

O Papel dos Figurinos na Construção das Personagens e da Narrativa no Cinema de João Pedro Rodrigues



Imagem: *Odete* (2005), de João Pedro Rodrigues

Inês Silva Moreira

Relatório de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de Especialização em Cinema e Televisão

Março 31, 2022

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica do professor Luís Gouveia Monteiro e coorientação da investigadora Caterina Cucinotta.

Agradecimentos

Antes de mais, devo um enorme agradecimento ao meu orientador, o professor Luís Gouveia Monteiro, pelo apoio e rigor com que me conduziu neste percurso. E um agradecimento muito especial à investigadora, Caterina Cucinotta, pelo papel crucial que desempenhou na fase inicial da procura de estágio e, ainda, no desenvolvimento do presente relatório. Ao professor José Duarte, um obrigada do fundo do coração, pela paciência e pela amabilidade com que sempre me tratou, pelas inúmeras trocas de emails e por todo o material que acabou por me disponibilizar.

Estarei para sempre grata a toda a equipa do filme *Um Príncipe no Quartel*, guardo-os a todos com muito carinho no coração. Um agradecimento especial ao João Pedro e ao João Rui, que fizeram com que este trabalho fosse possível. Um obrigada à Patrícia Dória e à Patrícia Domingues, pela ternura e atenção com a qual me acolheram na sua equipa; ao Paulo Guilherme, companheiro de *plateau*; e, ainda, ao João Gusmão e a toda a equipa da Terratrema Filmes, pessoas incansáveis.

Agradeço também à Carina, que me ajudou nos momentos de maior angústia e ansiedade; à Bruna e à Giulia, que demonstraram sempre interesse em ouvir-me falar sobre o cinema do João Pedro Rodrigues; e, em especial, ao Gonçalo que se mostrou incansável e que me deu a força que precisava para continuar.

Por último, agradeço à minha família, a todos os amigos e colegas por estarem sempre presentes e por demonstrarem, continuamente, interesse e preocupação no meu trabalho.

O Papel dos Figurinos na Construção das Personagens e da Narrativa no Cinema de João Pedro Rodrigues

Inês Silva Moreira

Resumo: O presente relatório aborda questões consideradas importantes durante o estágio realizado na Terratrema Filmes, na produção de João Pedro Rodrigues, *Um Príncipe no Quartel*. Estão incluídas uma breve apresentação da produtora e do seu trabalho e a descrição das tarefas realizadas nas diversas bases do estágio. A par disso, é feita também uma análise ao vestuário das quatro longas de ficção do realizador: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer Como Um Homem* (2009) e *O Ornitólogo* (2016). Este relatório tem como objetivo perceber de que forma o trabalho de figurino é essencial na construção das personagens e, consequentemente, da narrativa do filme. É essencial, também, mostrar como se relacionam a direção de arte e os figurinos dentro de uma produção cinematográfica.

Palavras-chave: Terratrema Filmes; estágio; cinema; João Pedro Rodrigues; João Rui Guerra da Mata; Patrícia Dória; figurinos; direção de arte; personagens.

Abstract: The following report looks at issues considered important during the internship done, at "TERRATREME Filmes", during a production by João Pedro Rodrigues, "Um Príncipe no Quartel". It includes a brief introduction of the production firm and its work besides a description of the chores performed in the different phases of the internship. Moreover, an analysis is included of the wardrobe used in the producer's four major fiction films *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer Como Um Homem* (2009) e *O Ornitólogo* (2016). This work aims to understand the manner in which the costumes are in the construction of the characters and, consequently, of the narrative of the film. It also intends to show how art direction connects with the costumes in the film production.

Keywords: Terratrema; internship; cinema; João Pedro Rodrigues; João Rui Guerra da Mata; Patrícia Dória; costumes; art direction; characters

Índice

Lista de Figuras	vi
Introdução	1
1. A Terratrema Filmes.....	4
1.1. Missão e colaboradores.....	4
1.2. Filmes produzidos e festivais de cinema	7
2. Atividades desenvolvidas	10
2.1. Plano de estágio	10
2.2. O departamento de figurinos.....	10
2.3. Filme Um Príncipe no Quartel (2022)	13
2.3.1. Pré-Produção	13
2.3.2. Rodagem.....	18
3. O cinema de João Pedro Rodrigues: caracterização das personagens através dos.....	21
3.1. A construção das personagens	21
3.2. Os filmes de João Pedro Rodrigues	25
3.3. Figurino como signo	29
3.3.1. A metamorfose e a camuflagem: o desejo de ser outro.....	29
3.3.2. A iconografia religiosa: as cores simbólicas do vestuário	38
3.3.3. A nudez enquanto figurino - uma relação com a natureza e a fragilidade	45
4. Caso prático: Um Príncipe no Quartel.....	49
5. Entre direção de arte e figurinos: o caso Guerra da Mata	58
Conclusão	64
Referências bibliográficas	66
Filmografia	72
Anexos.....	73
a) Estágio na Terratrema Filmes.....	73
b) Os figurinos na história do cinema	121
c) Os filmes de João Pedro Rodrigues.....	128
d) O cinema de Pedro Almodóvar	170
e) Iconografia religiosa	172

Lista de Figuras

Fig. 1 - Cartaz do filme La Terra Trema (1948), de Luchino Visconti	5
Fig. 2 - Cartaz do filme Ama-San (2016), de Cláudia Varejão e cartaz do filme A Fábrica do Nada (2017), de Pedro Pinho. Produções da Terratrema Filmes.	9
Fig. 3 - Divisas utilizadas pelo corpo de bombeiros voluntários portugueses	16
Fig. 4 - Registo fotográfico: Claquete do filme Um Príncipe no Quartel	18
Fig. 5 - A equipa de figurinos com os atores Ana Bustorff e João Mota	20
Fig. 6 - João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues	26
Fig. 7 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	31
Fig. 8 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues	42
Fig. 9 - Fotograma do filme Odete (2005), João Pedro Rodrigues	46
Fig. 10 - Registo fotográfico: Preparação de Teresa (Margarida Vila-Nova) - Cena 4	52
Fig. 11 - Registo fotográfico: Ratas de Sacristia (Raquel Rocha Vieira e Anabela Moreira) - Cena 15.....	54
Fig. 12 - Registo fotográfico: Mauro Costa e André Cabral na pausa das filmagens	57
Fig. 13 - Leonor Fonseca (assistente de direção de arte), Luís Magina (produção na rodagem) e João Rui Guerra da Mata no set de Um Príncipe no Quartel	61
Fig. 14 - Exemplo de Folha de Serviço Dia 9/11/2021	73
Fig. 15 - Excerto do Argumento de Um Príncipe no Quartel.....	74
Fig. 16 - Folha de Transportes - Equipa Técnica	74
Fig. 17 - Mapa de Rodagem Um Príncipe no Quartel.....	75
Fig. 18 - Mapa Logístico de Décores e Bases: Um Príncipe no Quartel.....	75
Fig. 19 - Cronograma do Estágio Curricular	76
Fig. 20 - Antiga Livraria Lácio, atual sede da Terratrema Filmes	76
Fig. 21 - Dossier de Rodagem Departamento de Figurinos	77
Fig. 22 - Dossier de Rodagem Departamento de Figurinos	78
Fig. 23 - Registo fotográfico Quartel dos Bombeiros de Cacilhas.....	79
Fig. 24 - Registo fotográfico Quartel dos Bombeiros de Cacilhas.....	79
Fig. 25 - Registo fotográfico: Peris Costumes e Atelier Maria Gonzaga.....	80
Fig. 26 - Registo fotográfico: Peris Costumes e Atelier Maria Gonzaga.....	80
Fig. 27 - Registo fotográfico: Peris Costumes e Atelier Maria Gonzaga.....	81
Fig. 28 - Registo fotográfico: Visita a lojas de roupa em segunda mão.....	81
Fig. 29 - Registo fotográfico: Provas Bombeiros Passado/Presente	82
Fig. 30 - Registo fotográfico: Provas Bombeiros Passado/Presente	82
Fig. 31 - Registo fotográfico: Provas Bombeiros Passado/Presente	83
Fig. 32 - Registo fotográfico: Provas Bombeiros Passado/Presente	83

Fig. 33 - Registo fotográfico: Provas Cunhada (atriz Ana Bustorff)	84
Fig. 34 - Registo fotográfico: Provas Marido da Cunhada (ator João Mota)	84
Fig. 35 - Registo fotográfico: Provas Ratas de Sacristia (atrizes Raquel Rocha Vieira e Anabela Moreira).....	85
Fig. 36 - Registo fotográfico: Provas Comandante Bombeiros Futuro (ator Sérgio Coragem) ..	85
Fig. 37 - Registo fotográfico: Provas Ama (atriz Teresa Madruga).....	86
Fig. 38 - Registo fotográfico: Provas Afonso Futuro (ex-jogador de futebol Oceano).....	86
Fig. 39 - Registo fotográfico: Primeiro dia de rodagem.....	87
Fig. 40 - Registo fotográfico: Primeiro dia de rodagem.....	87
Fig. 41 - Registo fotográfico: Preparação da cena - o realizador João Pedro Rodrigues dá indicações aos atores	88
Fig. 42 - Registo fotográfico: Preparação da cena - João Rui Guerra da Mata acerta os últimos pormenores do cenário	88
Fig. 43 - Registo fotográfico: Atores posam, entre cenas, para uma foto de "família". Os figurinos da família real em tons de verde (os atores Margarida Vila-Nova, Dinis Vila-Nova, Luísa Castelo Branco, Mauro Costa e Miguel Loureiro)	89
Fig. 44 - Registo fotográfico: gravação da cena 3.....	89
Fig. 45 - Registo fotográfico: Preparação de Alfredo Passado/Presente (o ator Mauro Costa) - Cena 3.....	90
Fig. 46 - Registo fotográfico: Preparação de Teresa (a atriz Margarida Vila-Nova) - Cena 3....	90
Fig. 47 - Registo fotográfico: Preparação de Eduardo (o ator Miguel Loureiro) - Cena 3	91
Fig. 48 - Registo fotográfico: Preparação de Carlota (a atriz Luísa Castelo Branco) – Cena 4..	91
Fig. 49 - Registo fotográfico: Preparação de Sebastião (o ator Dinis Vila-Nova) – Cena 4.....	92
Fig. 50 - Registo fotográfico: Preparação de Alfredo Passado/Presente (o ator Mauro Costa) - Cena 4.....	92
Fig. 51 - Registo fotográfico: Preparação de Eduardo (o ator Miguel Loureiro) - Cena 4	93
Fig. 52 - Registo fotográfico: Preparação de Teresa (a atriz Margarida Vila-Nova) - Cena 4....	93
Fig. 53 - Registo fotográfico: A equipa de som prepara o ator André Cabral	94
Fig. 54 - Registo fotográfico: Preparação de Sancho (o ator Vasco Redondo) – Cena 1.....	94
Fig. 55 - Registo fotográfico: Preparação de Sancho (o ator Vasco Redondo) - Cena 13	95
Fig. 56 - Registo fotográfico: gravação da cena 1.....	95
Fig. 57 - Registo fotográfico: ensaio para a cena 14.....	96
Fig. 58 - Registo fotográfico: gravação da cena 14.....	96
Fig. 59 - Registo fotográfico: a chefe de guarda-roupa Patrícia Domingues prepara o ator Sérgio Coragem	97
Fig. 60 - Registo fotográfico: Preparação do ator Sérgio Coragem	97
Fig. 61 - Registo fotográfico: Preparação do ator Sérgio Coragem	98

