

MARIANA DE OLIVEIRA

**C'EST LA VIE – MAQUIAGEM DE EFEITOS ESPECIAIS: DA PRODUÇÃO À
EXECUÇÃO**

MARIANA DE OLIVEIRA

**C'EST LA VIE – MAQUIAGEM DE EFEITOS ESPECIAIS: DA PRODUÇÃO À
EXECUÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social - Radialismo à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” atendendo a Resolução 2/84 do Conselho Federal de Educação.

Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Loriza Lacerda de Almeida

Bauru
2017

MARIANA DE OLIVEIRA

**C'EST LA VIE – MAQUIAGEM DE EFEITOS ESPECIAIS: DA PRODUÇÃO À
EXECUÇÃO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como exigência parcial para obtenção do título de bacharel em Comunicação Social - Radialismo à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” atendendo a Resolução 2/84 do Conselho Federal de Educação.

Aprovado em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a. Dr^a. Loriza Lacerda de Almeida
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dr. Dorival Campos Rossi
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”

Prof. Dr. Glauco Madeira de Toledo
Universidade Metodista de Piracicaba

Dedicatória:

Aos meus pais (Maria da Penha e Antônio Carlos) e meu irmão (Gabriel) por terem me apoiado e por sempre acreditarem no meu potencial.

Gostaria de agradecer à minha orientadora Loriza Lacerda, por acreditar nesse projeto.

À banca, Glauco Madeira de Toledo e Dorival Rossi, por terem aceitado o convite.

Aos meus amigos Sillas Carlos, Júlia Antunes e Grégory Damaso por terem aceitado o convite de dar vida a meus personagens.

À toda a equipe que me ajudou a produzir esse curta-metragem, mas principalmente a Manoella Soares que doou seu tempo e foi fundamental para a realização deste trabalho.

“Para se tornar um experiente, competente e completo maquiador é necessário, primeiramente o desejo sincero em aprender tudo o que se deve saber sobre os procedimentos de maquiagem, produtos, ingredientes, linhas, comparações de trabalho e como são feitos”

-Vincent J-R Kehoe

RESUMO

Este relatório é o resultado da produção do curta-metragem *C'est La Vie*, que tem como finalidade explorar e desenvolver maquiagens de efeitos especiais únicas para as personagens criadas em prol da narrativa. A narrativa em questão trata de uma adaptação da icônica história de amor entre Pierrot, Colombina e Arlequim. A trama central da narrativa se deve a indecisão da personagem principal, Colombina, entre qual pretendente deve escolher e do empoderamento feminino ao escolher o amor próprio, e independer dos demais. A proposta central do produto era estudar e desenvolver técnicas de maquiagens de efeitos especiais de maneira a atender a proposta artística do vídeo e ao mesmo tempo manter baixos custos de produção. Para tanto, foram desenvolvidas todas as etapas básicas de modelagem, escultura e finalização de todas as máscaras produzidas especificamente para os atores com o auxílio de livros teóricos sobre o tema e de profissionais que executam o planejado no mercado de trabalho. Por conseguinte, estão aqui descritas todas as etapas de pesquisa, produção e considerações obtidas com a realização do produto final, assim como a descrição de etapas específicas da produção de maquiagens de efeitos especiais para o cinema.

Palavras chave: Curta-metragem, Maquiagem, Efeitos especiais, Arte.

ABSTRACT

This report is the result of the production of the short film *C'est la Vie*, which aims to explore and develop unique special effects makeup to the characters created for the sake of narrative. The narrative is an adaptation of the iconic love story between Pierrot, Colombina e Arlequin. The central plot of the narrative is due to the indecision of the main character, Colombina, about which loving aspirant she shall choose and the woman's empowerment when choosing to love herself, and be independent of the others. The main product proposal is to study and develop new techniques of special effects makeups, able to meet the needs of the video while maintaining the low cost production. With this objective, were developed all the steps of basic modeling, sculpture and finalization of all the masks made specifically for the actors with the aid theoric books about this topic and professionals who perform what is planned in the job market. Therefore, all the research and production steps are here described, as well as the conclusions obtained with the realization of the final product, and the description of specific stages of the production of special effects makeup for cinema.

Keywords: short film, makeup, special effects, art.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Gravura de egípcio se maquiando.....	13
Figura 2: Anita Dobson interpretando a rainha Elizabeth I na série Armada.....	14
Figura 3: Máscara teatral do tipo Primeiro Escravo.....	15
Figura 4: Romeu e Julieta.....	16
Figura 5: Buddy Rogers e Clara Bow no filme <i>Wings</i>	18
Figura 6: Lon Chaney em <i>O corcunda de Notre Dame</i>	19
Figura 7: Tony Randall e Willian Tuttle.....	20
Figura 8: Dick Smith aplicando a prótese em Dustin Hoffman.....	20
Figura 9: Cenas da abertura de <i>Amores Roubados</i>	22
Figura 10: Rodrigo Santoro, Osmar Prado e Inês Peixoto em Hoje é dia de Maria.....	23
Figura 11: César Cardeiro e Letícia Persiles em Capitu.....	24
Figura 12: Emily Serpico aplicando a maquiagem em seu modelo.....	25
Figura 13: Desenho de Traje de Colombina para Anna Pavlova em Harlequinade.....	30
Figura 14: Júlia Antunes como Colombina.....	30
Figura 15: Pequena estátua de gesso pintado do teatro de Seraphin no Palais Royal.....	31
Figura 16: Sillas Carlos como Arlequim.....	31
Figura 17: Esposa de um fabricante de relógios, criação de Kelly e Stephanie, Face Off 8ª temporada.....	32
Figura 18: Grégory Damaso como Pierrot.....	32
Figura 19: Molde em alginato, passo 1.....	34
Figura 20: Molde em alginato, passo 2.....	34
Figura 21: Molde da cabeça para confecção do chapéu do Arlequim.....	35
Figura 22: Molde da nuca para confecção do chapéu do Arlequim.....	35
Figura 23: Positivo do rosto do ator Grégory Damaso.....	35
Figura 24: Etapas de desenvolvimento da escultura para a máscara da Colombina.....	36
Figura 25: Negativo da máscara do personagem Arlequim.....	37
Figura 26: Negativo da máscara da Colombina.....	37
Figura 27: Escultura em clay da máscara do personagem Pierrot.....	38
Figura 28: Máscara finalizada em látex do personagem Pierrot.....	38
Figura 29: Primeira camada de pintura da máscara da personagem Colombina.....	38
Figura 30: Máscara da Colombina finalizada.....	38
Figura 31: Locação para a Sala.....	39

Figura 32: Locação para a dança entre os personagens.....	39
Figura 33: Locação para as fotografias de Arlequim.....	39
Figura 34: Locação para as fotografias de Colombina.....	39
Figura 35: Plano detalhe da construção da Sala.....	40
Figura 36: Plano detalhe da construção da Sala.....	40
Figura 37: Plano detalhe da construção da Sala.....	40
Figura 38: Paleta de cores da Sala.....	41
Figura 39: Paleta de cores Colombina.....	43
Figura 40: Paleta de cores Arlequim.....	44
Figura 41: Paleta de cores Pierrot.....	45
Figura 42: Realização da ação número 8: Arlequim se exibindo a um espelho.....	48
Figura 43: Fotografia original Colombina e Pierrot.....	50
Figura 44: Fotografia editada Colombina e Pierrot.....	50
Figura 45: Fotografia original Colombina e Arlequim.....	50
Figura 46: Fotografia editada Colombina e Arlequim.....	50

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. REFERENCIAL	
2.1 Referencial teórico do produto.....	12
2.1.1 História da Maquiagem.....	12
2.1.1.1 As Origens da Maquiagem.....	12
2.1.2 Maquiagem Cênica.....	15
2.1.2.1 No Teatro.....	15
2.1.2.2 Na Televisão.....	17
2.1.2.3 No Cinema.....	17
2.1.3 Maquiagem de Efeitos Especiais.....	19
2.2 Referenciais estéticos do produto.....	21
2.2.1 Amores Roubados.....	21
2.2.2 Hoje é dia de Maria.....	22
2.2.3 Capitu.....	23
2.2.4 Face Off.....	24
3 PRÉ-PRODUÇÃO	
3.1 Roteiro.....	26
3.1.1 Perfil dos personagens.....	27
3.1.2 Roteiro decupado.....	28
3.2 Direção de Arte.....	29
3.2.1 Figurino.....	30
3.2.2 Maquiagem.....	33
3.2.3 Cenários.....	39
3.2.4 Cores e Texturas.....	41
4 PRODUÇÃO	
4.1 Locação.....	47
4.2 Equipamentos.....	47
4.3 Realização das fotografias.....	47
5 PÓS PRODUÇÃO	
5.1 Edição de imagens.....	49
5.2 Montagem.....	50
5.3 Trilha Sonora.....	52
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
7 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	54
APÊNDICES.....	58

1. INTRODUÇÃO

A maquiagem, desde seus primórdios na Grécia, se apresenta como a arte capaz de poder transformar as feições humanas conforme a definição de personagem que se procura representar. Com o passar dos anos e os aprimoramentos técnicos e de materiais, especialmente quando nos referimos às preparações para o cinema, a maquiagem FX, ou de efeitos especiais como é popularmente conhecida, se mostra como ferramenta fundamental para alterar a identidade dos atores das mais diversas formas, seja rejuvenescendo, enaltecendo, colorindo, envelhecendo ou até mesmo desfigurando e passa a encantar com sua capacidade de transmutação.

A maquilagem visa caracterizar um tipo humano. Para a vida cotidiana é o eu idealizado, para o selvagem é a expressão de um status, para o teatro é, em geral, um personagem diferente do ator. Diferente no aspecto, na idade e até no sexo. Isto pode exigir muito mais da maquilagem e é, em geral, obra de profissionais. Por isso, muitas técnicas foram desenvolvidas antes no teatro. (CARBONCINI, 1978, p. 74).

É se transformando em um poderoso instrumento para a construção dos atores que a maquiagem garante seu espaço fixo nas produções de TV e de cinema, e a cada produto desenvolvido assegura-se a criação e/ou desenvolvimento de novas técnicas do ramo.

Esse mecanismo dos efeitos especiais é constantemente aprimorado conforme a evolução dos equipamentos e materiais, mas mesmo assim, não é apenas a parte prática que tem de se aperfeiçoar, os maquiadores, por sua vez, necessitam demonstrar cada vez mais seus domínios sob as mais variadas habilidades. Para conquistar um público que se torna mais exigente com o passar do tempo, é preciso demonstrar conhecimentos de anatomia, design e modelagem, além de noções básicas de segurança, composição de cores e manuseio de instrumentos próprios deste tipo de arte.

[...] a maquiagem é fundamental para criar uma ilusão para retratar uma realidade, ou uma ficção. (CAMPIOLI, 2010).

Foi assim, pela admiração por maquiagens icônicas do cinema como as realizadas nos filmes *Planeta dos Macacos* (1968), *O Labirinto do Fauno* (2006), e *Piratas do Caribe* (2003) que desde cedo me foi desperta a vontade de entender como eram executadas e, principalmente, de aprender e poder reproduzir, mesmo que ainda sem técnicas aprimoradas,

diversos modos de caracterização. Para tanto surgiram perguntas básicas como: Quais materiais são usados? Como moldam o rosto dos atores? Como fixam as maquiagens? Quais tintas usar para não agredir a pele? Quais os estudos realizados para criar uma fisionomia tão realista? Como reproduzir de maneira acessível?

Para tanto, com a leitura de estudos realizados por teóricos sobre o tema e o auxílio de profissionais que trabalham na área consegui explorar este universo de maneira prática, testando e experimentando o que se aplicava ou não conforme a necessidade do projeto, e também ao clima e a pele dos protagonistas, resultando assim no produto audiovisual final e em mais uma fonte para aqueles que se interessam pela área.

2. REFERENCIAL

A fim de esclarecer as técnicas desenvolvidas para a conclusão do produto, além de apresentar os referenciais teóricos de modo destrinchado será apresentado de modo expositivo os referenciais estéticos que compuseram a concepção final do vídeo:

2.1 REFERENCIAL TEÓRICO DO PRODUTO

A maquiagem comercial que conhecemos hoje já passou por diversos aprimoramentos ao longo dos anos para chegar ao patamar de qualidade que está e com a maquiagem de efeitos especiais não seria diferente. Para tanto, de modo a justificar a escolha técnica dos produtos utilizados para a realização do trabalho, iremos elencar de forma expositiva todo o contexto histórico do surgimento da maquiagem no geral a fim de auxiliar na compreensão de como se deu origem a sua vertente na área de efeitos especiais.

2.1.1 HISTÓRIA DA MAQUIAGEM

De modo a situar e exemplificar os tipos de maquiagens e suas origens iremos descrever brevemente o surgimento e utilização da maquiagem na sociedade e posteriormente sua inserção como parte fundamental do processo de desenvolvimento de personagens no cinema.

2.1.1.1 AS ORIGENS DA MAQUIAGEM

A maquiagem como arte de pintar o rosto e o corpo, é tão antiga quanto o homem. É difícil afirmar quando as pessoas começaram a usar maquiagem. É bastante certo, porém, que deve ter sido há muito tempo atrás e foi provavelmente devido a uma vontade da parte dos seres humanos para mudar, registrar e entender o mundo à sua volta. (SMITH, 1974. pg.7)

Inicialmente utilizada como forma de proteção, a maquiagem feita a base de elementos vegetais e minerais desempenhava a capacidade de cura e defesa contra agentes da natureza como o sol e o vento. Contudo, com o passar dos anos e a evolução destas sociedades primitivas, as pinturas antes puramente funcionais, passaram a representar simbolismos religiosos e adornos pessoais.

Foi no antigo Egito que a maquiagem começou a representar a vaidade humana, realçando as tonalidades das faces, marcando os contornos naturais e destacando olhos e

bocas como forma de deslumbramento e se tornando um ritual quase que diário. Deveras higiênicos, os egípcios acreditavam que para se aproximar dos deuses deveriam cultivar ações de limpeza, e para isso, indivíduos de classes elevadas passaram a raspar os cabelos e utilizarem perucas, o que os levava a combinar a maquiagem usada e as vestes com as perucas. Para tanto, além de estética, a maquiagem era usada como símbolo de distinção social e como artifício de rituais de evocação de deuses e proteção, ou seja, como relata a maquiadora Marlene Adami (2012), o pó de Kohl¹, usado no contorno dos olhos, semelhante aos delineadores utilizados hoje em dia, servia para proteger os olhos de insetos, areia e raios solares, mas principalmente para a proteção contra “espíritos malignos” que poderiam prejudicar os olhos, considerados pelos egípcios como o espelho da alma.