Fig. 62 - Registo fotográfico: gravação da cena 13.....	98
Fig. 63 - Registo fotográfico: Bombeiros do Futuro	99
Fig. 64 - Registo fotográfico: Paulo Guilherme, o anotador do filme.....	100
Fig. 65 - Registo fotográfico: Rodagens Quartel dos Bombeiros de Cacilhas	100
Fig. 66 - Registo fotográfico: Bombeiros do Passado/Presente	101
Fig. 67 - Registo fotográfico: Bombeiros do Passado/Presente	102
Fig. 68 - Registo fotográfico: Ensaio para a gravação da cena 6	103
Fig. 69 - Registo fotográfico: Preparação de Alfredo Passado/Presente (o ator Mauro Costa) - Cena 5.....	104
Fig. 70 - Registo fotográfico: Gravação da Cena 5.....	104
Fig. 71 - Registo fotográfico: Preparação de Afonso Passado/Presente (o ator André Cabral) - Cena 8.....	105
Fig. 72 - Registo fotográfico: ator André Cabral no seu figurino de bombeiro Passado/Presente	105
Fig. 73 - Registo fotográfico: os bombeiros do Passado/Presente	106
Fig. 74 - Registo fotográfico: Alfredo e Afonso dançam.....	106
Fig. 75 - Registo fotográfico: Preparação da personagem do Primo (o cantor e ator Paulo Bragança)	107
Fig. 76 - Registo fotográfico: Close-up de Paulo Bragança.....	107
Fig. 77 - Registo fotográfico: As Ratas de Sacristia - Cena 15.....	108
Fig. 78 - Registo fotográfico: As Ratas e Afonso - Cena 15.....	108
Fig. 79 - Registo fotográfico: As Ratas de Sacristia - Cena 15.....	109
Fig. 80 - Registo fotográfico: Preparação da personagem da Rata de Sacristia 1 (a atriz Raquel Rocha Vieira)	109
Fig. 81 - Registo fotográfico: O Padre e a Freira - Cena 15.....	110
Fig. 82 - Registo fotográfico: Preparação da personagem do Padre (o ator José António Marques)	110
Fig. 83 - Registo fotográfico: Preparação das personagens da Cunhada e do Marido da Cunhada (os atores João Mota e Ana Bustorff).....	111
Fig. 84 - Registo fotográfico: Gravação da Cena 15.....	111
Fig. 85 - Registo fotográfico: Preparação da personagem Afonso Futuro (o ex-jogador de futebol Oceano)	112
Fig. 86 - Registo fotográfico: Gravação da entrada de Afonso, na cena 15.....	112
Fig. 87 - Registo fotográfico: Gravação da entrada de Afonso, na cena 15.....	113
Fig. 88 - Registo fotográfico: Gravação da entrada de Afonso, na cena 15.....	113
Fig. 89 - Registo fotográfico: Gravação da entrada de Afonso, na cena 15.....	114

Fig. 90 - Registo fotográfico: Preparação das personagens Eduardo e Alfredo, na cena 2 (os atores Miguel Loureiro e Mauro Costa).....	114
Fig. 91 - Desenho do figurino dos Bombeiros do Futuro.....	115
Fig. 92 - Imagens que serviram de inspiração ao figurino dos Bombeiros do Futuro.....	116
Fig. 93 - Imagens que serviram de inspiração aos figurinos da Feira e do Padre (Igreja Henri Matisse).....	117
Fig. 94 - Imagens que serviram de inspiração ao figurino da Ama.....	117
Fig. 95 - Desenho do figurino da personagem da Ama.....	118
Fig. 96 - Imagens que serviram de inspiração para os figurinos do Futuro	119
Fig. 97 - Imagens que serviram de inspiração para os figurinos do Futuro	120
Fig. 98 - Figurinos da personagem Homem-Aranha, nos seus vários franchisings	121
Fig. 99 - Figurino e desenho do figurino do Super-Homem, do filme homónimo do realizador Richard Donner	121
Fig. 100 - Fotograma do filme Batman (1989), de Tim Burton – pormenor do figurino.....	122
Fig. 101 - Figurinos do filme Spencer (2021), de Pablo Larraín	122
Fig. 102 - Figurinos de Marie Antoinette (2007), de Sofia Coppola	123
Fig. 103 - Fotograma do filme Variações (2019), João Maia	123
Fig. 104 - Figurinos da personagem Princesa Leia da saga Star Wars.....	124
Fig. 105 - Figurinos da trilogia The Matrix (1999-2003), das irmãs Wachowski.....	124
Fig. 106 - Figurinos da personagem Sandy Olsson do filme Grease (1978), de Randal Kleiser	125
Fig. 107 - Figurinos da personagem Tai Frasier do filme Clueless (1995), de Amy Heckerling	125
Fig. 108 - Figurino das personagens Mia Wallace e Beatrix Kiddo, de Quentin Tarantino	126
Fig. 109 - Fotograma do filme Clockwork Orange (1971), de Stanley Kubrick.....	126
Fig. 110 - Figurinos das personagens do universo Wes Anderson.....	127
Fig. 111 - Figurino da personagem Richie Tenenbaum do filme The Royal Tenenbaums (2001), de Wes Anderson	127
Fig. 112 - Figurino da personagem Chas Tenenbaum do filme The Royal Tenenbaums (2001), de Wes Anderson	127
Fig. 113 - Figurino da personagem Margot Tenenbaum do filme The Royal Tenenbaums (2001), de Wes Anderson	128
Fig. 114 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues.....	128
Fig. 115 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues.....	129
Fig. 116 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues.....	129
Fig. 117 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues.....	130
Fig. 118 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues.....	130

Fig. 119 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	131
Fig. 120 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	131
Fig. 121 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues – pormenor dos boxers que Sérgio rouba.....	132
Fig. 122 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	132
Fig. 123 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	133
Fig. 124 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues – a nudez explícita	133
Fig. 125 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues – a nudez explícita	134
Fig. 126 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues – as luvas enquanto objeto performático.....	134
Fig. 127 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	135
Fig. 128 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues – o fato de látex	135
Fig. 129 - Fotograma do filme O Fantasma (2000), de João Pedro Rodrigues	136
Fig. 130 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	136
Fig. 131 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	137
Fig. 132 - Imagens da personagem Lula Mae Barnes/Holly Golightly, em The Breakfast at Tiffany's (1961), de Blake Edwards.....	137
Fig. 133 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	138
Fig. 134 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – pormenor da televisão na qual se vê o filme The Breakfast at Tiffany's (1961).....	138
Fig. 135 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	139
Fig. 136 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	139
Fig. 137 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	140
Fig. 138 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – o azul e vermelho de Odete	140
Fig. 139 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	141
Fig. 140 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	141
Fig. 141 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	142
Fig. 142 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	142
Fig. 143 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	143
Fig. 144 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	143
Fig. 145 – Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues	144
Fig. 146 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – pormenor da saia com padrão semelhante aos quadros de Andy Warhol	144

Fig. 147 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	145
Fig. 148 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	145
Fig. 149 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – pormenor dos patins	146
Fig. 150 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	146
Fig. 151 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – Odete veste as roupas de Pedro.....	147
Fig. 152 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues – Odete corta o cabelo como Pedro.....	147
Fig. 153 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	148
Fig. 154 - Fotograma do filme Odete (2005), de João Pedro Rodrigues.....	148
Fig. 155 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	149
Fig. 156 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	149
Fig. 157 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues – Tonia segura um antúrio.....	150
Fig. 158 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	150
Fig. 159 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues – a nudez explícita	151
Fig. 160 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	151
Fig. 161 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	152
Fig. 162 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	152
Fig. 163 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	153
Fig. 164 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	153
Fig. 165 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	154
Fig. 166 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues – pormenor do quadro caído no chão	154
Fig. 167 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	155
Fig. 168 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	155
Fig. 169 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	156
Fig. 170 - Comparação entre o figurino de Tonia e duas pinturas do período barroco (Imaculada Conceição, 1628 e A Virgem com o Menino, 1608), ambas de Peter Paul Rubens	156
Fig. 171 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	157
Fig. 172 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	157
Fig. 173 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	158
Fig. 174 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	158
Fig. 175 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	159
Fig. 176 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	159

Fig. 177 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	160
Fig. 178 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	160
Fig. 179 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	161
Fig. 180 - Fotograma do filme Morrer Como Um Homem (2009), de João Pedro Rodrigues .	161
Fig. 181 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	162
Fig. 182 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	162
Fig. 183 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	162
Fig. 184 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	163
Fig. 185 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	163
Fig. 186 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	163
Fig. 187 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	164
Fig. 188 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	164
Fig. 189 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	164
Fig. 190 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	165
Fig. 191 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues – nudez explícita	165
Fig. 192 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	165
Fig. 193 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	166
Fig. 194 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	166
Fig. 195 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	166
Fig. 196 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	167
Fig. 197 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	167
Fig. 198 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	167
Fig. 199 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	168
Fig. 200 - Fotograma do filme O Ornitólogo (2016), de João Pedro Rodrigues.....	168
Fig. 201 – Caretos transmontanos	168
Fig. 202 - Imagens tiradas pelas duas chinesas em O Ornitólogo (2016)	169
Fig. 203 - Fotograma do filme La Mala Educación (2004), de Pedro Almodóvar	170
Fig. 204 - Fotograma do filme The Human Voice (2020), de Pedro Almodóvar	170
Fig. 205 - Fotograma do filme Dolor y gloria (2019), de Pedro Almodóvar	171
Fig. 206 - Fotograma do filme Mujeres al borde de un ataque de nervios (1988), de Pedro Almodóvar.....	171
Fig. 207 - Cristo na Cruz, de Léon Joseph Florentin Bonnat	172
Fig. 208 - Nossa Senhora das Dores, de Domingos Sequeira	172
Fig. 209 - A Virgem em oração (1650), de Sassoferrato	173
Fig. 210 - Christ contemplated by the Christian Soul (1628), de Diego Velázquez	173
Fig. 211 - A Flagelação de Cristo, de William Adolphe Bouguereau.....	174

Fig. 212 - Flagelação de Cristo (1607), de Michelangelo Merisi da Caravaggio.....	174
Fig. 213 - San Antonio de Lisboa con el Niño Jesús, de Antonio de Pereda	175
Fig. 214 - The Infant Christ Appearing to Saint Anthony of Padua, de Anton Rapahel Mengs.	175

Introdução

O relatório que aqui se inicia pretende descrever e refletir sobre uma experiência de estágio, realizado na produtora portuguesa Terratreme Filmes, sob a orientação do professor Luís Gouveia Monteiro e, da parte da entidade, do produtor João Gusmão. Com vista à obtenção do grau de mestrado em Ciências da Comunicação – Área de Especialização em Cinema e Televisão, o mesmo compreendeu a duração de um mês, cumprindo o total de 400 horas de trabalho.

O estágio decorreu junto da produção do filme *Um Príncipe no Quartel*, do realizador português João Pedro Rodrigues, longa-metragem produzida pela Terratreme Filmes. Isto permitiu a participação junto do departamento de figurinos do filme, nas fases de pré-produção e rodagem. A oportunidade de encetar um trabalho próximo da equipa do filme comprovou-se essencial para a minha preparação profissional, possibilitando colocar em prática os conhecimentos adquiridos, de forma teórica, ao longo do percurso académico. Comprovou-se, igualmente, como um espaço de aprendizagem do foro humano e interpessoal, devido ao espírito coletivo e de partilha de toda a equipa.

Deste modo, inicia-se o presente trabalho com uma breve apresentação da entidade promotora deste estágio: a Terratreme Filmes, no qual falo sobre a sua missão. Também ela uma missão que se prova coletiva. Traça-se o seu percurso ao longo dos seus quase quinze anos de existência, contextualizando os alicerces sobre quais se ergue e analisando o seu enquadramento no paradigma cultural português. Neste ponto introdutório à atividade da instituição, procura-se refletir sobre a sua identidade e sobre a forma como acabou por subverter alguns conceitos pré-estabelecidos na história do cinema português.

Num segundo capítulo, descrevem-se aquelas que foram as atividades desenvolvidas durante o decorrer do estágio. O trabalho efetuado dentro do departamento de figurinos é explicitado, inicialmente, de uma forma geral e comum, e, mais tarde, tendo por base o conhecimento prático do estágio. A distinção dos cargos dentro da equipa de figurinos foi importante para a análise do estatuto que este departamento parece ocupar no cinema, e em específico, no cinema português. A descrição das atividades desenvolvidas contribui para uma melhor compreensão da análise dos figurinos efetuada, posteriormente, sobre *Um Príncipe no Quartel*.

A investigadora Caterina Cucinotta, coorientadora deste trabalho, revelou-se essencial, quer na fase inicial de procura de estágio, quer numa fase de investigação teórica. Sendo das poucas pessoas que investiga sobre figurinos no cinema português, os seus artigos contribuíram de forma crucial na análise efetuada ao longo deste relatório. O trabalho de pesquisa de nomes como Brianne Crist, Renira Gambarato, Giuliana Bruno e, ainda, as entrevistas lidas, ou mesmo efetuadas pela autora, a João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata e Patrícia Dória formaram o restante da pesquisa. Devido à falta de bibliografia sobre esta temática, em Portugal, o recurso à história oral tem sido fundamental para as análises teóricas dos figurinos e da direção de arte. Desta forma, a metodologia, neste trabalho, passa frequentemente pela análise destas entrevistas e destes artigos, em analogia com a própria análise dos objetos fílmicos. Não descorando, ainda, o trabalho efetuado a nível visual, sendo essencial a pesquisa de imagens, pinturas e outros objetos desta categoria.

A investigação procurou responder a três questões principais: de que forma é possível conhecer as personagens de um filme partindo apenas da sua componente visual? Dentro desta componente visual, de que maneira os figurinos contribuem para a construção narrativa das personagens e, conseqüentemente, da narrativa do filme? E, por último, de que forma este trabalho de figurinos é pensado tendo em conta o cenário onde as próprias personagens se inserem, ligando assim os conceitos de figurinos e direção de arte? De modo a conseguir-se responder a estas questões, é necessária uma compreensão daquele que é o departamento de figurinos e como é que foi, até hoje, teorizado. Por outro lado, é importante estabelecer que, como caso de estudo, foi utilizado o cinema de João Pedro Rodrigues. Desta forma, foi indispensável uma análise à sua filmografia, destacando-se as suas quatro longas-metragens de ficção: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer Como Um Homem* (2009) e *O Ornitólogo* (2016).

No capítulo terceiro, efetua-se, portanto, esta análise aos figurinos dos filmes de João Pedro Rodrigues. Uma análise feita de uma perspetiva de espectador, que contrasta com a análise feita, posteriormente, no capítulo 4, ao vestuário de *Um Príncipe no Quartel*. Neste capítulo, que funciona como caso prático, é estabelecida uma análise presencial, sem que se tenha como apoio o objeto finalizado¹, como no capítulo anterior. No primeiro, a análise é feita diretamente aos filmes finalizados, e no segundo, a análise

¹ O filme ainda se encontra em fase de pós-produção, logo o seu acompanhamento foi feito apenas até uma fase de filmagens.

passa pelo trabalho anterior ao filme: a escolha das peças de vestuário e o porquê desta escolha.

No último capítulo do presente relatório, o foco vira-se para o diretor de arte João Rui Guerra da Mata e para a forma como o seu trabalho se distingue do trabalho de outros diretores de arte, no cinema português. A ideia, neste capítulo, é perceber de que modo o trabalho de figurinos se aproxima do trabalho da decoração/cenografia. Como é que, partindo, das personagens, se constrói tanto o seu vestuário como o espaço onde habitam.

1. A Terratreme Filmes

1.1. Missão e colaboradores

A Terratreme Filmes é uma produtora de cinema portuguesa criada em 2008 e sediada em Lisboa, na antiga livraria Lácio no Campo Grande. Conta já cerca de quinze anos, mas se regressar à sua origem, pode entender-se melhor a missão sobre a qual foi erguida. A Terratreme surgiu da vontade de um grupo de jovens realizadores de encontrarem um modelo de produção que melhor servisse os seus filmes e que pudesse responder de forma mais eficaz às suas necessidades. A ideia era ajustar a forma de produção a cada filme, perceber as suas necessidades individuais, em vez de utilizar sempre o mesmo método padrão, como tem vindo a ser hábito. A pesquisa e a criação caminham, nesta produtora, de mãos dadas, em prol de um cinema mais íntimo, no qual os filmes são tratados quase como se fossem pessoas, diferentes e singulares, e que, consequentemente, apresentam necessidades diferentes e singulares entre si. Como podemos ler no cabeçalho de um artigo do Público, escrito por Mourinha: “TERRATREME Filmes, colectivo de produção que acredita no cinema fora de gavetas e na relação com as pessoas mais do que com os projectos” (2017)² – é, sobretudo, uma relação humana e social mais do que um negócio. O mesmo se pode retirar desta afirmação de um dos seus fundadores, João Matos, que diz no mesmo artigo do Público:

Pessoalmente, relaciono-me mais com as pessoas do que com os projectos. Evidentemente que a ideia do filme que se quer fazer é fundamental, mas na minha relação de trabalho, são as pessoas em si que se aproximam. E acho que todos aqui somos assim. (Matos em Mourinha 2017)³

Na origem da produtora está a ideia de que a produção se apresenta como uma parte essencial para que a máquina do cinema funcione, e que faz também parte da sua vertente estética. Para estes cineastas é inconcebível a ideia de separar realização e produção, e só a intervenção do realizador na visão global da produção e do orçamento pode permitir concretizar os objetivos desejados. O que acontece, nesta produtora, é que os realizadores desempenham, também, outras funções nos filmes, que não a de realizador, de modo a estarem envolvidos em mais projetos e em mais partes dos projetos,

² Consultado em <https://www.publico.pt/2017/09/22/culturaipilon/noticia/a-aldeia-gaulesa-que-pensa-no-que-esta-a-fazer-1785534>.

³ *Ibidem*.

o que acaba por resultar numa abordagem mais coesa ao filme – “os produtores são realizadores, montadores, argumentistas e artistas” (Tendinha 2017)⁴.

Atualmente, a Terratrema Filmes trabalha com um grupo mais alargado de cineastas, e consolida-se como uma das mais aclamadas produtoras portuguesas. Desta forma, o seu nome ecoa no mundo inteiro, tendo os seus filmes passado por alguns dos mais importantes festivais de cinema, assim como Cannes, Berlin, Locarno, Nyon, Marseille, Rotterdam, San Sebastian, Buenos Aires, Rio de Janeiro, Brasília, Nova Iorque, Toronto. As coproduções são também um dos pontos fortes desta produtora que já permitiu a ponte entre Portugal e países como o Brasil, a França, a Suíça, a Alemanha, o Japão, a Bulgária, Cabo Verde, a Argentina e o Chile.



Fig. 1 - Cartaz do filme *La Terra Trema* (1948), de Luchino Visconti

O nome que estes jovens cineastas deram à produtora transporta-nos para o filme de Luchino Visconti, de 1948, *La Terra Trema*, filme neorrealista que conta a história de uma família de pescadores que se revolta contra a exploração dos seus patrões e decide ela própria começar um negócio (Fig. 1). Facto curioso é que este filme de Visconti começou por ser uma encomenda do Partido Comunista Italiano, uma espécie de filme de propaganda, o que acaba por se relacionar com esta ideia de fazer cinema enquanto grupo, enquanto coletivo, como podemos perceber pelo discurso de Leonor Noivo no mesmo artigo de Tendinha, no Diário de Notícias, anteriormente citado:

⁴ Consultado em <https://www.dn.pt/artes/os-rostos-que-vao-mudar-o-cinema-portugues-8568248.html>.