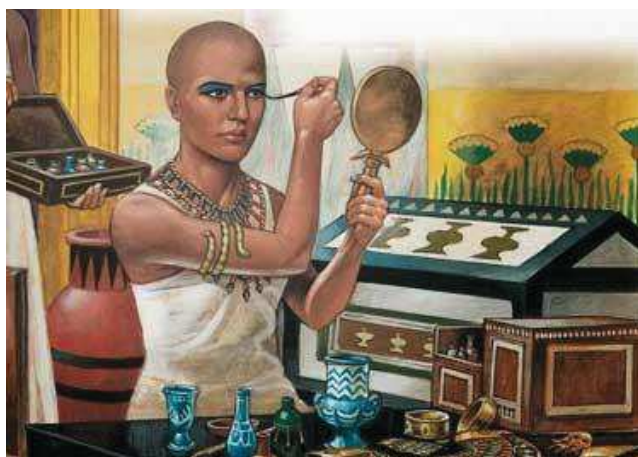


Figura 1: Gravura de egípcio se maquiando. Autor desconhecido. Fonte: Google

Assim, através do comércio egípcio, a maquiagem se difundiu entre outros povos da Europa, entre eles os gregos e romanos. Foi na Grécia que o culto à beleza se intensificou projetando o ideal de perfeição humana através da imagem criada dos Deuses. Principalmente baseado na pele alva da deusa do amor Vênus², iniciou-se o uso de pó de gesso e cal para empalidecer a face, Kohl, cinzas ou açafrão para esfumar os olhos, realçar as bochechas e destacar as sobrancelhas, revelando uma maquiagem que exaltava a naturalidade, tanto em homens quanto em mulheres.

Com a ascensão do catolicismo, a Idade Média é conhecida como o período de banalização da maquiagem. Tomada como algo proibido, a maquiagem era acusada de gerar falsas aparências, uma beleza que incitava o pecado e a luxúria, contudo, com o crescimento

¹ Kohl: Pó negro usado para maquiagem no Oriente Médio. Hoje desenvolvido para um cosmético conhecido como Kajal, na época era feito do mineral malaquita, misturado a carvão e cinzas.

² Deusa do *panteon* romano equivalente a Afrodite no *panteon* Grego. Deusa do amor e da beleza.

da burguesia e das grandes navegações, os produtos trazidos do Oriente trouxeram novamente a vaidade a tona na sociedade, e assim, no final desse período, o ideal de beleza era novamente a face branca.

Ainda baseados na tez alva, com a Renascença Italiana, a rainha Catarina de Médici³ difundiu e popularizou a moda italiana do uso da maquiagem para a França, tornando o uso dos cosméticos novamente um sinônimo de poder entre a elite. Entre os hábitos, se destacou também entre as mulheres o uso do rouge⁴ e do batom que tornaram a face mais vívida e com aparência saudável e entre os homens o cuidado com barbas e cabelos. Dentre muitas figuras icônicas da época, quem se sobressaiu diante dos demais com suas maquiagens exorbitantes foi a rainha Elizabeth I⁵ que ao fazer uso de pinturas que acentuavam seus lábios em vermelhos e suas sobrancelhas arqueadas, ou raspadas, se tornou símbolo de referência entre as jovens.



Figura 2: Anita Dobson interpretando a rainha Elizabeth I na série Armada - 12 Days to Save England - BBC (2015)

Foi somente após a Revolução Industrial, com o desenvolvimento da moda e do design, que a maquiagem também passou a apresentar evoluções significativas em termos de cosmetologia em que se passa a estudar e produzir de maneira científica cosméticos não nocivos a pele, como por exemplo o que conhecemos hoje como batom, pós faciais de origem mineral e tintas a base de óleos para o teatro.

³ Nobre italiana que se tornou rainha da França, esposa do rei Henrique II.

⁴ O antigo rouge hoje é mais conhecido como blush e tem por função colorir e ressaltar a região das maçãs do rosto.

⁵ Rainha da Inglaterra e da Escócia (1558-1603) nascida em Greenwich, filha de Henrique VIII e Ana Bolena. Sob seu reinado a Inglaterra se tornou a maior potência econômica, política e cultural da Europa sendo, por isso, o período de seu reinado conhecido como a “Era de Ouro” inglesa. Assumindo o trono após a morte de sua irmã Mary I, Elizabeth I deu início ao mais próspero governo da dinastia Tudor.

Assim, até o ano de 1900 a maquiagem era nitidamente destinada apenas as classes de maior poder aquisitivo, porém quando Hollywood se destaca com suas produções cinematográficas as maquiagens se popularizaram e as grandes estrelas do cinema difundiram seus padrões estéticos pelo mundo.

2.1.2 MAQUIAGEM CÊNICA

Diferente da maquiagem cotidiana que foi apresentada no tópico a cima, a maquiagem cênica apresenta características exclusivas que a capacitam para poder caracterizar de maneira convincente o ator, para tanto apresenta maior durabilidade, cores mais intensas e maior cobertura, tendo em vista que necessitam durar por um período maior e que são constantemente expostas a luz, seja ela natural ou artificial.

Visando contextualizar a maquiagem cênica como foi apresentada a maquiagem cotidiana, irei apresentar brevemente suas origens no teatro, na televisão e no cinema, para no capítulo a seguir expor como é realizada a maquiagem de efeitos especiais atualmente.

2.1.2.1 A MAQUIAGEM NO TEATRO

A maquiagem cênica advém das primeiras peças teatrais produzidas na Grécia e, posteriormente, se afirmou com o teatro romano. Nesta época a maquiagem era uma das principais formas de se caracterizar os atores, capaz de distingui-los dos demais a maquiagem buscava contextualizar os atores em seus personagens conforme a necessidade, porém, anos depois, visando a praticidade e agilidade durante as apresentações se iniciou o desenvolvimento e uso constante de máscaras teatrais além da maquiagem.

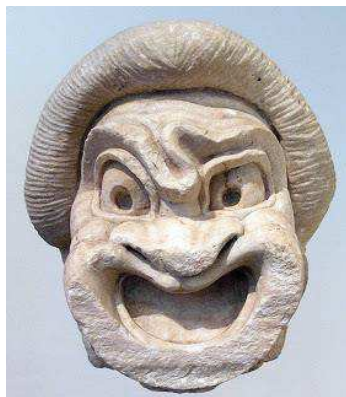


Figura 3: Máscara teatral do tipo Primeiro Escravo, personagem típico da Comédia Nova. Mármore, século II a.C., Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

Ao redor do mundo, a maquiagem teatral ao longo dos anos pode ser tida como padrão e sem evoluções significativas, em que a pele branca era o principal e pontos de cor destacavam as demais áreas conforme a intenção, como por exemplo, era notado no teatro Kabuki⁶ no Japão e no teatro Elisabetano⁷, contudo, ainda neste período temos o início da maquiagem como arte de efeitos especiais com o avanço no uso de barbas falsas em algumas peças.



Figura 4: Romeu e Julieta, ato 3, cena 5. Ford Madox Brown's (1867).

Com o passar dos anos e o desenvolvimento da cosmetologia, como visto anteriormente, o teatro moderno é facilmente reconhecido pela sua riqueza de detalhes. Musicais imponentes da Broadway são os melhores exemplos para se observar a utilização de próteses produzidas com látex líquido e silicone, capazes de transfigurar facilmente os atores, como é o caso dos musicais “Cats” e “A Bela e a Fera”, em que os atores são caracterizados com pelos e bigodes e com chifres e garras, respectivamente.

⁶ Teatro japonês do início do século XVII comumente reconhecido pela sua estilização do drama e maquiagens ornamentadas, que pode ser reconhecido como a “arte de cantar” e dançar ou também “ser fora do comum”.

⁷ Teatro característico interpretado durante o reino de Isabel I (Inglaterra), frequentemente associado a obras de William Shakespeare.

2.1.2.2 A MAQUIAGEM NA TELEVISÃO

Tomando como contrapartida que a televisão em sua origem, década de 20, apenas transmitia produção em preto e branco fica claro perceber que a maquiagem utilizada não interferia tanto nas produções, servindo apenas como maquiagem cosmética era usada apenas para a uniformização da pele e para leves contrastes nos lábios e bochechas, tomando sempre cuidado para que na transmissão o contraste entre os tons de cinza da pele e o tom mais escuro nos lábios não causasse estranhamento ao telespectador.

Já nos anos 70/80 a televisão a cores se difundiu país a fora, passando a se tornar mais um referencial estético para a população da época, as maquiagens utilizadas pelas atrizes também se espalhavam entre as mulheres. Contudo, a transmissão ainda não era das melhores e, portanto não exigia grandes avanços na composição da maquiagem, porém no fim dos anos 90 um novo padrão de qualidade é instaurado, e com a alta definição de imagem (HDTV) os maquiadores e produtos tiveram de se aprimorar para acompanhar a exigência dos espectadores.

Quando a televisão ainda era em preto e branco, as imagens pareciam mais poéticas. Luzes e sombras desenhavam a cena e, mesmo sem cores, eram admiradas. Maquiagens eram carregadas em seus tons para garantir expressão no vídeo. O batom sempre era mais escuro. As sombras dos olhos, os penteados, as roupas, tudo era trabalhado para um resultado mais contrastante e atraente para o espectador. Com a cor, a coisa mudou. Todo o conceito de maquiagem, roupas e luzes foi repensado. Traduzir a realidade passou a ser bem mais verdadeiro do que teatral. (CESAR, 2006, p. 197).

Por conseguinte, para suprir a demanda e a anseio dos produtores por cosméticos que atendessem a necessidade de acompanhar a alta definição de imagem, os próprios estúdios fotográficos começaram a desenvolver tais produtos, entre eles podem ser citados a Fujifilm e a LG. Entre tais cosméticos, que até hoje são utilizados na indústria da beleza, encontramos primers, pós-compactos e bases com definição HD, isto é, produtos de alta cobertura que garantem o disfarce das imperfeições e um toque aveludado e sem brilho à pele.

2.1.2.3 A MAQUIAGEM NO CINEMA

Semelhante à trajetória na TV, a maquiagem no cinema dos anos 20, que também era produzido em branco e preto, apresentavam características muito semelhantes ao do teatro, produções simples que necessitavam apenas da demarcação de algumas áreas da face, porém

como haviam limitações do filme pouco sensível a luz, comumente eram utilizadas bases amareladas para garantir o contraste necessário a pele humana na tela. O batom vermelho era o grande pivô da década e atribuído a maquiagem suave nas pálpebras e as sobrancelhas desenhadas de modo arqueado caracterizavam a figura da mulher frágil e delicada.



Figura 5: Buddy Rogers e Clara Bow no filme "Wings", Paramount Pictures, 1927.

Com o surgimento do cinema a cores, anos 40, ou seja, consequentemente da evolução dos equipamentos de filmagem surgiu a necessidade do aprimoramento das técnicas tanto de linguagem cinematográfica quanto de produção, para tanto se dá espaço para o mercado da maquiagem e a criação de produtos profissionais qualificados para atender as demandas da nova realidade, capazes de garantir perfeição da pele mesmo sob o uso de fortes refletores e, assim, surge o pancake, uma base de alta cobertura que disfarçava quase todas as imperfeições dos atores.

Precursor da moda lançada pela TV, as atrizes de Hollywood já eram grandes influencias para seus espectadores. Os anos 50 são marcados pelas imortais Marilyn Monroe e Sophia Loren e suas maquiagens marcadas pelo delineador gatinho⁸ e pelos batons em tons laranja e vermelho que lhes davam ar de superioridade e mistério, aderindo à figura feminina uma imagem sexy. Já com os anos 60, Audrey Hepburn e Twiggy introduzem o tom de liberdade de criação na maquiagem: com glitter e cílios postiços bem marcados.

⁸

Contorno preto em cima da raiz dos cílios levemente puxado na lateral dos olhos.

Contudo, além de influenciar na moda e impulsionar o mercado da cosmetologia, a maquiagem no cinema tem a grande função de manter a cronologia das ações na narrativa, o que é chamado de continuidade, e de possibilitar a criação de infinitos tipos de caracterização. Com as inovações foi possível sair do aspecto teatral e aderir cada vez mais à estética realista, transportando o espectador para dimensões narrativas nunca antes imaginadas.

2.1.3 MAQUIAGEM DE EFEITOS ESPECIAIS

Em 1919 o ator norte americano Lon Chaney inseriu a maquiagem ao ramo dos efeitos especiais. Construindo a própria caracterização para personagens icônicos como *O Fantasma da Ópera* (1925) e *O Corcunda de Notre Dame* (1923), Chaney buscava a transformação física de maneira inusitada como o uso de uma corcova protética de gesso que pesava mais de 9kg, assim como adaptar uma membrana interna do estomago de peixes para criar uma sobreposição sob o nariz para poder puxa-lo em direção a testa.



Figura 6: Lon Chaney em O Corcunda de Notre Dame, 1923. Fonte: Do Outro Lado da Tela.

Até hoje Chaney é identificado como uma grande referência quando se fala em maquiagem de efeitos, conhecido como o “homem de mil faces” seu legado impulsionou os estudos na área e proporcionou grandes avanços aos departamentos de maquiagens.

Porém, foi somente em 1964 que houve o primeiro reconhecimento mundial do maquiador de efeitos especiais por seu trabalho. Concedido pelo Oscar (Academy Award) na categoria de maquiagem, o chefe do departamento de maquiagem da MGM⁹, Willian Tutule, recebeu o primeiro prêmio da classe com a transformação de Tony Randall em *As Sete Faces do doutor Lao* (1964).

⁹

Metro-Goldwyn-Mayer produtora e distribuidora de filmes fundada em 1924.



Figura 7: Tony Randall enquanto era maquiado pelo artista de maquiagem vencedor do Oscar, Willian Tuttle. Fonte: Alt Film Guide.