Na verdade, dava jeito: uns tinham câmaras, outros computadores. Queríamos perceber como era possível funcionarmos sem cada um estar para o seu lado. Depois juntámo-nos. Tínhamos um espaço e pensámos como poderíamos funcionar em coletivo. Ao princípio, nem era uma produtora, funcionávamos mais como uma cooperativa. (2017)⁵

É então perceptível que na linha de partida estavam seis jovens cineastas com ideias e propósitos em comum, com vontade de agir em conjunto, e o desejo de obter um resultado útil comum a todos e ao cinema. É assim que nasce a Terratrema e estes são os seus fundadores:

- João Matos, licenciado em Sociologia e produtor de cinema desde 2002. Ao longo da sua carreira, colaborou com produtoras como David & Golias, Âmbar, C.R.I.M., AS Produções, Artistas Unidos, Midas ou a Clap Filmes, e com realizadores como Susana Nobre, João Vladimiro, Leonor Noivo, José Filipe Costa, Pedro Pinho, Marcela Said, Luísa Homem, Adirley Queiróz, Tiago Hespanha, Jorge Silva Melo, Marília Rocha, Cláudia Varejão, João Salaviza, Joana Pimenta, João Rosas ou Valérie Massadian. O seu trabalho foi reconhecido já em diversos cantos do mundo, e os seus filmes estiveram em festivais como Cannes, Berlin e Rotterdam. Em 2008, cria a produtora Terratrema Filmes, juntamente com Susana Nobre, Tiago Hespanha, Pedro Pinho, Luísa Homem e Leonor Noivo. É o único deste conjunto de seis fundadores a trabalhar apenas como produtor.
- Susana Nobre é licenciada em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa, e começa o seu percurso na realização cinematográfica também por volta dessa altura. Colaborou na formação do Laboratório de Criação Cinematográfica da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e desenvolveu, com a produtora Raiva, um Atelier Sénior de Cinema com apoio financeiro do ICAM, em 2004. Os seus filmes foram muito bem recebidos pela crítica e já estiveram em festivais de renome como Cannes, Berlinale, Rotterdão, BFI London Film Festival, Festival d'Angers, Viennale, Vila do Conde, Rio de Janeiro, Zinebi, entre outros. Colabora na Terratrema Filmes como produtora executiva.
- Tiago Hespanha, licenciado em arquitetura, fez o curso de Realização de Documentários dos Ateliers Varan, na Fundação Calouste Gulbenkian, e é agora um dos membros destes ateliers. Fez o seu mestrado em Barcelona, em 2012, em Documental de Creación. É realizador, produtor e fundador da Terratrema.

⁵ *Ibidem.*

- Pedro Pinho estudou cinema na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e na Escola Louis Lumière, em Paris. Os seus filmes foram mostrados em festivais, mostras ou retrospectivas em lugares como o MoMA, o Lincoln Center, a Berlinale, BFI, o MALBA, o MACBA, Serralves, FIDMarseille, Toronto IFF, Rotterdam FF, CPH DOX, Festival do Rio, entre outros. Na Terratre Films teve a oportunidade de colaborar com outros realizadores como Luísa Homem, Leonor Noivo, Tiago Hespanha, Susana Nobre, João Salaviza, Filipa Reis e João Miller Guerra, ou Basil da Cunha.
- Luísa Homem é realizadora, montadora e sócia-fundadora da produtora Terratre Films. Frequentou a licenciatura de Ciências da Comunicação - Cinema, na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, da Universidade Nova de Lisboa, e na Universidade Paris 8. No âmbito do Programa de Criatividade e Criação Artística, da Fundação Calouste Gulbenkian, participou no curso de realização de documentário dos Ateliers VARAN.
- Leonor Noivo foi estudante de Fotografia e Arquitetura antes de ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, onde se especializou em montagem e realização. Completou o Curso de Documentário dos Ateliers Varan, em 2006, na Fundação Calouste Gulbenkian. Desde aí é anotadora, argumentista e assistente de realização em filmes de ficção e documentários, tendo trabalhado com diversos realizadores (como João Pedro Rodrigues, João Salaviza, João Nicolau, Marília Rocha, Pedro Pinho, Tiago Hespanha, João Vladimiro, João Botelho, Carlos Conceição, Inês Oliveira, Filipa Reis e João Miller, entre outros). Na Terratre Films tem desenvolvido, a par dos seus filmes, o trabalho como produtora na coordenação e acompanhamento de projetos de ficção e de documentário.

1.2. Filmes produzidos e festivais de cinema

Nos seus tenros 15 anos, a Terratre Films conseguiu estabelecer colaborações com uma média de 50 realizadores nacionais e internacionais. Isto é apenas conseguido devido ao esforço e dedicação que estes seis amigos e colaboradores, colocam, todos os dias, neste projeto que é acima de tudo uma espécie de carta de amor ao cinema. Assim, de acordo com João Matos:

[...] à medida que vamos fazendo mais filmes, e que os filmes envolvem mais dinheiro e mais burocracias, uma estrutura mais 'carola' não dá resposta. Aqui no escritório, para

além dos sócios, temos cinco pessoas que têm prazer em trabalhar aqui, que sentem a estrutura como sua também. E isso permite-nos dar resposta às exigências, mantendo ao mesmo tempo esse espírito mais engajado. (Matos em Mourinha 2017)⁶

No catálogo da Terratrema podemos contar mais de 85 obras, desde curtas a longas-metragens, neste que é um espaço para uma criação mais livre e que impulsiona o talento jovem e aqueles que têm medo de começar. Ainda em entrevista com o Público, João Matos define um pouco aquela que é a missão e a ambição da produtora lisboeta:

Tentámos criar um espaço de liberdade onde uma série de realizadores jovens com percursos mais pequenos sentissem que a casa os acolhia com liberdade, com vontade, com desejo. Isso levou a que estivessem reunidas as condições para um autor poder fazer um filme com liberdade artística. Os filmes que produzimos são bastante diversos, porque o cinema deve ser diverso, diversificado, e as formas de o fazer também. (2017)⁷

Alguns títulos presentes neste vasto catálogo são: *Ama-San* e *Amor Fati* de Cláudia Varejão; *Ascensão* de Pedro Peralta; *Lacrau* de João Vladimiro; *Linha Vermelha* de José Filipe Costa; *Vida Activa* e *Provas, Exorcismos* de Susana Nobre; *Campo* de Tiago Hespanha; *Djon Africa* de Filipa Reis e João Miller Guerra, entre muitos outros. Apesar da consistência da produtora, é importante lembrar aquele que funcionou como o ano de ouro da mesma: o ano de 2017.

No início desse ano, a curta *Nyo Vweta Nafta*, de Ico Costa, estreou em Roterdão antes de sair vencedora do prémio de Melhor Curta no festival parisiense Cinémas du Réel. *Altas Cidades de Ossadas*, de João Salaviza, teve estreia na mesma competição de curtas de Berlim que deu o prémio máximo a *Cidade Pequena*, de Diogo Costa Amarante. Em maio desse ano, *A Fábrica de Nada* causou sensação na Quinzena dos Realizadores de Cannes, vencendo o prémio FIPRESCI da Associação Internacional de Críticos de Cinema. No verão do mesmo ano, os três filmes da Terratrema que foram a Locarno foram todos premiados. A curta de Cristina Hanes, *António e Catarina* venceu o Pardino d'Oro, prémio máximo da curta-metragem; *Milla*, de Valérie Massadian, co-produção da Terratrema, venceu o Grande Prémio do Júri no concurso Cineasti del Presente; e, *Era uma Vez Brasília*, de Adirley Queirós, que teve apoio à finalização da Terratrema, levou uma menção especial na competição Signs of Life. Desta forma percebe-se que 2017 é o ano em que a produtora ganha espaço para consolidar o seu nome no mercado do cinema. É também a partir desse ano que se começa a ver a Terratrema como algo que marca uma

⁶ Consultado em <https://www.publico.pt/2017/09/22/culturaipilon/noticia/a-aldeia-gaulesa-que-pensa-no-que-esta-a-fazer-1785534>.

⁷ *Ibidem*.

nova forma de olhar para o cinema português. Ainda no Diário de Notícias lemos: “A Terratreme é nesta altura a produtora em Portugal que sintetiza melhor um novo espírito de cinema em Portugal: filmes de autor com profusão do real e feitos em registo de guerrilha e em modo coletivo.” (Tendinha 2017)⁸.



Fig. 2 - Cartaz do filme Ama-San (2016), de Cláudia Varejão e cartaz do filme A Fábrica do Nada (2017), de Pedro Pinho. Produções da Terratreme Filmes.

⁸ Consultado em <https://www.dn.pt/artes/os-rostos-que-vaao-mudar-o-cinema-portugues-8568248.html>.

2. Atividades desenvolvidas

2.1. Plano de estágio

O presente capítulo presta-se à descrição das principais tarefas desempenhadas no decurso do estágio, atendendo a um plano previamente delineado em conjunto com a figurinista Patrícia Dória (Fig.19). Sendo esta uma produção de cinema, as horas de trabalho acabaram por estar mais sobrepostas e o trabalho mais condensado, fazendo com que o estágio se estendesse menos que o normal, mantendo, no entanto, a mesma carga horária. Numa fase inicial, previa-se um estágio de cerca de dois meses com uma carga horária perto do *full-time*, todavia a carga horária diária acabou por ser superior, o que resultou num estágio com pouco mais de um mês.

No espaço de tempo compreendido pelo estágio, antecipava-se o acompanhamento da produção do filme *Um Príncipe no Quartel*, do realizador português João Pedro Rodrigues, filme que se encontra, ainda, em fase de pós-produção à data de escrita do presente relatório. A integração na equipa é feita no departamento de figurinos e, daí estar sob a alçada de Patrícia Dória. Contudo, o supervisor de estágio foi João Gusmão, da produtora Terratreme Filmes, um dos produtores do filme, e ponto de partida para este estágio.

Desta forma, o plano de estágio consistiu no acompanhamento e intervenção junto da equipa durante a fase inicial e criativa do vestuário (fase que antecede a rodagem, ou também chamada de pré-produção), assim como, durante a fase mais prática, durante a própria rodagem, fazendo um acompanhamento de *plateau*⁹.

2.2. O departamento de figurinos

O departamento de figurinos é aquele que está responsável pela conceção dos figurinos de um determinado filme. A falta de teorização deste tema reflete-se numa certa confusão face às suas terminologias. Isto determina a existência de diferentes termos, nomeadamente, departamento de “guarda-roupa”, sendo este um termo que não é completamente aceite pelos/as próprios/as figurinistas. Isabel Branco, figurinista e diretora de arte, afirma que “A terminologia em Portugal não está escrita, não existe, assim como não existem os salários estipulados. Perguntam-se uns aos outros para saber

⁹ *Plateau* diz respeito ao espaço da rodagem, a tudo o que acontece por trás das câmaras. A equipa técnica, em rodagem, encontra-se neste espaço.

como é.” (Branco em Cucinotta & Faria de Souza 2020). A investigadora e também figurinista, Caterina Cucinotta, de que havia falado anteriormente, tem vindo a lutar muito para que este tema seja mais explorado pela academia, numa vontade de clarificar e dignificar as profissões adjacentes a este departamento. A própria posiciona-se contra o termo “guarda-roupa”, defendendo que este acaba por inferiorizar o trabalho destas e destes profissionais, “[...] referir a profissão de figurinista simplesmente pelo termo “guarda-roupa” é, de facto, uma desvalorização do próprio trabalho: em nenhum outro país ninguém se atreveria a chamar um Costume Designer ou um Costume Department como Wardrobe.” (Cucinotta 2018). Esta designação “guarda-roupa” resulta de um período do cinema no qual quem concebia o figurino estava presente apenas na fase de pré-produção. Durante a rodagem, estes figurinos eram “guardados” por uma outra pessoa pertencente à equipa técnica, não havendo assim um departamento coeso que seguia para *plateau*. Cucinotta conclui, então, que o termo ideal será mesmo o termo figurino:

É urgente entender o motivo pelo qual o figurino nunca foi investigado; porque ainda hoje se fala em “trapos”, “roupagens” ou “conjuntos”, deixando de lado a única palavra adequada ao assunto e, por último, as motivações que remaram contra a criação de estudos adequados ou, ao menos, de uma breve historiografia. Em português, a palavra adequada é claramente “figurino”. (2018)

Todavia, continuam a existir falhas que esta nomenclatura não parece colmatar, ou seja, se realmente se pretende clarificar as profissões, ou cargos, dentro do departamento de figurinos, estes dividem-se em: figurinista, que é o/a chefe de setor, é este/a que estabelece o contacto direto com o realizador; chefe de guarda-roupa (ou assistente figurinista), que é o braço direito do/a figurinista, é quem toma conta da montagem e desmontagem das bases onde se encontram os figurinos e é quem acompanha o dia-a-dia das filmagens (estas duas pessoas podem, contudo, ser a mesma, dependendo do tamanho da equipa); assistente de *plateau*, que é quem está sempre presente no *set* e encarregue de detetar os erros que possam ocorrer durante a rodagem. A equipa pode incluir, ainda, um reforço, chamado de reforço de figurinos ou “guarda-roupa”. Desta forma, é possível perceber que, mesmo que se opte por não utilizar o termo “guarda-roupa”, ele acaba por estar intrinsecamente estabelecido até na própria hierarquia da equipa de figurinos, sendo, em muitos casos, assim creditado. Neste trabalho, opta-se por utilizá-lo apenas no que diz respeito aos cargos anteriormente descritos.

Em *Um Príncipe no Quartel*, a figurinista foi Patrícia Dória. Figurinista há vários anos, Patrícia trabalhou no departamento de figurinos de filmes como *4 Copas* (2008,

Manuel Mozos), *Aparição* (2018, Fernando Vendrell) e *Raiva* (2018, Sérgio Tréfaut), e também de séries como *3 Mulheres* (2018, David & Golias) e *Espia* (2020, Ukbar Filmes, em co-produção com a RTP e a Ficción Producciones). O seu método prende-se muito com a pesquisa inicial, sendo que a própria admite perder muitas horas em investigação, em cada novo projeto, facto que fica patente quando a mesma afirma que “Um filme é sempre a visão do realizador. O trabalho de um figurinista é interpretar esse universo. Depois de lido o argumento, passa-se à fase de pesquisa” (Dória em Matos 2019)¹⁰. Esta pesquisa envolve a leitura de documentos, livros, revistas de época, a visualização de filmes e fotografias e a procura de imagens e símbolos que remetam para o universo do filme. Apesar de ser a mais trabalhosa, esta é também a fase preferida da figurinista portuguesa, pois é onde a criatividade e as ideias começam a surgir. A fase seguinte é a concretização dessas ideias, quer por meio da compra, do aluguer ou da própria criação de peças de raiz.

A rodagem é a fase que se segue, no entanto, Dória não pode acompanhar, fisicamente, o projeto para além das suas duas fases iniciais. Durante a rodagem, quem tomou as rédeas da equipa foi a chefe de “guarda-roupa” Patrícia Domingues. Domingues tem formação em Design de Moda e Vitrinismo e é profissional da área de figurinos em televisão, teatro e cinema, há já vários anos. Trabalhou em produções de filmes como *Variações* (2018, João Maia), filme no qual Patrícia Dória foi figurinista, e *O Leão da Estrela* (2014, Leonel Vieira), e ainda em séries como *3 Mulheres* (2018, David & Golias), também em conjunto com Dória, e novelas como *Rosa Fogo* (2011, SP Televisão e SIC) e *Laços de Sangue* (2010, SIC e Rede Globo).

Neste estágio, o trabalho prendeu-se com o acompanhamento direto destas duas profissionais, podendo, eu, ser descrita como uma assistente de *plateau*, contudo, desempenhando ainda outras funções naquela que foi a fase mais inicial do projeto. A equipa contou ainda, na fase de rodagem, com o reforço de Marin Fanjoy-Labrenz, que trabalha no departamento de figurinos como assistente desde 2017.

Como podemos perceber, a equipa de figurinos deste filme foi uma equipa pequena, mas nem por isso menos importante para a finalização do objeto que é o filme. O vestuário é essencial, numa produção cinematográfica, para a construção das personagens e para situar o filme no espaço e no tempo. Cucinotta nota: “[...] vestuário

¹⁰ Consultado em <https://www.vogue.pt/guarda-roupa-variaco.es>.

e cinema são de facto as formas com que o corpo vê o mundo e interage com este na maneira de mostrar-se a si próprio.” (2011). É importante perceber a forma como o vestuário acaba por nos dar tanto da história e das personagens sem necessitar de palavra nenhuma.

2.3. Filme Um Príncipe no Quartel (2022)

Um Príncipe no Quartel, de João Pedro Rodrigues conta a história de Alfredo, um estudante de história de arte pertencente à família real portuguesa, que, no ano de 2017, toma a decisão de juntar-se ao corpo de bombeiros e ajudar a combater as chamas que devoram o seu país. Neste quartel, Alfredo conhece Afonso, um dos bombeiros e, juntos, acabam por viver uma história de amor intensa. Com argumento de João Pedro Rodrigues, João Rui Guerra da Mata e Paulo Lopes Graça, *Um Príncipe no Quartel* revela-se um relato sobre uma descoberta interior num filme que nos fala, sobretudo, de sexualidade, de uma ligação com a natureza (presente também em outros filmes de João Pedro) e de uma sensação de pertença, que é finalmente atingida quando Alfredo se torna oficialmente um bombeiro.

Descrito como uma tragicomédia, o filme transita entre um passado/presente em chamas e um futuro fúnebre, tudo isto num tom sempre leve e cómico, com muitos momentos musicais à mistura (ao estilo de *Morrer como um Homem*¹¹). Esta questão passado/frente/futuro revela-se desafiante no que toca ao trabalho de figurino, obrigando a um esforço maior para fazer corresponder o vestuário ao seu tempo e conseguir transportar o espectador para essa determinada cronologia.

2.3.1. Pré-Produção

O processo de trabalho começou de forma orgânica mesmo antes de estar junto da figurinista Patrícia Dória. Os objetivos propostos eram os de estudar ao pormenor o guião do filme e de conhecer ao máximo as suas personagens. Esta fase inicial, assim como afirma Dória, é a mais meticulosa e é preciso uma atenção ínfima ao pormenor, e o importante é assimilar o máximo de aspetos possíveis, de ideias e de inspirações que o guião pode suscitar. Para este propósito, Dória criou documentos na plataforma *Google Fotos* para que assim fosse possível trocarem-se ideias mais visuais em relação ao projeto em questão (ver exemplos nas fig. 92, 93, 94, 96 e 97). O acesso a estes documentos era

¹¹ Filme de João Pedro Rodrigues de 2009, produzido pela Rosa Filmes.

partilhado pela própria figurinista, por mim, a cargo de assistente dela, pelo realizador do filme, João Pedro Rodrigues, e pelo diretor de arte, João Rui Guerra da Mata. É importante frisar que os filmes de João Pedro Rodrigues são filmes onde o realizador e o diretor de arte estão especialmente envolvidos em todas as etapas e departamentos, principalmente naqueles mais estéticos e plásticos, como é o caso dos figurinos. Assim, o trabalho é muito baseado no diálogo entre figurinista/realizador/diretor de arte, e todas as decisões ou dúvidas passam por estas duas pessoas, que têm sempre a palavra final.

Outro aspeto importante a notar é o facto de a equipa do filme ser uma equipa amiga e conhecida, a figurinista já trabalha com João Pedro Rodrigues e Guerra da Mata há alguns anos, tendo estado encarregue pelos figurinos de *Morrer Como Um Homem* (2009) e de *O Ornitólogo* (2016). Contudo, não é só ela, Rui Poças, o diretor de fotografia do filme é a pessoa em quem João Pedro Rodrigues confia para controlar a câmara de muitos dos seus filmes. O mesmo acontece com Nuno Carvalho, no som, e com Paulo Guilherme, na anotação. Isto facilita a ponte próxima que os dois artistas, João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata, tanto valorizam e pretendem criar, nos seus filmes. Em relação ao departamento de figurinos, o diálogo com o realizador revela-se essencial para se conseguir o resultado que este idealiza: o dito conceito do filme.