A partir de então outros renomados artistas fizeram fama com a caracterização de personagens: Jack Pierce e seu Frankenstein para o filme *Frankenstein* (1931), Cowardly Lion para *O Mágico de Oz* (1939) e John Chambers e seu trabalho em *O Planeta dos Macacos* (1967), mas foi Dick Smith quem revolucionou as técnicas utilizadas. Antes criadas em apenas uma peça única, as próteses não permitiam ao ator a mobilidade necessária para que a atuação transpassasse fidelidade, mas foi ao criar a caracterização do personagem centenário Jack Crabb - do filme *Little Big Man* (1970) – composta de 14 próteses em espuma de látex que Smith transformou a indústria. Mesmo quatro décadas depois, inúmeros maquiadores e caracterizadores continuam exercendo o mesmo procedimento de Smith nos mais diversos materiais: látex, silicone, gelatina, etc.

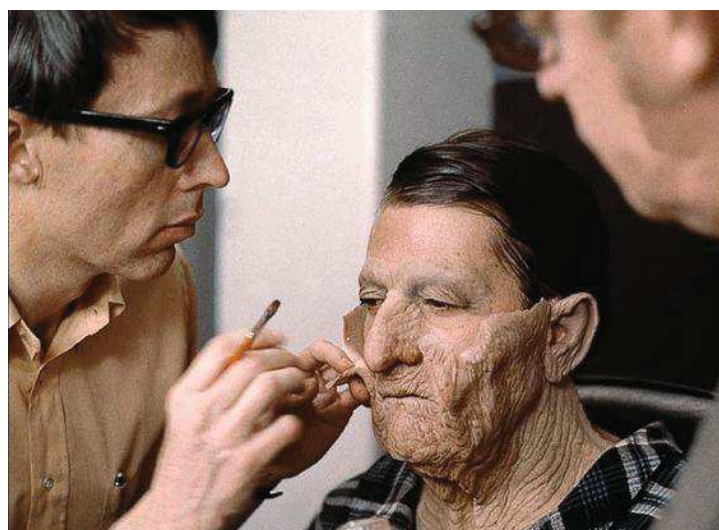


Figura 8: Dick Smith aplicando a prótese em Dustin Hoffman para o filme Little Big Man (1970). Fonte: Pinterest.

Semelhante à evolução das maquiagens convencionais, os mecanismos para a produção dos efeitos especiais também constantemente aprimorado conforme o desenvolvimento dos equipamentos e materiais, mas mesmo assim, não é apenas a parte prática que tem de se aperfeiçoar. Os maquiadores, por sua vez, necessitam demonstrar cada vez mais seus domínios sob as mais variadas habilidades. Para garantir a fidelidade da produção se mostrou essencial dominar os conhecimentos de anatomia, texturas, composição de materiais e manuseio de equipamentos até então não recorrentes como airbrush (pincel de ar que facilita e agiliza na pintura de peças).

Apesar de não apresentar tantos profissionais renomados quantos os da indústria norte americana, no Brasil esta vertente da maquiagem é encabeçada por artistas como Anna Van Steen, Mário Campioli, Márcio Desideri e Marlene Moura que já desenvolveram diversos tipos de aplicações e oferecem cursos de especialização para interessados na área.

2.2 REFERENCIAL ESTÉTICO

O cinema permanece, antes de mais nada, uma arte da imagem e tudo que não é ela (palavras, escritas, ruídos, música) deve aceitar sua função prioritária (AUMONT, p. 162, 2004).

Como disse Jacques Aumont – teórico francês de cinema – pensar em cinema é pensar em imagem e é com base na imagem que este presente curta-metragem se apresenta. Tomando como sustentação de toda trama a estética, *C'est la Vie* foi criado com o intuito de explorar em cena, as maquiagens e figurinos de modo a gerar um fluxo narrativo fundamentado apenas em fotografias. Para tanto elucidamos nos tópicos a seguir as referências estéticas que tivemos e quais suas colaborações para a produção.

2.2.1 AMORES ROUBADOS

Amores Roubados, minissérie produzida pela Rede Globo no ano de 2014, roteirizada por George Moura e dirigida por José Luiz Villamarim, apresenta uma abertura inusitada: trabalha a fotografia como recurso principal da narrativa introduzindo a cada foto alguns dos personagens principais da trama e alguns cenários.

Realizada a partir de fotografias em preto e branco, o projeto assinado pelo diretor de arte e fotógrafo Flávio Mac em conjunto com a equipe de videographics da emissora, foi o que inspirou a criação deste projeto. Devido a sua capacidade de induzir uma narrativa apenas

com o uso de imagens, onde a trilha e a composição são as únicas coisas necessárias, dispensando o uso de movimentos de câmera e falas, vimos a partir dessa montagem a estética que queríamos para a finalização do projeto e a oportunidade de tratar a fotografia como objeto do produto, diferenciando-o.



Figura 9: Cenas da abertura da minissérie Amores Roubados. Fonte: Videographics/ Flávio Mac.

2.2.2 HOJE É DIA DE MARIA

Microsérie de oito capítulos, de autoria de Luís Alberto de Abreu e Luiz Fernando Carvalho – também diretor da produção –, realizada e transmitida pela Rede Globo no ano de 2005, *Hoje é dia de Maria* encanta por sua linguagem diferenciada que traz de maneira poética e lúdica a história de vida uma menina de 10 anos que vive por meio de sonhos e elementos folclóricos e explora a cultura popular de um Brasil doloroso.

É a partir da direção de arte realizada por Lia Renha e das criações do artista plástico Raimundo Rodrigues que trama ganha vida de maneira única. É com cenários que remetem a peças encenadas em palcos improvisados e personagens icônicos como Dom Chico Chicote, interpretado por Rodrigo Santoro que a minissérie extasia os espectadores.

Inspirados pela caracterização inusitada dos personagens da série, concretizamos o ideal de criar um produto em que a maquiagem de efeitos fosse o grande destaque da trama e em que o universo dos personagens fosse tal qual eles, singular.



Figura 10: Rodrigo Santoro, Osmar Prado e Inês Peixoto em Hoje é dia de Maria: Segunda Jornada, 2005. Renato Rocha Miranda/ TV Globo.

2.2.3 CAPITU

Outra minissérie produzida pela Rede Globo e dirigida por Luís Fernando Carvalho que nos orientou em relação a estética do produto foi *Capitu*, baseada em Dom Casmurro, de Machado de Assim, exibida no ano de 2008.

Assim como *Hoje é dia de Maria*, *Capitu* também representa um grande modelo de Direção de Arte, realizada também pelo artista plástico Raimundo Rodrigues é perceptível a utilização de objetos reaproveitados, característico do trabalho do artista, para compor tanto cenário quanto figurino. Porém a minissérie foi principalmente um grande referencial para a decupagem do roteiro, em que prezamos por estudar os planos utilizados em algumas cenas

em nosso projeto e para a produção, uma vez que foi realizada em apenas uma locação, assim como pretendíamos.



Figura 11: Plano zenital escolhido como referencia. César Carneiro e Letícia Persiles em Capitu, 2008. TV Globo.

2.2.4 FACE OFF

Reality Show¹⁰ norte americano realizado pelo canal a cabo SyFy, no ano de 2011, que atualmente está em sua décima primeira temporada. O programa apresenta um jogo entre um grupo pré-selecionado de artistas da maquiagem de efeitos especiais que competem entre si, mostrando suas técnicas e habilidades, em busca do prêmio tanto em dinheiro quanto em produtos e do reconhecimento de seu talento.

Face Off foi o programa que despertou o interesse pelo estudo da maquiagem FX¹¹ e consequentemente impulsionou a tomada de decisão pelo tema do qual compete este trabalho.

¹⁰ Programa de televisão baseado na vida real.

¹¹ O mesma nomenclatura que maquiagem de efeitos especiais.

Foi inspirado em criações desenvolvidas pelos maquiadores ao longo das onze temporadas que desenvolvemos os protagonistas de *C'este la Vie*.



Figura 12: Emily Serpico aplicando a maquiagem em seu modelo, Royal Flush. Jordin Althaus, Syfy.

3 PRÉ-PRODUÇÃO

3.1 ROTEIRO:

A busca e a escolha por uma história que pudesse ser representada de maneira artística através da maquiagem de efeitos especiais foi um dos primeiros dilemas enfrentados para a construção do trabalho. Inspirados pelo carnaval de Veneza passamos a pesquisar quais as origens e possíveis enredos por trás das principais máscaras utilizadas e assim nos deparamos com o triângulo amoroso de Pierrot, Colombina e Arlequim.

Baseadas na *Commedia dell'Arte*¹² não foram encontradas narrativas conclusivas sobre a real história e envolvimento dos três personagens, apenas textos vagos e inconclusivos que apenas indicavam serem estes personagens secundários de uma peça maior. Contudo, foi a partir da falta de material que nos aproveitamos da liberdade criativa e adaptamos apenas o que foi encontrado sobre eles. Em uma narrativa baseada em gestos e expressões capazes de satisfazer e representar o enlace amoroso conseguimos manter as principais bases do teatro realizado durante a *Commedia dell'Arte*.

A *Commedia dell'Arte*, surgida em meados do século XVI [...], apresentava características definidas em termos de vestuário, imposição da fala cênica, gestos e desempenho dramático. (BARNI, p.13, 2003).

Não obstante, além da escassez de material base para a construção do roteiro encaramos o desafio de transpor toda e qualquer fala que poderia estar presente na narrativa em gestos e ações, uma vez que o produto apresentado é um vídeo composto a partir de fotografias e consequentemente não apresenta falas, é a trilha sonora e as feições das personagens que garantem o desenrolar da história.

¹² Teatro popular do início do século XV fortemente representado na Itália e posteriormente na França.

3.1.1 PERFIL DAS PERSONAGENS:

Fundamentado no que foi encontrado sobre o triângulo amoroso, pequenos contos e principalmente nas músicas *Pierrot Apaixonado*¹³, de Noel Rosa, e *Pierrot*¹⁴ de Los Hermanos, foi criado o perfil de cada personagem. Perfil este que nos introduz brevemente a quem seria este personagem e quais seus anseios de vida, possibilitando um maior entendimento do roteiro por parte dos atores e equipe, principalmente da área de arte que procura transpor através do vestuário, cenário e adereços todos os detalhes fundamentais de cada um.

COLOMBINA:

Colombina é a personagem dividida entre a garota romântica que deseja viver um amor puro e tranquilo e a aventureira que anseia por conhecer o mundo e desbravar o desconhecido. Atraída por Arlequim, um bobo da corte vivaz e de alma descomprometida, Colombina se deslumbra com a liberdade almejada e ao mesmo tempo se apavora com a falta de estabilidade.

Sonhadora, a personagem pensa nas viagens pelo mundo com a trupe e em sua fama com a arte circense, mas ao mesmo tempo se retrai e teme seus próprios limites e capacidade, passando a questionar constantemente suas vontades. Dividida entre a liberdade e a estabilidade, Colombina se vê entremedio Arlequim e Pierrot, o tímido bobo da corte que conquistou parte de seu coração com sua sutileza e doçura apoiando a garota em sua amizade.

É em meio à confusão de seu coração entre os dois companheiros que a garota começa a perceber que em ambas as relações há sempre uma falta, que nenhum deles consegue preencher. Apesar de amar a leveza com que Arlequim vive, começa a se sentir invisível ao redor do bobo da corte, que está ocupado demais olhando para o próprio reflexo para prestar atenção na garota. Com Pierrot, apesar do sentimento de carinho, amizade e segurança serem fortes, a garota se sente presa dentro de si, e justamente por não retribuir o amor romântico que o triste palhaço alimenta por ela.

Colombina entende que se quiser mesmo viver um grande amor, primeiro precisará aprender a amar, e que se almeja a liberdade precisa encontrar coragem pra sair. Então, pela primeira vez ela se propõe a achar seu equilíbrio, admirar um pouco mais seu próprio reflexo,

¹³ Marchinha de carnaval interpretada por Noel Rosa e também por Maria Betânia

¹⁴ Música de 1999 da banda Los Hermanos presente no álbum de mesmo nome.

e tentar encontrar em si a coragem de que precisa para viver seu sonho de atriz. A desistência de corresponder às expectativas de seus companheiros e a atitude de subir no tecido e dançar sozinha representam a decisão da garota de ser protagonista da própria vida, e fugir do padrão de que a felicidade de um indivíduo depende da de outro.

PIERROT:

Bobo da corte cômico e destrambelhado, Pierrot é o típico garoto ingênuo e até mesmo infantil que procura fazer de tudo para agradar os que estão ao seu redor, mesmo que muitas vezes isso signifique abdicar de seus próprios anseios. De alma velha e apaixonada o garoto faz de tudo para conquistar sua amiga Colombina, demonstrando seu afeto e fidelidade a ela através de pequenos presentes, é buscando o amor de Colombina que Pierrot busca redimir-se de seu papel de trapalhão e alcançar seu lugar na trupe.

ARLEQUIM:

Um espírito livre e descomprometido, Arlequim é um palhaço que está sempre pelas ruas se exibindo através de suas apresentações artísticas. Sua arte e sua liberdade o movem. Não está interessado em amores, mas sim paixões de uma noite só que sempre o atraem. A beleza de Colombina o atrai, e ele usa de seu charme apenas para seduzi-la.

3.1.2 ROTEIRO DECUPADO:

Partindo da premissa de que o curta-metragem seria composto por uma sequência de imagens em sobreposição e não por uma sucessão de vídeos, tanto o roteiro quanto a decupagem foram feitos a partir do consenso entre a roteirista e o diretor para que as cenas fossem pensadas como ações isoladas, isto é, cada uma como uma fotografia capaz de exprimir os gestos e expressões dos atores.

Buscando tornar o roteiro e a decupagem um documento único, capaz de tornar o projeto mais visível para toda a equipe, elaboramos uma tabela que apresenta não somente as ações dos personagens como também os planos de cada cena, o número de fotos a serem feitas e possíveis observações tanto para a hora da produção quanto para a pós-produção,. Tal tabela pode ser vista no apêndice número 1.

3.2 DIREÇÃO DE ARTE:

A configuração arquitetônica e visual gera entendimentos cognitivos ligados diretamente à narrativa, como interpretações simbólicas, histórias, sociais psicológicas, etc. Ao mesmo tempo em ação sinestésica característica do cinema, suas propriedades plásticas provocam os sentidos sensoriais do espectador atribuindo novos significados a experiência. (HAMBURGUER, p. 19, 2014).

A direção de arte, como explica Vera Hamburger (2014), é a área responsável por permear com a linguagem cênica entre as áreas da direção e da direção de fotografia e criar atmosferas particulares a cada momento do filme e imprimir os significados visuais que extrapolaram a narrativa (p.18).