Na primeira semana de trabalho, no atelier de Patrícia Dória, no Prior Velho, o trabalho traduziu-se mais numa preparação do que propriamente numa criação mental. Ainda havia muitos aspetos por decidir, mas era necessário começar a avançar com o que já estava decidido e isso envolvia organizar ideias em papel, visitar outros ateliers e ir às compras. Iniciava-se o processo do dossier de rodagem, documento que organiza toda a pesquisa do departamento de figurinos (Fig. 21). Nele estão presentes as medidas e os contactos dos atores, fornecidos pela equipa de realização, mas também esboços e a descrição daquilo que será necessário em cada cena do filme, para cada personagem (ver, ainda, fig.22). As descrições são feitas com o máximo detalhe possível, dado que, por exemplo, a diferença entre ter um determinado anel ou não pode ser gigante na criação do universo do filme. Este documento serviu de guia de Patrícia Dória para Patrícia Domingues, quando na fase de rodagem a figurinista já não esteve tão presente, e revelou-se essencial para não existirem esquecimentos de última hora. Este instrumento de trabalho foi fundamental para a coerência de *raccord*¹² de todo o filme, dado que permitiu

¹² O termo *raccord* ou *racord* é um dos termos mais usados no mundo do cinema. Diz respeito à correta continuidade temporária ou espacial entre dois planos consecutivos. Por outras palavras, consiste em

evitar a ocorrência de erros durante a montagem e que as cenas do filme não ligassem umas com as outras. Este processo foi todo feito em papel, sendo Patrícia Dória uma adepta desta tradição, como se pode perceber pelo seu método de pesquisa debruçado sobre revistas, catálogos e livros.

O trabalho de pré-produção do departamento de figurinos mostrou-se um trabalho tudo menos monótono, um trabalho, sobretudo, em andamento, é o estar sempre numa procura sucessiva, o que se traduz na constante necessidade de fazer trabalho de campo. Alguns dos sítios visitados foram: os vários ateliers, quer de pessoas conhecidas de Patrícia Dória, quer os grandes ateliers da Peris Costumes e o Atelier Maria Gonzaga¹³, onde se procuraram peças que pudessem ser úteis para o filme e, por vezes, inspirações para peças que se iriam ter de criar de raiz; a Companhia das Fardas, quer na sua sede, quer na sua banca da feira da ladra, que se revelou essencial para a construção dos bombeiros do presente; no resto do tempo, transitou-se entre lojas de roupa, lojas de roupa em segunda mão, sapatarias, retrosarias, lojas com motivos militares e lojas de acessórios. Por vezes foi também importante visitar a sede da Terratrema Filmes para resolver questões mais burocráticas relativas, por exemplo, ao orçamento do departamento de figurinos.

A visita de campo que se mostrou mais proveitosa do ponto de vista do estágio, foi aquela feita ao quartel de bombeiros de Cacilhas, *décor* do filme onde iriam ser filmadas as cenas dos bombeiros do presente. Nesta visita foi possível perceber melhor o dia-a-dia dos bombeiros, assim como a sua hierarquia, que acabava por ter influências nas suas divisas (acessório que faz parte da farda de um bombeiro) (Fig.3). Acompanhadas pela chefe de produção do filme, Giuliane Maciel, visitaram-se os espaços onde iriam filmar - estes espaços acabam também por ter certas influências na

organizar corretamente as sequências de uma rodagem, de tal forma que não haja contradições entre uma sequência e outra.

¹³ Maria Gonzaga começou no cinema como atriz em papéis pequenos, formando-se, mais tarde, em cenografia no conservatório, o que a leva a aproximar-se dos cenários, e finalmente dos figurinos. Trabalhou em filmes como *O Assassino da Voz Meiga* (1994), *Inferno* (1999) e *Parque Mayer* (2018), e consagrou-se uma das mais famosas figurinistas no paradigma português. Com o passar dos anos, Maria Gonzaga acabou por consolidar um enorme atelier com um dos mais importantes espólios portugueses ativos de vestuário. Este atelier foi, recentemente, comprado pela empresa espanhola Peris. Localizado no número 76 da Rua do Açúcar, Peris Costumes e Atelier Maria Gonzaga, como é agora o seu nome, este espaço, onde se podem ver inúmeros *chariots* cheios de peças singulares, fornece o Teatro São Carlos, o Filipe La Féria, e as séries e telenovelas da Plural. Noutro lado do edifício está o atelier da Maria Gonzaga, com uma equipa só de mulheres.

forma como é decidido vestir as nossas personagens, ou seja, a sua visita revela-se importante neste processo de criação, que tem sempre de ter o cenário em atenção.



Fig. 3 - Divisas utilizadas pelo corpo de bombeiros voluntários portugueses

Este diálogo entre o departamento de figurinos e os outros departamentos é extremamente necessário, pois o vestuário só funciona se tiver as melhores condições para o conseguir fazer, e sem diálogo estas condições acabam por não ficar definidas. Por exemplo, a maquilhadora Sandra Pinto acompanhou de perto as provas dos figurinos dos atores para assim perceber quais seriam as suas roupas e de que forma poderia trabalhar sobre os seus rostos, em harmonia com essas roupas. Este é um dos departamentos (o de cabelos e maquilhagem) que mais de perto trabalha com o departamento de figurinos, porém, o diálogo é importante com todos, até mesmo com aqueles que à partida nos parecem mais distantes, como é o caso do departamento de som. No entanto, até mesmo com este é necessário estabelecer-se essa ponte, caso sejam necessários microfones nos atores ou se, por exemplo, as roupas produzirem algum tipo de ruído. Ainda ao nível da movimentação do ator, conhecer todo o tipo de movimentações deste no *set* é determinante para as escolhas que o/a figurinista possa ter de fazer, ao nível do vestuário. Todavia, se há departamento que necessita de dialogar com o de figurinos, é o próprio departamento de atores.

O trabalho do/a figurinista tem por base estes atores, os seus corpos, e é preciso estar em pleno contacto com essa sensibilidade. Posto isto, facilmente se percebe que o corpo é um dos principais instrumentos da equipa de figurinos. Numa entrevista, Isabel Branco, explica:

Eu, para mim, neste processo, uma das coisas mais importantes é o ator. Falar com o ator é a coisa mais importante, a seguir a falares com o realizador. Ele é que se vai vestir, ele é que vai ter que sentir-se bem ou mal na pele. Mas, normalmente, eu acho que é muito importante que os atores se sintam bem naquilo que está escolhido. Se não é aquilo que eles imaginam, se não vais de acordo com o ator, eu acho que não se deve forçar. Eu acho que se deve tentar perceber o que o ator imagina mesmo daquela personagem. (Branco em Cucinotta & Faria de Souza 2020)

Provas e medidas tiradas da forma mais precisa possível são uma mais-valia para um desenvolvimento confortável do figurino. Esta fase de provas ocupou uma grande parte do tempo da pré-produção e, em alguns casos, foi mesmo necessária mais do que uma prova. Patrícia Dória pretendia o mesmo que Isabel Branco nos dizia anteriormente, que o ator se sentisse confortável pois só assim, este, poderia fazer o seu trabalho da forma mais plena possível.

A metodologia de Dória prendeu-se com uma divisão muito clara de presente e futuro, ou seja, apenas após se fechar o presente, se avançaria para o futuro, que acabou por ser muito mais desafiante em termos criativos. Por exemplo, enquanto as fardas dos bombeiros do presente foram encomendadas num local próprio de fardas de bombeiros, as fardas dos bombeiros do futuro foram criadas de raiz e mandadas fazer numa costureira no Porto, tendo sido depois transportadas por mim até Lisboa (ver esboço na fig.91). O trabalho de figurinos mostra-se não muito longe do trabalho de produção naquela que é a génese das suas tarefas (tarefas como estabelecer contactos, arranjar materiais e, ainda, transportá-los). Um dos exemplos disso foi o caso dos capacetes da cena do funeral de Alfredo. Eram precisos cerca de 10 capacetes, que, tendo em conta o orçamento do filme, era impensável serem comprados. Foi Patrícia Dória que, após alguns emails, conseguiu que os mesmos fossem cedidos pelos bombeiros de Colares, sendo este um dos múltiplos exemplos de como o trabalho de produção está também presente dentro do trabalho de figurinos.

Concluindo, esta foi uma fase que, apesar de não muito longa, se manifestou preenchida e exigente. Era preciso conceber figurinos para cerca de 23 personagens, algumas delas mudando de roupa mais de uma vez durante o filme, e era preciso que estas roupas funcionassem a favor do universo artístico que João Pedro Rodrigues tinha imaginado. A verdade é que o vestuário “speaks for the character” (Crist 2014: 9) sem se necessitar de texto ou fala. Mas como é que transpomos a personalidade das personagens através de tecidos? Existem vários fatores que influenciam a criação das personagens através do vestuário, são estes: a idade e o envelhecimento ao longo da narrativa; o

gênero; a classe; e os próprios detalhes da personalidade que pudermos extrair do guião ou de conversas com o realizador. São estes aspetos que vão definir o *mood* para a personagem que se está a vestir, e que depois é atingido através da escolha da paleta cromática e das texturas: ferramentas do/a figurinista.

Portanto, podemos dizer que o trabalho de figurino se mostra tão meticuloso que acaba por fazer com que se estabeleça uma ligação muito grande com as próprias personagens que é suposto vestir. Um maior conhecimento sobre estas, quer a nível de personalidade, quer ao nível das suas ações e movimentações, equivale a uma melhor preparação, no caso de serem necessárias mudanças rápidas de figurino, agasalhos para cenas que envolvam frio ou calor, mudas para cenas que envolvam água. Neste filme, por exemplo, uma das cenas envolvia uma queda à água por parte de uma das personagens, o que levou a que tivessem de se ter prontos pelo menos três conjuntos iguais do mesmo figurino para facilitar as trocas e agilizar o processo de filmagem. É necessário um trabalho de estudo sobre quem são estas personagens e o que é que esperado que elas façam, sendo essencialmente aqui que se prende o trabalho de pré-produção.

2.3.2. Rodagem



Fig. 4 - Registo fotográfico: Claquete do filme *Um Príncipe no Quartel*

Chegadas à fase de rodagem, foi necessário colocar em prática tudo aquilo que tinha sido imaginado e decidido por Patrícia Dória. Esta é uma fase onde o trabalho criativo já está feito, contudo, às vezes, esta criatividade é também necessária para a resolução de pequenos problemas que possam surgir à última da hora. O trabalho de

rodagem e, principalmente, da assistência de *plateau* é um trabalho meticuloso porque acompanha o ator ao longo dos vários takes, das várias cenas, e é precisa uma atenção constante ao detalhe para que nada falhe no momento da “ação”.

Vestir, despir, ter atenção aos *raccords*, guardar e transportar são as tarefas essenciais de um dia de rodagens na equipa de figurinos. A primeira tarefa é organizar a base (local que nos é atribuído pela equipa de produção no *set* de rodagem, que varia quando o *set* também varia, o que determina que ao longo do filme possa haver diferentes bases). Esta organização não pode ser descuidada pois é ela que dita como se desenrolam as tarefas seguintes, e é indispensável para que se possam cumprir os horários estabelecidos pela equipa de realização. Para uma melhor organização logística, no início de cada dia, é enviada, pela equipa de produção, aos diversos departamentos, uma folha de serviço, onde estão várias informações necessárias relativas ao dia de rodagem correspondente (Fig.14). Ao departamento de figurinos importam os horários de chegada e de pronto a filmar (PAF), os horários de cada ator e a coordenação destes horários com a equipa de cabelos e maquilhagem (por vezes, o penteado do ator dita por que ordem se deve começar a prepará-lo, e vice-versa). Para além destas folhas, é ainda distribuída uma folha de contactos de toda a equipa, uma folha onde estão discriminados os diversos decors e bases ao longo da rodagem (o chamado mapa logístico de *décores* e bases) e, ainda, um mapa de rodagem (ver fig.17 e 18). A equipa de figurinos contacta diretamente com os segundos assistentes de realização, que neste caso eram o Flávio Gonçalves e o Tiago Amorim, e por sua vez, estes é que estabelecem o diálogo com o primeiro assistente, o Nuno Milagre, e com o realizador. Desta forma, é possível trabalhar em prol das necessidades de todos. O que sucedia, normalmente, era que a chefe de guarda-roupa se deixava ficar na base a vestir os próximos atores ou a organizar aspetos necessários para as próximas cenas, e eu ficava em *plateau*, com a máxima atenção ao ecrã (o chamado *video assist*), para que se algum aspeto não estivesse certo, fosse mais perspicaz e rápida na minha assistência.

O dossier de rodagem, criado na fase anterior, manteve-se connosco durante todos os dias de rodagem para que fosse possível consultá-lo sempre que houvesse dúvidas quanto às decisões de Patrícia Dória. O contacto com a figurinista foi ainda estabelecido através da troca de fotografias que iam documentando os vários dias de rodagem. Podemos concluir, assim, que ambas as fases (pré-produção e rodagem) se revelam complementares e que não se consegue pensar uma sem a outra.

O diretor de arte do filme, João Rui Guerra da Mata, foi, também, de grande relevância para um melhor trabalho da equipa de figurinos. Guerra da Mata fazia um acompanhamento imediato das personagens e da sua preparação. As decisões de última hora eram tomadas por ele, que estabelecia um contacto direto com João Pedro Rodrigues. Assim, a comunicação dentro da rodagem funcionava de forma fluída e assertiva. Para mim, pessoalmente, foi muito entusiasmante poder acompanhar de perto esta máquina que faz o cinema funcionar e poder, também eu, fazer parte dela. Acho que o sentimento, todos os dias, era de pertença, mostrando-se esta uma equipa onde cada pessoa parecia fazer a diferença e ter um papel essencial para que o filme pudesse ser concluído com o maior sucesso possível, e onde a base era a entreaajuda e a comunicação.



Fig. 5 - A equipa de figurinos com os atores Ana Bustorff e João Mota

3. O cinema de João Pedro Rodrigues: caracterização das personagens através dos figurinos

3.1. A construção das personagens

“Defining the character in a play or movie is an attempt to communicate with an audience a specific idea.” (Crist 2014: 27)

Enquanto na literatura os autores se servem de palavras para caracterizar as personagens das suas histórias. Em cinema, arte audiovisual, abre-se um novo leque de possibilidades que permite fazer esta caracterização. Cinema é arte coletiva, e todos os seus departamentos (som, imagem, maquilhagem e cabelos, figurinos, produção, arte) trabalham num esforço conjunto para obter o resultado final – o filme – e as suas personagens. Apesar do lado visual e sonoro, a palavra não é deixada completamente de parte. Desta forma, o trabalho cinematográfico apoia-se em diálogos, e, inicialmente, num argumento que se torna a base de toda a criação audiovisual. Este argumento é um texto escrito de forma a ser adaptado a um plano físico e real, e por isso composto por indicações e dotado de uma linguagem muito mais objetiva e precisa que a linguagem usada, por exemplo, em romances literários. Este passa para as mãos do realizador, que se estabelece como o “maestro” da “orquestra”, sem, contudo, quebrar a dimensão coletiva e o trabalho conjunto. Apesar das decisões, quer estéticas, quer de carácter narrativo, terem sempre a palavra final do realizador, estas são pensadas e trabalhadas em conjunto com todos os departamentos de determinada produção. Bastos descreve muito bem esta dinâmica do cinema, dizendo que este se serve de um “[...] diretor para orquestrar a narração e de diversos técnicos para criar o ambiente audiovisual que melhor serve à caracterização e às ações dos personagens” (2010). São estes últimos os mais importantes nesta análise. É deles que faz parte o departamento de figurino, sendo um dos que mais de perto trabalha com a construção das personagens. No argumento vêm estabelecidas as personagens que são depois identificadas e trabalhadas pelo realizador que comunica aos outros departamentos aquilo que pretende que estas sejam. O/A figurinista pega nestas indicações e determina o vestuário de cada uma delas em prol daquilo que estas pretendem ser, de modo a transmitir ao público o conceito do realizador.

“The point of the costume is to be a part of the experience, sometimes bringing the audience back thousands of years and sometimes bringing them to a futuristic society that has not yet been realized.” (Crist 2014: 27). De acordo com Crist, os figurinos são as roupas vestidas pelas personagens de um determinado filme, sendo este departamento o

responsável pela comunicação visual da personagem com o público. Os figurinos têm uma função representativa, são responsáveis por limitar épocas, contam a história e ajudam a definir as personagens do filme, sendo, portanto, muito importantes naquela que é a construção das personagens. Juntamente com a ligação ao mundo da moda, os figurinos apresentam um outro propósito: o de servir a narrativa. O vestuário não aparece nos filmes com uma função decorativa, mas para acrescentar algo à *mise-en-scène*. No entanto, o facto de a moda ser um conceito diacrónico, ou seja, que vai evoluindo ao longo da história, tem consequências para o vestuário dentro do cinema - “A moda constrói, em si, significados e figuras do imaginário (mitos)” (Cucinotta 2013: 115). A forma como a sociedade vê estes significados que advém da moda e a forma como olha para as próprias peças de roupa vai mudando, ou seja, as conotações e significados evoluem e temos de ter isso em atenção quando queremos fazer uso deles. As mesmas roupas num filme dos anos 50 e dos anos 90 vão ser interpretadas de forma completamente diferente porque o contexto é, também ele, completamente diferente. A leitura dos figurinos tem de ser, portanto, sempre pensada tendo em conta questões políticas, sociais e históricas.

Ao longo da história do cinema, existiram personagens que ficaram reconhecidas ou que são, ainda hoje, facilmente identificáveis pelo seu vestuário. Os super-heróis são, talvez, o exemplo mais perceptível disto. Se pensarmos em personagens como o Homem-Aranha¹⁴, o Super-Homem¹⁵ ou o Batman¹⁶, somos, imediatamente, transportados para os seus figurinos – as suas capas e os seus disfarces (Fig. 98, 99 e 100). Existem, ainda, outros dois tipos de filmes que se destacam pelo trabalho dos figurinos: os filmes biográficos e de época. Filmes como *Spencer*¹⁷ (2021), de Pablo Larraín ou *Marie Antoinette*¹⁸ (2006) de Sofia Coppola, conseguem fazer um uso do vestuário em benefício

¹⁴ O figurino do Homem-Aranha foi pensado, no seu primeiro filme, em 2002, por James Acheson, que foi figurinista da trilogia protagonizada por Tobey Maguire. No seu filme mais recente – *Spider-Man: No Way Home* (2021) – é Sanja Milkovic Hays que fica encarregue do vestuário.

¹⁵ Yvonne Blake foi a figurinista conhecida por desenhar o traje do Super-Homem: <http://bibliotecadelcinefantastico.blogspot.com/2011/04/disenado-por-yvonne-blake.html>

¹⁶ A personagem Batman que nos é introduzida no cinema, pela primeira vez (em 1989), pelo realizador norte-americano Tim Burton, é vestida por Bob Ringwood. Contudo, a sua versão mais conhecida, a da trilogia de Christopher Nolan, é pensada, ao nível dos figurinos, pela figurinista Lindy Hemming.

¹⁷ Quem ficou encarregue dos figurinos de *Spencer* (2021) foi Jacqueline Durran. Foi também ela a figurinista do mais recente filme do Batman: o *The Batman* (Matt Reeves, 2022), juntamente com David Crossman e Glyn Dillon, ambos responsáveis pelo *the batsuit*.

¹⁸ Milena Canonero, figurinista italiana, foi a responsável pelo departamento de figurinos do filme de Sofia Coppola, de 2007. Canonero foi ainda responsável pelos figurinos de vários filmes do realizador Wes

das suas personagens, que têm como objetivo representar personalidades da realidade e que são também elas distintas pelos *outfits* que usaram ao longo da História (Fig.101 e 102). No drama de Larraín sobre a icónica princesa Diana, há um notório foco no vestuário e planos que parecem servir as roupas pensadas pela figurinista Jacqueline Durran. No caso português *Variações* (2019, João Maia), do qual Patrícia Dória foi a figurinista, há, também, uma importância dada às roupas daquele foi um dos maiores ícones da música portuguesa (Fig.103). Temos outros dois exemplos mundialmente conhecidos: a saga *Star Wars*¹⁹ e a trilogia *The Matrix*²⁰ (Fig.104 e 105). Ambos, além de ilustrarem muito bem as épocas em que se passam e de trazerem esse ambiente de um passado longínquo ou de um mundo futurista, deixaram uma marca no cinema através das suas personagens que nunca mais serão esquecidas.

Existem ainda personagens, em determinados filmes, que estabelecem evoluções de personalidade através daquilo que vestem. Sandy Olsson²¹ (personagem principal do sucesso musical de 1978, *Grease*) aparece, inicialmente, vestida de forma inocente, usando apenas tons brancos e pastel, terminando, todavia, o filme de forma mais excêntrica no seu fato de cabedal preto (Fig.106). O mesmo acontece com Tai Frasier²² (da comédia adolescente *Clueless*, 1995), que recebe uma renovação visual pelas raparigas populares da escola em que ingressa, passando de usar roupas mais masculinas e despreocupadas para minissaias e roupas mais femininas (Fig.107). Não podemos esquecer, ainda, algumas das personagens mais famosas do realizador norte-americano Quentin Tarantino como Mia Wallace (*Pulp Fiction*, 1994) e Beatrix Kiddo (*Kill Bill*, 2003-2004), ambas representadas pela atriz Uma Thurman, e que veem os seus figurinos serem copiados, pelo mundo inteiro, em festividades como o Halloween e o Carnaval²³

Anderson, como *The Grand Budapest Hotel* (2014), e do, também, norte-americano Stanley Kubrick, como *The Clockwork Orange* (1971).