Muito além de apenas compor imageticamente a narrativa a ser construída, a direção de arte estabelece, a partir do projeto, as referências que serão tidas como ponto de partida para as tomadas de decisão da fotografia. É em um trabalho composto que arte e fotografia exploram a disposição do ambiente, com a cenografia definimos a planta do espaço, sua composição e delimitações de ações da cena, movimentações e enquadramentos; e a iluminação, com o figurino e a maquiagem equilibramos os contrastes entre pele, roupas e cenários.

Forma-se então o que (...) se chama de “tripé” de criação da imagem, ou seja, a parceria entre o diretor, o diretor de arte e o diretor de fotografia. É o primeiro passo para a caracterização da linguagem visual a ser adotada pelo filme, iniciando um trabalho conjunto e interdependente, no qual o traço de um sugere a ações ao outro. De modo geral, pode-se dizer que o diretor define a abordagem, o ritmo, a intensidade e as qualidades dramáticas do filme como um todo; o diretor de arte marca sua expressão plástica e arquitetônica; enquanto o diretor de fotografia fabrica o quadro final. Três visões reunidas na busca de uma linguagem própria ao projeto. (HAMBURGER, p.20, 2014).

É de responsabilidade da direção de arte todo e qualquer elemento presente no roteiro, desde os elementos físicos-visuais sinalizados no texto, cenários e personagens envolvidos, figuração presente, objetos diretamente ligados a ação ou aos personagens (props¹⁵) e tudo mais que possa haver na composição da cena (HAMBURGUER,2014). Para tanto, é compreensível a necessidade de uma equipe de arte bem fundamentada, uma vez que todos os profissionais devem tem conhecimento pleno sobre sua área e prezar unidade do produto,

¹⁵ Objetos que estão descritos no roteiro e são essenciais para a ação se desenvolver.

contudo na produção universitária algumas etapas acabam sendo puladas e se torna necessário que um mesmo profissional desenvolva mais de uma área ao mesmo tempo.

Assim, como se pode imaginar nossa produção de arte se desenvolveu com baixo orçamento e com pouca mão de obra. Contando apenas com uma diretora de arte e uma assistente o curta-metragem foi realizado compactando as áreas da equipe de arte em apenas duas pessoas. Tanto a diretora quanto a assistente executaram grande parte do trabalho manual de produção de objetos de cena e figurinos. A fim de elucidar como se deu todo o processo de criação imagético do produto, serão descritas a seguir as principais etapas de produção da direção de arte.

3.2.1 FIGURINO

A escolha dos figurinos se deu com base nas pesquisas de referências dos figurinos utilizados para representar os personagens tal qual é apresentado no carnaval de Veneza e nas populares marchinhas de carnaval brasileiras.

Colombina é a personagem que, segundo sua história original, era nada mais do que a dama de companhia de uma moça de família burguesa que se encontra perdidamente apaixonada pelo bobo da corte Arlequim e que para chamar a atenção do formoso moço dançava graciosamente durante todo o espetáculo. É a partir desta visão da personagem que se criou a figura de uma doce e singela bailarina para representa-la. Para nos assimilarmos da imagem marcada que se criou para personagem, optamos por mantê-la com o figurino de bailarina.



Figura 13: Desenho de Traje de Colombina para Anna Pavlova em Harlequinade - Konstantin Somov (1909)



Figura 14: Júlia Antunes como Colombina

Contudo, não desejava representa-la apenas como uma bailarina comum. Visando transformar todos os personagens com o uso da maquiagem de efeitos especiais decidi criar tanto para face quanto para o busto da atriz próteses de látex que remetessem as máscaras de porcelanas utilizadas no carnaval veneziano. Por fim, com o intuito de inserir corretamente os personagens à condição de vida que lhes foi criada procurei utilizar sapatilhas de ballet usadas com aspecto de velhas e meia-calça com furos, além de confeccionarmos um tutu¹⁶ na cor violeta que por si só já aparentava estar empoeirado.

Arlequim, por sua vez, é o personagem que mais se assemelha a imagem que temos na cabeça do bobo da corte alegre e espalhafatoso de roupas coloridas e feição sedutora.

Arlequim, o criado bobo, é o segundo zanni: desmiolado, de uma sensualidade infantil, que amiúde se resolve por inteiro na gula, é desbocado, preguiçoso, zombado e espancado. A roupa branca do pobre Arlequim, de tanto ser consertada com remendos de cores diferentes, cada vez mais numerosos, acabou desaparecendo debaixo dos remendos... Que foram sendo dispostos em combinações simétricas, em quadrados, trapézios e losangos; aos poucos não somente na gestualidade, mas os figurinos também vão se amaneirando. (BARNI, p.25,2003)

Partindo desse pressuposto, assim como Colombina, Arlequim tem a face e a cabeça coberta por próteses que se assemelham a máscara de porcelana. É com o excesso de cores que enfatizamos sua vaidade, porém para a caracterização não ficar exacerbada optamos por não adornar a roupa toda com retalhos, como era de se esperar segundo a descrição acima, pois acreditamos que o equilíbrio das peças condizia com a trajetória de um personagem que ainda está em construção, isto é, nosso Arlequim ainda buscando suas viagens e conquistas amorosas, apresenta lacunas em branco para representar o que ainda há para ser preenchido.



Figura 15: Estátua pintada no teatro de Seraphin ,séc. XVIII, Museu Carnavalet, Paris.



Figura 16: Sillas Carlos como Arlequim

¹⁶

Saia de ballet feita em tule.

Por ultimo ainda havia a criação da figura do Pierrot, até então figura mais emblemática a ser desenvolvida, uma vez que todas as descrições que encontrávamos do personagem o relatavam como o mais pobre e infeliz dos serviçais.

Pierrô: Seu nome original era Pedrolino, mas foi batizado, na França do século XIX, como Pierrot e assim ganhou o mundo. O mais pobre dos personagens serviçais, vestia roupas feitas de sacos de farinha, tinha o rosto pintado de branco e não usava máscara. Vivia sofrendo e suspirando de amor pela Colombina. Por isso, era a vítima preferida das piadas em cena. Não foi à toa que sua atitude, sua vestimenta e sua maquiagem influenciaram todos os palhaços de circo. (Mundo Estranho, 2016).

Então de onde e como criar a figura do ultimo personagem? A inspiração surgiu durante a pesquisa de personagens já criados por maquiadores para o reality show norte americano *Face Off*, transmitido pelo canal Syfy. Foi com base na arte das maquiadoras Kellu Harris e Stephanie J. Masco para o desafio Sounding Off (Ressoando) em que deveriam compor um personagem a partir de um som original e que deram vida a uma boneca de porcelana que nossa imagem de como deveria ser produzido o Pierrot se manifestou.



Figura 17: Esposa de um fabricante de relógios, criação de Kelly e Stephanie, Face Off 8ª temporada, 2015



Figura 18: Grégory Damaso como Pierrot

Elaborar o personagem a partir da feição de um boneco de porcelana contemplava nossa busca pelo uso da prótese de látex na composição, mas principalmente na caracterização correta de um serviçal triste que não sabe demonstrar suas emoções. Para intensificar, usamos no figurino um conjunto social, que assim como a roupa dos demais, aparentava a pobreza da trupe circense através de furos e manchas de sujeira, mas também reafirmava a pose rígida de boneco de porcelana que queríamos lhe assegurar.

3.2.2 MAQUIAGEM

Conforme dito anteriormente no tópico figurino, cada personagem foi pensado em função do uso da maquiagem de efeitos especiais como principal elemento de caracterização, em que assim todos deveriam apresentar algum elemento facial produzido em látex. Mas por onde e como começar? Essa foi a premissa inicial de toda produção.

Com base nos conhecimentos adquiridos através da oficina *Make-Up para Efeitos Especiais*, realizada pelo Sesc – Unidade Bauru em Novembro de 2015, ministrada pelo maquiador Adriano Gianolla e posteriormente em livros desenvolvidos por maquiadores da área, mas principalmente fazendo uso do livro *Special Makeup Effects – for stage and screen* desenvolvido pelo maquiador Todd Debreceni, que iniciamos o estudo de quais procedimento e materiais deveriam ser utilizados para a realização do projeto, portanto a seguir iremos descrever passo a passo como foram feitas as máscaras desde seu molde até sua finalização.

Iniciei a produção com um breve esboço do que seria cada personagem e o que iria ser desenvolvido para os mesmos. Em seguida, para garantir a segurança e integridade física dos atores realizei testes de alergia ao látex, material escolhido para a confecção das próteses uma vez que seu custo benefício se mostrava melhor do que o uso de silicone, por exemplo.

Garantidas as premissas acima, comecei a produção dos moldes. Para que as peças fossem únicas, exclusivas a cada ator, e garantissem o conforto na hora de usa-las optei por desenvolver um molde em gesso da face de cada um.

Para a produção de moldes faciais é necessário primeiramente se produzir o que na indústria da maquiagem é chamado de negativo. O negativo nada mais é do que um molde oco gerado a partir do uso de alginato¹⁷ sob a superfície desejada. Portanto para esta etapa foi fundamental seguir os seguintes passos:

1º: Enrolar papel filme em todo cabelo do modelo: o papel filme impede que o alginato grude no cabelo. No caso de modelos com barba é necessária a remoção da mesma.

2º: Utilizar vaselina e, ou glicerina líquida em sobrancelhas e cílios também para garantir que o alginato não grude e acabe depilando indesejadamente o modelo.

¹⁷ Alginato – material odontológico para moldagem à base de algin, substância mucosa retirada de algas marrons. Muito utilizados por dentista para moldes bucais é de fácil acesso em lojas especializadas em odontologia.

3º: Cobrir com saco plástico colo e busto do modelo apenas para garantir que a roupa não estrague caso haja derramamento do produto.

4º: Preparar o alginato: o alginato, facilmente encontrado em lojas de odontologia, quando em contato com água se transforma em uma pasta maleável capaz de registrar os mínimos detalhes da superfície que é posto em contato e assim que seca, endurece. Para os moldes utilizamos alginato cromático que ao reagir e secar muda de cor e assim facilita a agilidade no trabalho para que não haja perda de produto por tempo de reação.

5º: Deve se depositar rapidamente o alginato sobre o modelo, cobrindo toda a face, liberando apenas a cavidade do nariz para o mesmo possa respirar.



Figura 19/20: Molde em alginato. Fonte: Moldes Fáceis.

6º: Assim que o alginato estiver sob o modelo e ainda estiver em estado pastoso deve se colocar algodão em toda superfície – o algodão auxilia na fixação da gaze de gesso.

7º: Para garantir a estabilidade do negativo é coberta toda a camada de alginato e algodão com gazes de gesso, facilmente encontradas em lojas de materiais ortopédicos.



Figura 21/22: Molde da cabeça e nuca para confecção do chapéu do Arlequim.

8º: Devida a propriedade exotérmica do gesso (capacidade de liberar calor ao reagir e secar) é de fácil percepção o momento em que o negativo pode ser retirado da face do rosto do modelo.

9º: Com o molde devidamente seco podemos retirar o negativo. Com cuidado e auxílio de um ajudante deve-se retirar o molde gesso + algodão + alginato.

10º: Molde retirado deve ser apoiado em uma superfície estável. Em seguida deve se preparar o gesso para o preenchimento do negativo. O gesso será o que chamamos de molde positivo, ou seja, produto final.

11º: Negativo preenchido e estável deve se esperar em média de um a um dia e meio para a separação das peças.

12º: Separar o negativo do molde positivo e arrumar quaisquer possíveis imperfeições com lixa e espátulas de escultura.



Figura 23: Positivos do rosto do ator Grégory Damaso, na trama Pierrot.

Com os moldes positivos finalizados pude começar a segunda etapa da composição: escultura das máscaras finais. Para a realização da escultura precisei utilizar um composto denominado clay, que assim como o próprio nome sugere nada mais é do que uma massa de

modelar, porém diferente destas encontradas em papelarias e supermercados a clay para maquiagem fx não endurece e é de fácil manuseio o que permite esculpir com maior precisão e detalhar texturas.



Figura 24: Etapas de desenvolvimento da escultura para a máscara da Colombina.

Com a escultura pronta, parti para a penúltima etapa do processo antes da finalização: criar o negativo da máscara. Semelhante ao método usado para o rosto temos os seguintes passos para seguir:

1º: Cobrir toda e qualquer parte do molde que possua gesso aparente com látex para garantir a preservação.

2º: Com pouco gesso diluído em água pincelar todos os detalhes da escultura fazendo com que o negativo contenha todas as minuciosidades necessárias para a máscara.

3º: Cobrir com gesso o restante do molde.

4º: Antes de secar o gesso, acrescentar uma camada dupla de gaze de gesso, pois essa garante que ao separar as partes o negativo não quebre.

5º: Após seco, em média de 3 a 4 horas depois, as peças podem ser separadas. Essa etapa pode ser considerada uma das mais delicadas, pois se forma um vácuo entre as partes e é necessário certo esforço para conseguir separá-las.



Figura 25: Secagem do negativo da máscara do personagem Arlequim.

6º: Com o negativo pronto basta introduzir o material em que será confeccionada a máscara. No nosso caso optamos por fazer uso do látex líquido pré-vulcanizado e como o produto pode apresentar certo risco a saúde são necessárias algumas medidas de segurança para seu manuseio, tais como uso de luvas e máscara na região de boca e nariz para evitar a inalação. Como desejávamos que as próteses fossem finas, repetimos a aplicação da camada de látex no negativo três vezes, sendo que em cada uma delas, após colocar o material no molde, o mesmo era virado de ponta cabeça para que o excesso pudesse escorrer.



Figura 26: Negativo da máscara da Colombina

7º: Passado o tempo de secagem do látex é possível retirar a máscara quase concluída do molde, uma vez que depois são necessários somente o acerto de possíveis falhas e o recorte das regiões dos olhos, nariz e boca, se houverem.



Figura 27/28: Da esquerda para direita, comparativo entre a modelagem em clay e a máscara pré finalizada do Pierrot.

Para finalizar a produção das próteses entramos na etapa de pintura. A etapa de pintura não deixa de ser tão detalhada quanto à produção completa das máscaras até agora, uma vez que não se pode pintar com qualquer tinta. Assim, como não possuíamos tinta específica para o látex, e o intuito era realizar o projeto com custo reduzido, utilizamos corante para tinta a base de látex, comprados em lojas de material de construção, diluídos em pequenas porções de látex e dessa forma atingimos o objetivo.



Figura 29/30: Da esquerda para direita, processo de pintura da máscara usada pela Colombina.

Concluídas todas as próteses pudemos finalizar o figurino dos personagens. Do mesmo modo que fora produzidas e pintadas à base de látex as máscaras também foram coladas aos rostos dos atores com látex, porém diluído em água e em pequenas camadas, garantindo para que não gerasse qualquer problema de saúde ou mal estar, fotos do processo se encontram no apêndice de número 2.

3.2.3 CENÁRIOS

Inicialmente a direção de arte havia sido pensada e planejada para ser realizada em um circo itinerante que estava sendo procurado pela equipe de produção, porém com o passar dos dias e pela ausência de trupes pelas cidades da região de Bauru e, ou, falta de informação e disponibilidade dos mesmos para com a nossa gravação decidimos abortar a ideia e desenvolver uma segunda opção de locação. Assim, depois de muito analisar as demais opções decidimos que por custo e produção seria mais viável se as fotografias fossem realizadas em uma casa ou local abandonado, facilitando e dando liberdade criativa a equipe de arte.

A escolha pela locação final se deu durante uma visita técnica a um antigo galpão da Ferrovia Paulista (FEPASA), hoje pertencente à empresa ALL (América Latina Logística), que atendia a todas as necessidades estéticas do curta-metragem e apresentava disponibilidade para a realização das fotografias.



Figura 31/32/33/34: Registros do galpão utilizado como locação.

Para a composição dos cenários foram utilizadas quatro áreas diferentes do antigo galpão: duas salas da sede do escritório, sala de máquinas e sala de operações, em que cada uma foi destinada para compor o ambiente de um personagem. Para a escolha dos locais partimos do pressuposto de que cada um deveria transmitir a individualidade de um personagem e que a Sala, como intitulamos a única locação devidamente planejada e

ornamentada, seria o lugar comum aos três e, portanto deveria ser o único que deveria passar a sensação de aconchego.

Sendo a Sala o ambiente planejado, fizemos dela a locação com aspecto de moradia, mesmo que precária, uma vez que todos fazem parte de uma trupe de artistas circenses itinerantes e por isso não possuem residência fixa. Para a composição fizemos uso de materiais de fácil acesso, isto é, como parte do galpão da FEPASA estava abandonado havia móveis e até mesmo decorações de carnaval esquecidas aos arredores, nos aproveitamos que buscávamos um aspecto de um acampamento passageiro e utilizamos cadeiras, palets, caixas e decorações carnavalescas encontradas na própria locação. Por fim, para consistir o aspecto aconchegante da Sala incrementamos com objetos que pudessem ser de transporte fácil como malas, tecidos e almofadas.



Figura 35/36/37: Montagem do ambiente comum a todos os personagens

3.2.4 CORES E TEXTURAS:

Conhecemos muito mais sentimentos do que cores. Dessa forma, cada cor pode produzir muitos efeitos, frequentemente contraditórios. Cada cor atua de modo diferente, dependendo da ocasião. (...) Não existe cor destituída de significado. A impressão causada por cada cor é determinada por seu contexto, ou seja, pelo entrelaçamento de significados em que percebemos. (HELLER, 2013. p. 17-18).

A composição dos personagens e cenários não foi pensada apenas com base na estética que se pretendia atender, mas principalmente em explorar as cores e texturas para situar e aproximar o espectador da realidade criada para os personagens. Para tanto, é a partir da teoria das cores que passamos a determinar as características psicológicas de cada um. A seguir será explicada a escolha das cores tanto para os personagens e seus cenários individuais quanto para o cenário comum.

A SALA – ambiente comum.



Figura 38: Paleta de cores da Sala.

A Sala, como assim intitulamos o único ambiente em comum para as personagens, foi produzida com o intuito de apresentar cores e características que representam individualmente a Colombina, o Pierrot e o Arlequim, para tanto, conforme a imagem acima apresentada fizemos o uso das seguintes cores:

- Tons terrosos (marrons e caramelos): Presentes em todas as cenas, os tons terrosos, assim como o próprio nome sugere, fazem menção a terra sendo capaz de nos transmitir a sensação de consciência, responsabilidade e conforto, fundamentais para contextualizar a realidade das personagens que por mais que sejam diferentes entre si apresentam uma conexão por sua simplicidade e desejo por qualquer tipo de estabilidade, seja emocional ou física.

- Verde escuro: o verde por si só é considerado uma cor da harmonia e equilíbrio, mas além destas sensações buscamos com o verde demarcar a esperança e perseverança.

- Vermelho: característica dominante do personagem Arlequim, em cena o vermelho é tomado como símbolo de requinte e elegância, utilizado em pequenos elementos, demarca a presença do mesmo de forma territorialista.

- Púrpura: mesmo as tonalidades principais da Colombina serem derivadas do rosa/roxo e a cor púrpura ser derivada do vermelho, o tecido acrobático foi escolhido nesta tonalidade pois toda a evolução emocional da personagem pode ser refletida através da relação que ela tem com o mesmo, mas não somente isso, é a partir da sensação de tristeza e melancolia que ela nos passa que temos a representação do anseio de Colombina, no início do vídeo, para se tornar uma acrobata.

- Azul: característica dominante do personagem Pierrot, assim como para representar Arlequim, o azul foi utilizado em detalhes para transmitir, assim como o personagem tranquilidade, ternura e afetuosidade.

- Amarelo: cor comum aos dois personagens mais extrovertidos, Arlequim e Colombina, o amarelo presente em objetos e tecidos foi utilizado para despertar a alegria, a criatividade e a jovialidade dos mesmos.

Em contrapartida, como forma de ressaltar a ideia de que as personagens são artistas circenses itinerantes, como já dito anteriormente, todos os materiais utilizados para ambientar este local comum foram construídos com materiais de fácil acesso encontrados no próprio local de gravação e que aparentam o uso e o desgaste planejado pela direção de arte, representados pelos diversos materiais e texturas utilizados, como pode ser visto pelo uso de

palets e almofadas para compor o sofá, diferentes tipos de cadeiras e mesas para apoiar os objetos e pela disposição aleatória de roupas e acessórios pelo ambiente.

COLOMBINA

Colombina, a única personagem feminina da trama e que apresenta uma evolução emocional tanto para com os demais personagens quanto para consigo mesma, tem incorporado ao seu corpo peças de porcelana, compondo seu busto e sua face com formas de losangos coloridos.



Figura 39: Paleta de cores Colombina.

Conforme apresentado pela imagem acima, buscamos ilustrar as emoções da Colombina através das cores:

- Violeta: cor predominante no figurino – presente na saia, meia e sapatilha da personagem – foi a cor escolhida para representa-la. A cor violeta, quando usada em excesso, como é nosso caso, evoca as sensações de piedade e melancolia que facilmente exprimem a relação da personagem consigo mesma. Contudo esta cor também corresponde ao poder, dignidade e transformação, que transmitem a transição da personagem em sua auto aceitação no decorrer do vídeo.

- Tons terrosos: comum a todos as personagens espelha o desejo da estabilidade amorosa que a personagem busca.

- Vermelho: símbolo da paixão, aqui o vermelho é usado como a cor da energia e do estímulo, marcando também a conexão entre Colombina e Arlequim, uma característica comum a ambos.

- Azul: assim como o vermelho, o azul foi utilizado buscando aproximar Colombina de Pierrot, mas diferente do vermelho esta cor mais fria estampa a ternura e afetuosidade entre ambos.

- Verde: assim como os tons terrosos, o verde aparece para transmitir o equilíbrio entre todos, apesar das animosidades entre eles, em momento algum há um desequilíbrio emocional.

-Amarelo: expressando seu desejo pelo desconhecido é a partir do amarelo que transpomos a leveza, descontração, jovialidade e alegria da personagem.

ARLEQUIM

Marcado por sua agilidade e esperteza, o personagem é conhecido por sua roupa chamativa e colorida composta por recortes dos mais variados tecidos. Para tornar nítida toda sua vivacidade escolhemos as seguintes cores para compor o Arlequim:

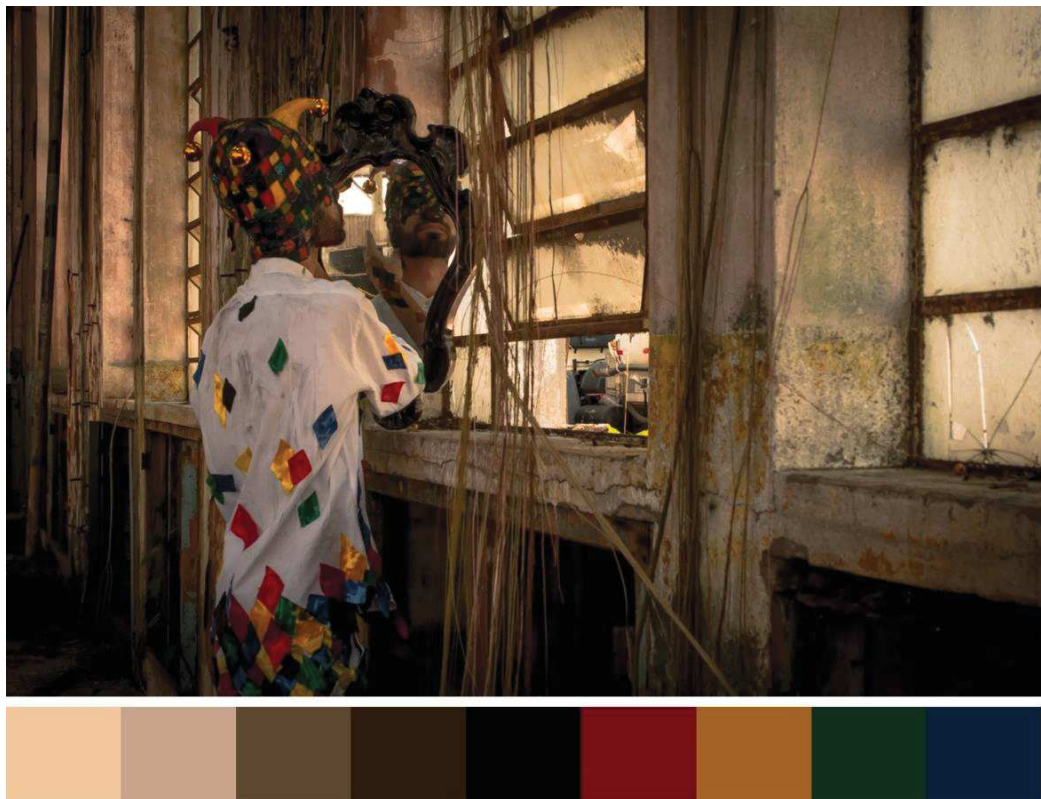


Figura 40: Paleta de cores Arlequim

- Branco: O branco combinado do azul e evoca a frieza e ressalta o descaso do personagem para qualquer sentimento que não seja o seu amor próprio.

- Tons terrosos: Diferente dos demais para Arlequim o marrom transmite sua resistência e determinação.

- Preto: A cor do poder confere ao personagem sua aura de mistério, poder e superioridade.

- Vermelho: Transbordando vida e paixão, o vermelho simboliza o desejo que Arlequim tem de conquistar, seja a admiração de uma plateia ou o amor de Colombina.

- Amarelo: Cor característica para o personagem exprime toda sua descontração, otimismo, jovialidade, alegria e criatividade realçando o ideal de desprendimento que Arlequim tem para os amores.

- Verde: Associado ao masculino é a cor que simboliza tudo o que é viril.

- Azul: É a cor ligada a confiança, reafirmando a auto estima de Arlequim.

PIERROT

Personagem de menor destaque em termos do uso das cores, Pierrot é o intérprete melancólico que anseia por conseguir expressar seus sentimentos para Colombina, assim, visando exteriorizar sua retração sentimental escolhemos como paleta de cores:



Figura 41: Paleta de cores Pierrot.

- Verde: cor que acalma e harmoniza, o verde é usado para representar a esperança do personagem em conquistar seu amor.

-Tons Terrosos: Maturidade, consciência e responsabilidade, Pierrot é o único que pensa em como suas atitudes podem atingir os demais.

- Laranja: expressa a gentileza e a cordialidade, os pequenos detalhes laranja na gravata e no adereço de cena transmitem o otimismo.

- Cinza: contrário do amarelo, o cinza demonstra o desânimo que atinge Pierrot ao não conseguir expor seus sentimentos ou ser passado para traz por Arlequim.

- Azul Marinho: Cor predominante do personagem exprime sua compreensão e acima de tudo seu romantismo exacerbado.

- Preto: Oposto de Arlequim para Pierrot o preto é a cor da introspecção e do silêncio.

4. PRODUÇÃO

4.1 LOCAÇÃO

Conforme dito anteriormente, capítulo 3.2.1 Cenário, a locação escolhida para a realização do projeto foi um antigo galpão da Ferrovia Paulista (FEPASA), hoje pertencente à empresa ALL (América Latina Logística) que atendia as exigências da direção de arte.

Para conseguir utilizar o galpão tivemos que entrar em contato com a empresa, atual dona do mesmo, e também com a TRANSFESA (Transportes e Serviços Ferroviários S.A.) responsável pelo mesmo. Conseguir a autorização para a realização das fotos foi simples, apenas agendamos o dia da produção e elencamos um número máximo de equipe que estaria no local para que os seguranças do local estivessem cientes da nossa presença. Para preservar as empresas e não vincular seus nomes a produção tomamos cuidado para que nada que levasse seus nomes aparecesse nas fotos, assim como não permanecer próxima a rede de abastecimento dos trens por segurança de todos os envolvidos, o que se mostrou uma tarefa simples, uma vez que as locações que seriam utilizadas não apresentavam nenhum tipo de logomarcas, placas ou cartazes e se apresentavam distantes da área de abastecimento.

4.2 EQUIPAMENTOS

Buscando prezar pela qualidade de imagem foi utilizado como equipamento uma câmera Canon EOS 60D em conjunto com as objetivas Canon 85mm F/1.8 e Sigma 24-70mm F/2.8, o que nos garantia imagens claras e nítidas sem necessidade de luz artificial ou flash para a realização das fotos.

Por medidas de precaução contamos com o auxílio de um tripé para sustentar a câmera em alguns momentos em que a velocidade do obturador teve de ser reduzida em prol de efeito estético e de um rebatedor para preenchimento de luz em algumas cenas. Caso necessário, possuíamos também baterias reservas, cartões de memória e um flash externo. Todos os equipamentos citados eram de posse da própria equipe o que contribuiu para a redução do orçamento tendo em vista que não foi necessário alugar nenhum equipamento.

4.3 REALIZAÇÃO DAS FOTOGRAFIAS

Como desejávamos realizar uma fotografia com estética mais natural e simplista, tendo em vista que os figurinos e cenários já chamavam a atenção, optamos por desempenhar as fotos sem o uso de luzes artificiais, nos aproveitando da luz do sol que entrava pelas portas e janelas da locação.

Devido ao estado precário de abandono da locação havia muitas lacunas no teto e paredes que propiciavam a entrada de luz contínua, nos proporcionando a intensidade adequada de luz para podermos realizar as fotos nas configurações mínima de ISO¹⁸ e abertura¹⁹ e continuar tendo uma imagem clara, nítida, com boa profundidade de campo e sem ruídos²⁰.



Figura 42: Realização da ação número 8: Arlequim se exibindo a um espelho.

A integração da equipe foi de suma importância para a execução da sessão de fotos, uma vez que todo o processo foi planejado e montado para ser cumprido em apenas um dia na locação, era fundamental que nada saísse do cronograma – que pode ser visto no apêndice de número 3. Era necessário realizar todas as fotos em um dia, pois prezávamos a qualidade das maquiagens na fotografia. Como não havia próteses reservas para os personagens e como não saberíamos como se comportaria o acabamento das mesmas se as reutilizássemos para um segundo dia de fotos, optamos por apertar o cronograma para preservar as máscaras.

¹⁸ Sensibilidade do sensor das câmeras digitais.

¹⁹ Abertura do diafragma da câmera: conjunto de lamina presentes na lente que permitem que a luz entre e seja registrada pelo sensor.

²⁰ Manchas aleatórias que podem prejudicar a imagem. Geralmente causadas por aumento do ISO em que o sensor não é capaz de reconhecer alguns pixels e os comprime conforme os reconhecidos ao redor.

5. PÓS-PRODUÇÃO

Devido ao fato de se tratar de um vídeo realizado a partir de fotografias nossa pós-produção teve de ser cumprida em três etapas, as quais serão descritas a seguir.

5.1 EDIÇÃO DE IMAGENS

Inicialmente a edição de imagens se responsabilizou pela seleção de todas as fotos que seriam utilizadas, mesmo contando com as anotações do logger²¹ referentes a cada cena, ainda havia o fator da diferença entre a qualidade do visor da câmera e da visualização no computador, nitidamente notada na tonalidade da fotografia, portanto foram feitas mais de uma fotografia para a mesma cena, o que garantiu segurança na qualidade da imagem mas gerou um total de 1.177 imagens.

Com as imagens já selecionadas partimos para a edição em Adobe Photoshop Lightroom das tonalidades que queríamos presentes na estética do produto. Como todas as fotografias foram realizadas com configuração variando entre ISO 125 a ISO 800, abertura de F/2.8 a F/3.5 e temperatura em torno de 5500 °K, necessitamos realizar alterações de luz, tais como exposição, saturação e temperatura; e ajustes de alinhamento e corte para igualá-las.

Depois de concluídas as edições de tonalidade, realizamos a edição de pequenos ajustes de imagem. Com o programa Adobe Photoshop pudemos ressaltar alguns personagens em determinadas cenas, lhes garantindo mais presença e luminosidade; retiramos alguns objetos e ocultamos algumas imperfeições do cenário que não agregavam à narrativa e aperfeiçoamos a maquiagem dos personagens, proporcionando uma aparência mais natural à colagem das próteses à face dos atores. Por fim, novamente utilizando o programa Adobe Photoshop Lightroom exportamos as imagens nas configurações de dimensão 1920x1080px²² e qualidade 300dpi²³ para preservar a qualidade full HD²⁴ no vídeo.

²¹ Profissional responsável pelo conteúdo produzido durante as filmagens.

²² Pixels

²³ Pontos por polegada.

²⁴ Imagem de alta resolução formada por 1920 colunas de pixels por 1080 linhas, gerando aproximadamente 2 milhões de pontos.



Figura 43/44: Imagens comparativas da fotografia original (esquerda) e da editada (direita) da cena de Colombina e Pierrot que além do tratamento de iluminação recebeu o tratamento de pele na parte do pescoço da máscara do Pierrot.



Figura 45/46: Imagens comparativas da fotografia original (esquerda) e da editada (direita) da cena de Colombina e Arlequim que além do tratamento de iluminação recebeu ajustes e corte de cena. Esta foto em específico foi retirada do curta-metragem em seu segundo corte de edição por ordens da direção.

5.2 MONTAGEM

A pós produção do curta envolveu a utilização de dois *softwares* de edição da empresa Adobe: o Premiere (Pr) e o After Effects (AE). Em um primeiro momento, as imagens (já tratadas/editadas) foram agrupadas no Pr e montadas em sequência seguindo a versão decupada do roteiro. A princípio, o tempo de duração de todas as fotos seguiu um padrão (3 segundos), o que foi alterado posteriormente conforme a etapa de edição foi sendo desenvolvida.

Na *timeline*, ou linha do tempo, do Pr as fotos foram agrupadas com a finalidade de melhorar a organização e permitir um bom fluxo de trabalho. O agrupamento foi feito com base nos acontecimentos de cada cena e ambiente, por exemplo, as ações de Pierrot e Colombina em um mesmo espaço, na Sala (ambiente comum aos personagens) foram

selecionadas e a ferramenta que permite a integração e alterações simultâneas entre o PR e o AE foi selecionada, trata-se do *Dynamic Link*.

Já vinculadas ao AE, às imagens foram automaticamente abrigadas em composições próprias e cada uma passou a representar uma camada dentro da linha do tempo do programa. A partir daí, a opção de 3D foi ativada para todas as imagens, isso porque só é possível criar uma câmera no *software* com essa opção ligada. A câmera, que também é tratada como uma camada na *timeline*, foi fundamental para criar os movimentos pretendidos durante as transições das fotografias.

Na *timeline* do AE, o tempo de duração das camadas foi sendo alterado de 3 segundos para valores independentes, conforme o andamento do vídeo e seguindo dois critérios básicos: importância de permanência da foto na tela, deduzida pela narrativa e o instinto do profissional da pós-produção. As fotografias foram sendo dispostas em um espaço que simula um ambiente tridimensional e a câmera foi animada “caminhando” entre as imagens e fazendo paradas nos chamados “quadros-chave” da animação. O tempo de parada da câmera em uma fotografia foi definido por dois quadros-chave e, entre eles, foi adicionado o efeito *wiggle*, próprio do AE e que permite gerar a sensação de que a câmera estaria “tremendo”. Esse efeito foi utilizado para que a produção fosse de encontro à produção tida como referência para a equipe de pós-produção: a abertura na minissérie *Amores Roubados*.

Alguns efeitos artísticos e combinações entre camadas foram adicionados às cenas no AE para alcançar uma estética semelhante ao produto televisivo tido como modelo. Muitas fotografias foram duplicadas e sobrepostas, tendo seus modos de exibição alterados algumas vezes, com recursos próprios do *software*. Tais ferramentas foram capazes de gerar novas imagens, capazes de criar um ambiente artístico que combinasse com a ideia envolvida na narrativa.

Depois que os movimentos de câmeras foram realizados e as camadas colocadas em seu devido tempo de duração em cada cena no AE, a finalização do filme foi feita no Pr. Algumas transições padrões do programa foram adicionadas entre aqueles agrupamentos que receberam a opção de *Dinamic Link*. Nessa etapa a trilha sonora foi ajustada ao vídeo, e os créditos foram adicionados.

5.3 TRILHA SONORA

Se tratando de um produto totalmente autoral desejamos que a trilha sonora também seja composta exclusivamente para embalar a narrativa do curta-metragem, porém por questões de tempo, optamos por usar duas músicas de *creative commons*²⁵ enquanto a original é composta. Procuramos para a criação trilha, orquestras que tratassem a música como um ambiente e uma narrativa singular, isto é, melodias capazes de te transportar para um cenário único e que remetessem a temática circense.

A trilha original já tem uma base melódica pronta que se inspira principalmente nas músicas criadas pela orquestra de Zach Condon, *Beirut*, que com elementos da musica *folk*²⁶ do Leste Europeu e com o uso de instrumentos de sopro como tuba e acordeão apresenta forte influência da música dos Balcãs²⁷.

Analizando o roteiro e tendo como sustentação o vídeo previamente montado a autora presumiu que a trilha deve ser composta por melodias capazes de conduzir individualmente o sentimento de cada personagem. Para isso a música será composta em três partes – como pode ser visto no apêndice de número 4 - uma para Colombina, uma para Pierrot e uma para Arlequim.

Por se tratar de uma narrativa em que a protagonista é a Colombina a composição se iniciará e se finalizará com a temática da personagem. Primeiramente como uma pessoa cabisbaixa a música deve se iniciar de forma lenta, contudo conforme a evolução pessoal da personagem a mesma harmonia irá adquirir uma levada mais andante e alegre. Já para Pierrot e Arlequim serão criadas vertentes completamente opostas. Enquanto para Pierrot, que se retrata como um personagem melancólico e solitário, sua melodia apresentara duas variações em mesma base, para Arlequim que expressa toda sua autoconfiança e que atrapalha o romance entre Pierrot e Colombina, sua ária denotará tons de confusão.

Realizada em home studio, a base da música tema foi gravada manualmente utilizando a modulação da escaleta²⁸ com auxílio de um gravador Tascam dr-40 e um microfone condensador Behringer C-3, contando apenas com edição digital para finalizar e acrescentar inserções entre uma melodia e outra. A base da trilha sonora, por enquanto, se encontra em uso na abertura e nos créditos do curta-metragem.

²⁵ Produção com direitos autorais compartilhados.

²⁶ Musica folclórica, música feita pela sabedoria popular.

²⁷ Península balcânica é uma região do sudoeste da Europa que abrange países como: Albânia, Bósnia, Bulgária, Grécia, Republica da Macedónia, Montenegro, Sérvia, Kosovo e uma porção da Turquia.

²⁸ Instrumento semelhante ao acordeão.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O universo da maquiagem de efeitos, ou maquiagem FX como é conhecida pelos profissionais da área, é deveras amplo. Compondo um conjunto de conhecimentos capaz de criar, no cinema e na televisão, ilusão de fenômenos, objetos e personagens fantásticos, o maquiador deste ramo necessita, além de muito estudo, muito conhecimento técnico, o que por sua vez, implica que se torne cada vez mais um profissional completo.

Dentre as habilidades que devem ser adquiridas estão as de desenho e escultura. Completamente dependentes uma da outra, tanto o desenho como a escultura implicam também nos conhecimentos de anatomia básica e de simetria, que por sua vez garantem uma melhor reprodução do que foi projetado no desenho, na escultura e maior fidelidade a criação. Além destes, também são fundamentais conhecimentos breves sobre química e segurança, pois garantem tanto ao maquiador quanto aos modelos, a certeza de que não sofrerão reações alérgicas às próteses e ainda prevenir quaisquer outros tipos de reações com a pele.

Como diz Vincent Kehoe (1995, p.3) para se tornar um maquiador experiente, competente e completo, é necessário que haja o desejo sincero em aprender tudo o que se deve saber sobre os procedimentos da maquiagem. É necessário que o empenho em aprender não se focalize apenas na teoria, o ato de “colocar a mão na massa” se mostra fundamental para entender todo o processo de criação de uma maquiagem e foi somente ao realizar esse trabalho que pude perceber o quanto a teoria difere da prática e o quanto a mesma leva a perfeição.

O que se achava possível fazer em dois meses de pré-produção acabou demorando mais de quatro; o que se acreditava pode resolver de primeira, se mostrava mais complexo do que a teoria indicava e o que se pretendia moldar, muitas vezes passava longe do esperado, mas entre tantos erros e acertos foi possível concluir as máscaras de maneira mais do que satisfatória e perceber o quanto ainda tenho para aprender para me aprimorar.

Mas este produto nada seria se não houvesse o envolvimento de outras pessoas no projeto. A parceria da equipe e a unidade do projeto auxiliaram durante todo o processo: direção, direção de fotografia e direção de arte se tornaram uma tríade de mesma sintonia, muitas vezes não sendo preciso nem haver comunicação direta entre as áreas para que a estética do curta-metragem fosse única.

Em um ambiente leve, com harmonia entre as áreas e liberdade criativa para cada indivíduo, pudemos concluir o projeto com êxito e a partir deste desenvolver este relatório. Relatório o qual esperamos poder servir de auxílio para os interessados na arte da maquiagem e seus desafios.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Amores Roubados. Gshow. Disponível em: < <http://gshow.globo.com/programas/amores-roubados/Extras/noticia/2014/01/conheca-o-olhar-por-tras-da-abertura-da-minissérie-amores-roubados.html>> Acesso em 18 jan. 2017.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável – cinema e pintura.** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

BARNI, Roberta. **Flaminio Scala; A loucura de Isabella e outras comédia da Commedia dell'Arte.** Editora illuminuras Ltda. São Paulo Brasil, 410p, 2003.

BOTEGA, Frank. **Materiais de Moldagem - Alginato.** Disponível em <<http://www.odontoblogia.com.br/materiais-moldagem-alginato/>>. Acesso em: 25 jan. 2016.

CARBONCINI, Anna. **Perfume e Maquiagem numa Exposição.** São Paulo: Práxis Artes Gráficas Ltda, 1978.

CAMPIOLI, Mario. **Técnica – o Universo da Maquiagem de Efeitos Especiais.** Revista do Cinema Brasileiro. Disponível em < <http://www.revistadocinemabrasileiro.com.br/tecnica/307>> Acesso em: 12 jan. 2016.

Capitu. Memorial Globo. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisséries/capitu.htm>> Acesso em 28 jan. 2017.

CAPUCHO, Julia A.B. **A História e o Desenvolvimento da Maquiagem ao longo dos anos na Televisão.** Faculdades Integradas Santa Teresa D'Ávila – FATEA. Disponível em: <<http://portalseteartes.blogspot.com.br/2014/05/meu-pedacinho-de-chao-muito-mais-que-um.html>> Acesso em 23 nov. 2016.

CASARIN, Marcela Ribeiro. **Hoje é dia de Maria: a influência das artes visuais nas direções de arte e fotografia.** Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ. Disponível em: <

http://www.iar.unicamp.br/lab/luz/ld/Cinema%20V%EDdeo%20e%20TV/artigos/a_influencia_das_artes_visuais_nas_direcoes_de_arte_e_fotografia.pdf >. Acesso em 28 jan. 2017.

CESAR, Newton. **Direção de Arte em Propaganda**. Brasília: Editora SENAC, 2006.

Conheça o olhar por trás da abertura da minissérie Amores Roubados. Gshow. Disponível em: < <http://gshow.globo.com/programas/amores-roubados/Extras/noticia/2014/01/conheca-o-olhar-por-tras-da-abertura-da-minissérie-amores-roubados.html> >. Acesso em 28 jan. 2017

DEBRECENI, Todd. **Special Makeup Effects: for stage and screen**. USA: Focal Press, 2013.

Face Off (Série de TV). Wikipédia. Disponível em: < [https://en.wikipedia.org/wiki/Face_Off_\(TV_series\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Face_Off_(TV_series)) > Acesso em 16 nov. 2016.

FARAGE, Thais. **Maquiagem e Caracterização em “Os Miseráveis”**. Thais Farge. Disponível em: < <http://thaisfarage.com.br/2013/02/11/maquiagem-e-caracterizacao-em-os-miseraveis/> > Acesso em 18 nov. 2016.

FORTUNE, Danny. **‘7 Faces of Dr. Lao’: Tony Randall brilliantly shows things are not as they seem**. Alt Film Guide. Disponível em: < <http://www.altfg.com/film/7-faces-of-dr-lao/> > Acesso em 16 nov. 2016.

GAMBINI, Bruna Carolina V. **Produção de Objetos na Direção de Arte: estudo do caso Filme “Super Pai”**. Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com Habilitação em Radialismo. Bauru: Unesp – FAAC, 2014.

HAMBURGUER, Vera. **Arte em Cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Editora Senac São Paulo; São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

História da Maquiagem. Trabalhos Feitos. Disponível em < <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Historia-Da-Maquiagem/44981350.html> >. Acesso em: 18 jan. 2016.

Hoje é dia de Maria. Memoria Globo. Disponível em: < <http://memoriaglobo.globo.com/programas/entretenimento/minisseries/hoje-e-dia-de-maria/ficha-tecnica.htm> >. Acesso em 28 jan. 2017.

KEHOE, Vincent J-R. **Special Make-up Effects**. USA: Focal Press, 1991.

Lon Chaney. Biography . Disponível em < <http://www.biography.com/people/lon-chaney-9244177> >. Acesso em: 19 jan. 2016.

LOBO, Tânia. **Faces pintadas no tempo: Padrões de beleza associados à maquiagem e sua evolução através do século.** Trabalho de Conclusão de Curso de Design. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2015.

LORENZI, Rodrigo. **Hoje é dia de Maria um sono na televisão brasileira.** A escotilha. Disponível em: < <http://www.aescotilha.com.br/cinema-tv/olhar-em-serie/hoje-e-dia-de-maria-e-um-sonho-na-televisao-brasileira/> >. Acesso em 28 jan. 2017

Mário Campioli. Campi Makeup. Disponível em < <http://www.campimakeup.com.br/index.php/pt/a-escola/mario-campioli> >. Acesso em: 12 jan. 2016.

MOURA, Marlene. **Marlene Moura Make-up Designer.** Disponível em < <http://marlenemoura.com/#home> >. Acesso em: 18 jan. 2016.

NÓBREGA, Hélder Paulo Cordeiro da. **Rua Sórdida: a construção da direção de arte.** Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel em Cinema e Audiovisual. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba Centro de Comunicação, Turismo e Artes, 2016.

ONEDA, L.L.; PERIN, M.; THIVERS, F. **A influência da maquiagem na imagem pessoal.** Trabalho de Conclusão de Curso de Curso Superior em Cosmetologia e Estética. Santa Catarina: UNIVALI, 2008.

Quem são o Pierrot, o Arlequim e a Colombina?. Mundo Estranho. Disponível em: < <http://mundoestranho.abril.com.br/cultura/quem-sao-o-pierro-o-arlequim-e-a-colombina/> >. Acesso em: 14 fev. 2016.

ROSELL, Pere P. **Um molde de una cabeza entera con alginato. Moldes Fáciles.** Disponível em: < <http://motllesfacils.blogspot.com.br/2010/10/un-moldes-de-una-cabeza-con-alginato.html> > Acesso em 28 jan. 2017.

SANTANA, Ana Lucia. **A Arte da Maquiagem.** Info Escola. Disponível em < <http://www.infoescola.com/cultura/a-arte-da-maquiagem/> >. Acesso em: 16 jan. ,2016.

Significado das Cores. Significado das Cores. Disponível em: < <http://www.significadodascors.com.br/> >. Acesso em 25 jun. 2016.

SMITH, Ray C., **Book of Make – up**, Masks, and Wings, USA, First Printing, 1974.pg.7

STEEN, Anna V. **Anna Van Steen Makeup Maquiagem.** Disponível em <<http://www.annavansteen.com.br/>>. Acesso em: 18 jan. 2016.

SWIDRAK, Daniela. **Maquiagem e a construção de personagens do cinema moderno: Estudo do caso Benjamin Button.** Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com Habilitação em Radialismo. Bauru: Unesp – FAAC, 2014.

Vincent Kehoe, make-up artist and autor, dies at 86. Make-up Artist Magazine. Disponível em < <https://makeupmag.com/vincent-j-r-kehoe-make-up-artist-and-author-dies-at-86-2/> > Acesso em: 21 jan. ,2016.

APÊNDICES:

APÊNDICE 1 – Roteiro decupado

APÊNDICE 2 – Processo de aplicação das próteses

APÊNDICE 3 – Ordem do dia

APÊNDICE 4 – Divisão da trilha sonora

APÊNDICE 1: Roteiro Decupado

Ação	Plano
1. Colombina sentada, com um livro em mãos, lendo-o. Ao seu redor, um tecido, uma lira, e um trapézio desocupados ao seu redor.	<i>Foto 1: Plongee geral</i> (geral apresentando elementos do circo aproxima para Colombina e livro) <i>Foto 1: Plano geral</i> (ângulo normal) – segurança
2. Colombina levanta e passa os dedos sobre o tecido, como se tentasse atuar. De longe, Pierrot observa a cena	<i>Foto 1: Plano geral de Perfil Colombina</i> (mostrando colombina por inteiro segurando o tecido mas sem detalhes do cenário) <i>Foto 2 : Over the shoulder do Pierrot</i> levemente contra- plongee (interligando com o outro plano por afastamento) - Lado direito do quadro
3. Pierrot chega e se aproxima da amiga, aplaudindo-a. A garota agradece.	<i>Foto 1: Plano médio lateral</i> (pegar as ações de Pierrot e Colombina) - No vídeo vai mostrar Pierrot, a foto vai se movimentar para Colombina e depois afastar mostrando os dois
4. Os dois se sentam juntos.	<i>Foto 1: Plano Conjunto mais aberto</i> (com Pierrot e Colombina enquadrados para a direita e mostrando o cenário do outro lado)
5. Pierrot e Colombina sentados um ao lado do outro conversando. Colombina está com o livro fechado em uma das mãos.	<i>Foto 1: Plano lateral Pierrot</i> (com silhueta da Colombina) <i>Foto 2: Plano lateral Colombina</i> (com silhueta da Pierrot) - Mostra o livro fechado <i>Foto 3: Plano zenital</i>
6. Pierrot coloca uma das mãos sob a outra mão de Colombina, e a olha apaixonado.	<i>Foto 1: Plano detalhe mão de Pierrot</i> no livro de Colombina <i>Foto 2: Plano conjunto médio</i> (mostrando a mão de Pierrot no livro)
7. A mão direita do palhaço está atrás das costas de Colombina, com uma carta de às de copas em mãos. Colombina olha para o lado, indiferente. De longe dá para se ver Arlequim.	<i>Foto 1: Plano médio costas de Colombina</i> com a carta de Pierrot. <i>Foto 2: Plano médio lateral</i> pegando de perfil Colombina olhando distante parte do rosto de Pierrot e ao fundo Arlequim
8. Arlequim dança e se exhibe em frente a um espelho enorme.	<i>Foto 1: Plano geral</i> (ângulo normal) - mostrando corpo inteiro <i>Foto 1: Plongee</i> - mostrando corpo inteiro
9. Colombina se levanta, deixando	<i>Foto 1: Primeiro Plano lateral</i> (mostrando

também o livro para trás e indo em direção à cena de Arlequim.	Pierrot de Perfil, Colombina de costas e Arlequim no fundo em frente)
10. Arlequim nota o reflexo da garota atrás do seu e sorri, virando em direção à garota, puxando sua mão, e beijando-a	<i>Foto 1: PG lateral Arlequim</i> (com Colombina ao fundo) - obs: verificar espelho e adequar plano. <i>Foto 2: PM conjunto Arlequim e Colombina</i> (aproxima para detalhe do beijo de Arlequim na mão de colombina) <i>Foto 3: Plano Zenital</i>
11. Ela fica tímida, Arlequim acaricia o cabelo da garota	<i>Foto 1: PP lateral</i> expressão Colombina <i>Foto 2: PPP</i> Arlequim e Colombina próximos
12. Arlequim tira de dentro da manga (como se estivesse tirando de trás da orelha da garota) uma carta do Coringa.	<i>Foto 1: PM conjunto</i>
13. Mostra pra garota, que se encanta e bate palmas.	<i>Foto 1: PG conjunto</i> (Colombina não sabe qual o naipe da carta)
14. Pierrot observa de longe, tira o braço de traz das costas e olha pra ela, olhando pra Colombina em seguida.	<i>Foto 1: PM lateral</i> (primeiro plano Pierrot de costas com sua carta e em segundo plano Arlequim e Colombina) - Foco em Pierrot <i>Foto 2: PM lateral</i> (primeiro plano Pierrot de costas com sua carta e em segundo plano Arlequim e Colombina) - Foco em Arlequim e Colombina <i>Foto 3: PM lateral</i> (primeiro plano Pierrot de costas com sua carta e em segundo plano Arlequim e Colombina) - Aumentar a abertura da Câmera.
15. Volta à feição triste de Pierrot, que segura a carta e o livro sob seu peito.	<i>Foto 1: Plogee Médio Pierrot</i> segurando a carta e o livro em seu peito.
16. Pierrot olha o livro. Em seguida, beija a carta e a coloca dentro do livro.	<i>Foto 1: PP Pierrot</i> beijando a carta <i>Foto 2: Over the shoulder Pierrot</i> com livro aberto e a carta escrita P <3 C aproxima pro escrito.
17. Arlequim começa a dançar, e chama Colombina pra juntar-se a ele. No início, reluta.	<i>Foto 1: PA conjunto</i> Arlequim e Colombina
18. Arlequim faz um passo, chamando a garota para imitá-lo. A garota faz o mesmo passo. Arlequim aplaude.	<i>Foto 1: PG frontal</i> Arlequim e Colombina <i>Foto 2: PG frontal</i> Arlequim aplaudindo

19. Colombina dança com a carta do Coringa sob o peito e olha pra Arlequim. Arlequim dança também, mas olhando para o espelho.	<i>Foto 1:</i> (Colombina e Arlequim vão dançar juntos - Posição lateral) - Plano lateral $\frac{3}{4}$ (mostrando carta no peito de Colombina) <i>Foto 2:</i> (Colombina e Arlequim dançando em frente um ao outro com o espelho atrás) - PC lateral com destaque em primeiro momento na expressão da Colombina (depois aproxima para a expressão de Arlequim no reflexo do espelho)
20. Colombina olha para o lado oposto ao dela e lá está Pierrot, olhando os dois, de braços cruzados, enciumado.	<i>Foto 1:</i> Plano Geral aparecendo Colombina e Arlequim dançando (Colombina está olhando para Pierrot, porém distante, no lado esquerdo do quadro), e Pierrot de braços cruzados (no lado direito do quadro) (pós começa fechado na dança dos dois e afasta até aparecer Pierrot triste)
21. Colombina puxa o amigo pelo braço para que dance com os dois	<i>Foto 1:</i> Geralção frontal - Colombina indo em direção à Pierrot (centro do quadro); com Arlequim no lado esquerdo e Pierrot no direito <i>Foto 2:</i> PM conjunto lateral $\frac{3}{4}$ Colombina pegando na mão de pierrot (lado direito do quadro)
22. Imagem de Pierrot segurando a cintura de Colombina enquanto a garota dança.	<u>*Tudo do lado direito do quadro</u> <i>Foto 1:</i> Plano médio plongeé $\frac{3}{4}$ (passos próximos)
23. Imagem de Pierrot segurando a mão da garota enquanto ela gira.	<u>*Tudo do lado direito do quadro</u> <i>Foto 1:</i> Plano médio plongeé frontal (passos mais distantes)
24. Imagem de Colombina ao lado de Arlequim. Arlequim e Colombina dançam juntos.	<u>*Tudo do lado esquerdo do quadro</u> <i>Foto 1:</i> Plano médio contra plongeé $\frac{3}{4}$
25. Imagem de Arlequim dançando enquanto Colombina gira sozinha.	<u>*Tudo do lado esquerdo do quadro</u> <i>Foto 1:</i> Plano médio contra plongeé frontal
26. Pierrot tenta imitar Arlequim e tropeça, caindo no chão. Os companheiros não veem. Pierrot se levanta, chateado e se retira.	<u>*Tudo do lado direito do quadro</u> <i>Foto 1:</i> Plano médio plongeé $\frac{3}{4}$ (passos próximos) <i>Foto 2:</i> Plano médio plongeé frontal (passos mais distantes) - Obs: Colombina saindo do quadro. <i>Foto 3:</i> Plano geral frontal de Arlequim e Colombina dançando no <u>lado esquerdo</u> do quadro e Pierrot caído no lado direito. (na pós aproxima de Pierrot)

	<i>Foto 4: Plano próximo $\frac{3}{4}$ Pierrot chateado saindo do quadro.</i>
27. Arlequim sob o tecido, estendendo a mão para que Colombina o acompanhe. Colombina Recusa	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano geral contra plogee lateral</i>
28. Colombina assiste sentada, aplaudindo.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano lateral Conjunto (se o Sillas conseguir mudar de posição) Foto 1 (plano b): Plano Próximo Colombina</i>
29. Colombina com Arlequim se apresentando num tecido.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano geral conjunto de Colombina e Arlequim nos tecidos. (Pós: aproxima até mostrar as mãos dos dois juntas)</i>
30. Colombina está sentada, com o livro em mãos, sozinha, no meio do circo.	<i>Foto 1: Geralzão Colombina no centro do quadro sentada com o livro nas mãos. (Arlequim na ponta esquerda do quadro)</i>
31. Arlequim aparece e se senta ao seu lado. Colombina fecha o livro e olha para o bobo da corte, alegre.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano medio frontal (os dois estão sentados de lado)</i>
32. Os dois conversam um pouco, Arlequim coloca uma mão sob as mãos de Colombina, que ainda segura o livro, e a outra sob a coxa da garota.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano zenital</i>
33. Os dois sorriem um para o outro.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano conjunto próximo Perfil frontal</i>
34. Arlequim tenta beijar Colombina, mas a garota vira o rosto, sorrindo.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano conjunto próximo frontal</i>
35. Arlequim se levanta, beija a mão de Colombina e se despede.	<i>*Tudo do lado esquerdo do quadro Foto 1: Plano médio conjunto frontal</i>
36. Colombina abre seu livro aleatoriamente e se depara com a carta	<i>*Centro do quadro Foto 1: Plano Zenital (pós: aproxima do livro com a carta com o ás de copas)</i>
37. Colombina encara a carta de ás de copas e conclui que fora Arlequim quem a deixou:	<i>Foto 1: Plano próximo (pegando Colombina de costas) e a carta com o ás de copas aparecendo</i>

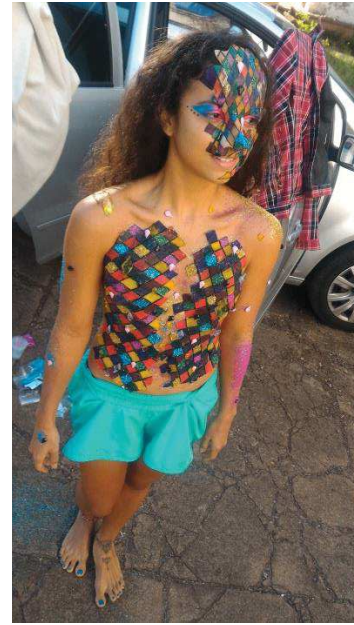
38. Imagem de Arlequim tirando a carta de Coringa de trás da orelha de Colombina.	<u>*Tudo do lado esquerdo do quadro</u> <i>Foto 1: Over the shoulder da Colombina</i> (no plano irá ver a mão de Arlequim com a carta).
39. Colombina, alegre, olha para a carta e decide ir à procura de Arlequim. Nesse momento, Pierrot aparece e cutuca as costas da amiga, que ao vê-lo o abraça e mostra a carta a ele. Pierrot se intimida, mas sorri.	<u>*Centro do Quadro</u> <i>Foto 1: Plano geral frontal Colombina</i> com Pierrot entrando no quadro (Arlequim no lado esquerdo do quadro) <i>Foto 2: Plano conjunto médio frontal</i> (Colombina mostra a carta para Pierrot que fica tímido, Colombina não pode ver as costas da carta)
40. Pierrot segura a mão da amiga, e nesse momento chega Arlequim, tocando seu bandolim.	<i>Foto 1: Plano geral frontal</i> (no quadro vai ter Pierrot beijando a mão de Colombina e o olhar de colombina distante em direção a Arlequim no lado esquerdo do quadro com seu bandolim) (Pós: a imagem começo no plano fechado de Colombina e Pierrot, afastando até aparecer Arlequim com o bandolim no quadro)
41. Colombina ouve, e pula em seus braços. Pierrot assiste a cena sem entender nada. Colombina beija Arlequim.	<i>Foto 1: Plano médio frontal</i> de Colombina no colo de Arlequim beijando-o.
42. Pierrot sai, desconsolado.	<i>Foto 1: Plano geral</i> pegando das costas de Arlequim e Colombina e ao fundo a expressão de Pierrot de frente. (Pós: aproximar para a expressão de Pierrot)
43. Pierrot sentado com uma garrafa de vinho aberto em mãos, chorando.	<u>*lado direito do quadro</u> <i>Foto 1: Plano plongee perfil</i> de Pierrot
44. Colombina dança para Arlequim que prefere prestar atenção no reflexo do espelho que na garota. Colombina percebe que Arlequim não está notando-a e sai.	<u>*lado esquerdo do quadro</u> <i>Foto 1: Plano geral</i> $\frac{3}{4}$ (pegando Colombina dançando e Arlequim de costas, mostrando sua expressão no reflexo do espelho) <i>Foto 2: Plano próximo Colombina</i>
45. Emburrada, começa a olhar a carta. Vira a carta e encontra o sinal atrás dela, P <3 C.	<u>*centro do quadro</u> <i>Foto 1: Primeiro plano levemente plogee</i> Colombina segurando a carta. <i>Foto 2: Detalhe da carta</i> (escrita P <3 C) com o polegar de Colombina - Pós: Começa aproximado na carta e afasta levemente até revelar o polegar da Colombina.
46. Imagem de Pierrot lhe dando a rosa de papel.	<u>*Pensamento da Colombina</u> <u>* Lado direito do quadro</u>

	<i>Foto 1: Plano médio conjunto</i> Pierrot e Colombina (os dois estarão de lado para a câmera e de frente um pro outro)
47. Colombina arregala os olhos ao entender que a carta fora dada por Pierrot, e não Arlequim.	<u>*Centro do quadro</u> <i>Foto 1: Primeiro plano levemente contra-plongee</i> de Colombina
48. Colombina sentada no chão, as duas cartas em sua frente. Põe a mão sob a carta de Arlequim.	<u>*Centro do quadro</u> <i>Foto 1: Plano Zenital</i> de Colombina com as duas cartas (seus dedos levemente encostando na carta de Arlequim)
49. Colombina pensa nos dois dançando juntos.	<u>*Pensamento da Colombina</u> <u>*Lado Esquerdo do quadro</u> <i>Reaproveitar fotos</i> “Arlequim começa a dançar, e chama Colombina pra juntar-se a ele. No início, reluta.”
50. De repente, quem está dançando com a garota é o Pierrot.	<u>*Pensamento da Colombina</u> <u>*Lado direito do quadro</u> <i>Reaproveitar fotos</i> “Imagem de Pierrot segurando a cintura de Colombina enquanto a garota dança.”
51. Colombina se assusta, passando a mão sob a carta de Pierrot em seguida.	<u>*Centro do quadro</u> <i>Foto 1: Plano Zenital</i> de Colombina com as duas cartas (seus dedos levemente encostando na carta de Pierrot)
52. Imagem de Arlequim colocando a mão sob a coxa de Colombina	<u>*Pensamento da Colombina</u> <u>*Lado esquerdo do quadro</u> <i>Reaproveitar foto</i> “os dois conversam um pouco, Arlequim coloca uma mão sob as mãos de Colombina, que ainda segura o álbum, e a outra sob a coxa da garota” <i>Foto 2: Plano detalhe</i> mão na coxa de Colombina
53. Imagem de Colombina e Pierrot deitados de lados opostos na grama	<i>Foto 1: Plano Zenital próximo</i> (o corpo dos dois ocupa o quadro inteiro)
54. Imagem de Arlequim dançando enquanto Colombina gira sozinha.	<i>Foto 1: Plano Conjunto geral frontal</i>
55. Imagem de Pierrot segurando a mão da garota enquanto ela gira.	<i>Reaproveitar fotos</i> “Imagem de Pierrot segurando a mão da garota enquanto ela gira”
56. Colombina segura as duas cartas sob o peito, e ao olhar pra sua	<i>Foto 1: Plano geral frontal</i> (aparece a Colombina com as duas cartas sob o peito e Pierrot no canto

direita vê Pierrot de longe. Pierrot está fazendo um coração de origami. Ao olhar ao seu lado esquerdo vê, também de longe, Arlequim tocando um bandolim.	direito com um coração de origami e Arlequim no canto esquerdo tocando o instrumento) (Pós: Começar com a foto aproximada apenas na Colombina segurando as cartas sob o peito e vai afastando até aparecer Pierrot e Arlequim. Após isso, aproximar de um e depois de outro evidenciando sua ação)
57. Colombina se deita no chão, cansada, e adormece.	<i>Foto 1: Plano Zenital</i> (corpo ocupando todo o espaço do quadro)
58. Colombina anda sozinha e se depara com o tecido.	<i>Foto 1: Plano médio</i> $\frac{3}{4}$ de Colombina
59. Imagem de Colombina tocando o tecido.	<i>Foto 1: Plano próximo frontal</i> de Colombina (Colombina envolvida no tecido)
60. Colombina continua a andar, encontrando-se em frente ao espelho gigante de Arlequim. Começa a olhar seu reflexo.	<i>Foto 1: Plano contra plongee</i> pegando os ombros de Colombina e seu rosto no espelho. (ref.: https://www.youtube.com/watch?v=qbexOeoH5hg (1:31))
61. Colombina olha para as duas cartas em suas mãos	<u>*Pensamento de Colombina</u> <u>*Tudo centralizado</u> <i>Foto 1: Over the shoulder</i> Colombina com as duas cartas nas mãos
62. Imagem de Colombina beijando o rosto de Pierrot.	<u>*Pensamento de Colombina</u> <i>Foto 1: Primeiro Plano conjunto frontal</i>
63. Imagem de Arlequim olhando-se no espelho enquanto a garota tenta chamar sua atenção.	<u>*Pensamento de Colombina</u> <i>Foto 2: Plano Geral conjunto</i> (Arlequim segurando espelho de mão, aparecendo ao lado a Colombina tentando chamar sua atenção)
64. Colombina toca o vidro do espelho, como se acariciasse o rosto de seu reflexo.	<i>Foto 1: Plano contra plongee</i> pegando os ombros de Colombina e seu rosto no espelho com seu dedo tocando no espelho. (ref.: https://www.youtube.com/watch?v=qbexOeoH5hg (1:31))
65. Pierrot está deitado, dormindo. Acorda e vê um pequeno espelho com a carta de ás de copas ao seu lado.	<i>Foto 1: Plano Zenital</i> (corpo e elementos ocupam o quadro)
66. Imagem de carta do Coringa rasgada no chão.	<i>Foto 1: Plano detalhe lateral</i>

67. Colombina no tecido sozinha, se apresentando.	<i>Foto 1: Plano geral Contra-plongee Colombina</i>
68. Pierrot olha para a carta e para o espelho	<i>Foto 1: over the shoulder (pegando expressão de Pierrot no espelho)</i>
69. Arlequim observa Colombina no tecido de longe, aplaudindo-a. Chuva de papéis coloridos em Colombina.	<i>Foto 1: Plano Geral Colombina se apresentando no tecido e Arlequim no canto esquerdo da tela (Colombina olha pro lado oposto de Arlequim) (Pós: Começar com a foto no plano geral e aproximar até ficar só Colombina no tecido e a chuva de papéis em volta.).</i>

APÊNDICE 2 – Processo de aplicação das próteses



APÊNDICE 3 – Ordem do dia

CES'T LA VIE

ORDEM DO DIA # 01 – Sexta-Feira, 28 de Outubro de 2016

DIRETOR: Leandro Freitas	PRODUTOR: Ana Clara Toledo, Giovanna Capovilla	ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Gabriella Zanatta
--------------------------	---	--

LOCAÇÃO 01:
PONTO DE ENCONTRO:

Nascer do Sol: 06h34 Por do Sol: 19h26	Previsão do Tempo: Sol e aumento de nuvens de manhã. Pancadas de chuva à tarde e à noite. Previsão de Chuva: 2mm 60%	Temp. Máxima: 28° Temp. Mínima: 19°
---	---	--

HORÁRIO DA DIÁRIA: 06h00 às 20h00
***06h00 – Toda a equipe na locação 01**

HH	PREPARAÇÃO	ELENCO
6h-7h	Maquiagem Pierrot	Greg
7h-8h	Maquiagem Colombina	Joelma
8h-9h	Maquiagem Arlequim	Sillas

CENÁRIO		
6h-8h	Preparação Cenário	

HH	CENA	I-E/D-N	SET/SINOPSE	ELENCO
PREPARA: 06h00 às 07h00 FILMA: 07h00 às 8h00	15 16 65 68 43	INT-DIA	Cenas solo do Pierrot	PIERROT
FILMA: 08h00 às 09h00	1 45 47 48 51 57 58 59 60 61 64 67	INT-DIA	Cenas solo Colombina	COLOMBINA
FILMA: 09h00 às 10h00	2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 38 13 14	INT-DIA	Ações de Pierrot acompanhado	PIERROT, COLOMBINA, ARLEQUIM
*INTERVALO 10h00 - 10h30				
10h30 às 11h00	17 18 19 20 21 22 23 26	INT-DIA	Ações de Pierrot acompanhado	PIERROT, COLOMBINA, ARLEQUIM
11h00 às 12h00	39 40 41 42 46 53 62 56	INT-DIA	Ações de Pierrot acompanhado	PIERROT, COLOMBINA, ARLEQUIM
*ALMOÇO 12h00-13h30				
PREPARA: 13h30 às 14h00 FILMA: 14h00 às 16h00	24 25 27 28 29 30 31 32 52	INT-DIA	Interações entre Colombina e Arlequim	COLOMBINA, ARLEQUIM
*INTERVALO 16h00 - 17h00				
17h00 às 19h30	33 34 35 36 37 44 54 63 69 66	INT-DIA	Interações entre Colombina e Arlequim	COLOMBINA, ARLEQUIM

ELENCO E FIGURAÇÃO – Total do dia: 03 Atores + 0 Figurantes

PERSONAGEM	ATOR	CENAS	CHEGADA	LOC	FIG/MAQ	ENSAIO
PIERROT	Greg	Todas	06h00	Loc 01	06h00	----
COLOMBINA	Joelma	Todas	06h00	Loc 01	06h00	----
ARLEQUIM	Sillas	Todas	06h00	Loc 01	06h00	----

OBSERVAÇÕES GERAIS DA DIÁRIA:

*Lembrar de todos os elementos da arte

*Distribuir os lanches e água

ATIVIDADES DE PRÉ DA DIÁRIA:

Conferir cenário e objetos pra gravação

LOCAL:

Loc 01

INFORMAÇÕES ÚTEIS:

 TELEFONE ASSISTENTE DE DIREÇÃO: (14)
99747-3856

APÊNDICE 4 – Divisão da trilha sonora