¹⁹ O vestuário da saga *Star Wars* foi pensado pelo figurinista John Mollo: <https://www.theguardian.com/film/2017/nov/01/john-mollo-obituary>

²⁰ A figurinista Kym Barrett foi a responsável por vestir as personagens da trilogia *The Matrix* (1999 – 2003). Interessante que foi também responsável por vestir uma das personagens de que se fala anteriormente: Homem-Aranha em *The Amazing Spider-Man* (2012). Todavia, foi Lindsay Pugh que concebeu os trajes do novo *The Matrix Resurrections* (2021).

²¹ Em *Grease* (1978), Sandy Olsson foi vestida pelo figurinista Albert Wolsky.

²² Em *Clueless* (1995), Tai Frasier foi vestida pela figurinista Mona May.

²³ A musa de Quentin Tarantino foi vestida, em *Pulp Fiction* (1994), pela figurinista Betsy Heimann, e em *Kill Bill: Vol.1* (2003) e *Kill Bill: Vol.2* (2004), pela dupla Kumiko Ogawa e Catherine Marie Thomas.

(Fig.108). Alex DeLarge²⁴, o protagonista de *A Clockwork Orange* (1971), é também um dos nomes que surge quando se pensa em personagens identificáveis através da roupa que vestem. O seu figurino branco dos pés à cabeça rima com a sua *quote* famosa: “The Korova Milkbar sold milk plus, milk plus vellocet or sythemesc or drencom, which is what we were drinking. This would sharpen you up and make you ready for a bit of old the ultra-violence.” (Kubrick 1971) (Fig.109). Não poderíamos terminar este capítulo sem fazer menção a um dos realizadores que mais de perto e, com maior atenção e pormenor, trabalha as suas personagens: o norte-americano Wes Anderson²⁵ (Fig.110). Estas são reconhecidas por espectadores de todo o mundo, e os irmãos Tenenbaums (*The Royal Tenenbaums*, 2001) são talvez o melhor exemplo disso: não somos capazes de pensar Chas sem o seu fato de treino adidas vermelho (Fig.112); Richie sem o seu fato castanho e a sua fita em volta da cabeça (Fig.111); ou Margot sem o seu casaco de peles castanho (Fig.113). A figurinista do filme Karen Patch afirma, sobre a personagem feminina:

I had a lot to work with! When you know the history of the character, it forms an image in your mind right away. Wes Anderson said that he wanted as much as possible to be designed and built exclusively for the movie. He actually said, 'Don't shop anything—make everything.' (...) She was dressed in conservative pieces, but she was rebellious as a person: she never smiled; she wore heavy makeup; she chain-smoked; she was sexually promiscuous. I think those contradictions—the fact that she was wearing what looked like her mother's clothes, or something kind of country-club conservative—made her edgy. I like to put unlikely things together—it certainly makes things more interesting. (Harman, 2014)²⁶

Aqui temos o comprovativo daquele que é o trabalho feito antes da rodagem e da forma como Wes Anderson está envolvido nesta fase e em toda a parte estética do filme. Há um desejo para que esta construção seja tão completa que as suas personagens parecem ganhar, de certa forma, uma vida própria, e muita dessa personalidade e vida está precisamente naquilo que vestem.

No cinema de João Pedro Rodrigues, estudo de caso desta análise dos figurinos como construção das personagens, acaba por acontecer um pouco a mesma coisa. Tanto Sérgio, como Odete, como Tónia, ou como Fernando (personagens dos seus filmes) são pensados pelo realizador num trabalho conjunto com Guerra da Mata, figurinista (nas

²⁴ A, também figurinista de *Marie Antoinette* (2007), Milena Canonero vestiu, ainda, Alex DeLarge.

²⁵ Para além da figurinista italiana Milena Canonero, Wes Anderson colaborou com Kasia Walicka-Maimone, em *Moonrise Kingdom* (2012), e com Karen Patch, nos seus três primeiros filmes - *Bottle Rocket* (1996), *Rushmore* (1998), *The Royal Tenenbaums* (2001). O seu amigo e estilista Mar Jacobs também auxilia Anderson com alguns trajes para as suas personagens principais.

²⁶ Consultado em <https://www.elle.com/fashion/news/a15685/why-that-outfit-margot-tenenbaums/>.

duas primeiras longas de Rodrigues) e diretor de arte (em todas as outras). Os dois acabam por acompanhar muito de perto o trabalho dos outros departamentos do filme, dos quais o departamento de figurinos não é exceção, é até talvez um dos que mais usufrui deste acompanhamento, que é notório ao analisarmos as personagens.

3.2. Os filmes de João Pedro Rodrigues

João Pedro Rodrigues é um cineasta português, nascido em Lisboa, e que iniciou a sua carreira por volta do final dos anos 80. Inicialmente na sua vida, estuda Biologia na Universidade de Lisboa, porque queria ser ornitólogo, mas acaba por desistir deste sonho e ingressar na Escola Superior de Teatro e Cinema, terminando o curso de cinema em 1992. Ficou reconhecido, internacionalmente, com a sua curta-metragem *PARABÉNS!*, que conquistou o Leão de Prata no 54º Festival Internacional de Cinema de Veneza. Para além de ter realizado diversas curtas²⁷, João Pedro Rodrigues escreveu e realizou cinco longas-metragens: *O Fantasma* (2000), *Odete* (2005), *Morrer Como Um Homem* (2009), *A Última Vez Que Vi Macau* (2012), com a coreografia de João Rui Guerra da Mata, e *O Ornitólogo* (2016). A sua primeira longa esteve em competição no 57º Festival Internacional de Cinema de Veneza, e causou polémica em Itália quando o jornal oficial do Vaticano pediu a demissão do diretor do festival por ter programado o filme. Já a sua mais recente obra, *O Ornitólogo*, valeu-lhe o Leopardo de Prata de Melhor Realizador no 69º Festival Internacional de Cinema de Locarno em 2016. O seu trabalho explora os temas da sexualidade, do desejo humano e do género, e acaba por fazer referência à história do cinema, sendo João Pedro Rodrigues e Guerra da Mata admiradores dos clássicos. A sua obra completa foi editada em DVD, em França, em 2014, e a coleção de todas as suas curtas-metragens foi editada em Portugal, em 2016.

Para uma pesquisa mais aprofundada do vestuário no cinema de João Pedro Rodrigues, consideraram-se quatro das suas cinco longas-metragens, deixando de fora o drama documental *A Última Vez Que Vi Macau* (2012), no qual o figurino precisaria de uma análise à parte já que as imagens de Macau tomam o lugar das pessoas. É importante notar que as pessoas/atores/personagens são a “tela” do departamento de figurinos, e que sem estas, há muito pouco que se possa fazer ao nível do vestuário. É por esta razão que

²⁷ Curtas-metragens de João Pedro Rodrigues: 2017 – *Où en êtes-vous, João Pedro Rodrigues?*; 2014 – *Iec Long*; 2013 – *O Corpo de Afonso*; 2013 – *Mahjong*; 2013 – *Allegoria della Prudenza*; 2012 – *Manhã de Santo António*; 2011 – *Alvorada Vermelha*; 2009 – *Spot Queer Lisboa 13*; 2008 – *Camouflage Self-Portrait*; 2007 – *China, China*; 1997/99 – *Esta é a Minha Casa e Viagem à Expo*; 1997 – *Parabéns!*; 1988 – *O Pastor*.

gêneros, como o documental ou ensaístico, se apresentarem mais descolados deste departamento.



Fig. 6 - João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues²⁸

O Fantasma foi a primeira longa de João Pedro Rodrigues, na qual Guerra da Mata ficou encarregue dos figurinos e da arte. Escrito por José Neves, Paulo Rebelo, Alexandre Melo e o próprio João Pedro Rodrigues, foi produzido pela Rosa Filmes. Sérgio é a personagem principal do filme, interpretado por Ricardo Meneses, um jovem que trabalha para uma companhia de limpeza urbana, e que possui uma relação bastante obsessiva com sexo. Podendo ser caracterizado como um drama erótico, *O Fantasma* aborda as temáticas da hierarquia sexual e social, do sadismo e dos sentimentos de poder. É uma história sobre solidão, angústia e sexo, envolta numa atmosfera sórdida e filmada em tom contemplativo, lento e perturbador. A personagem de Sérgio permite, assim, ao realizador, explorar a fronteira "*humano versus animal*", personificado no seu vínculo mais intenso com o seu animal de estimação, um cão. A temática do fetichismo está, também, muito presente na narrativa, dado que Sérgio parece apenas conseguir aproximar-se de quem deseja por meio da violência e da dominância. Esta sua incapacidade de lidar com sentimentos justifica o reduzido diálogo ao longo do filme, e a necessidade de falar por outras vias, sendo uma delas os figurinos.

Odete, a sua segunda longa-metragem, caracteriza-se, tal como a sua primeira obra, *O Fantasma*, por incidir no tema da homossexualidade masculina e por um estilo

²⁸ Em <https://cineuropa.org/en/newsdetail/312185/>.

acentuadamente melodramático. Com argumento de Paulo Rebelo e João Pedro Rodrigues, figurinos e arte, mais uma vez, por Guerra da Mata e produzida pela Rosa Filmes, a longa centra-se em três personagens: Odete, Rui e Pedro. Numa noite, dois rapazes, Pedro e Rui (João Carreira e Nuno Gil), beijam-se apaixonadamente e trocam alianças, fazendo juras de amor. Minutos depois, Pedro morre nos braços de Rui, depois de ter sofrido um acidente de viação. Num hipermercado, Odete (Ana Cristina de Oliveira), patinadora, trabalha, enquanto sonha ter um filho. Mas quando esta expõe esse desejo ao seu namorado, este deixa-a. Odete fica sozinha, perdida num mundo de ilusões. O seu desejo de engravidar torna-se uma obsessão, e essa obsessão leva a que se cruze com Pedro e Rui. Também aqui através do cruzamento quase forçado destas três personagens, o vestuário vai ter um papel fundamental.

A sua longa seguinte foi escrita por Rodrigues em conjunto com Guerra da Mata e Rui Catalão. Produzida, novamente, pela Rosa Filmes, teve Patrícia Dória como chefe de “guarda-roupa”. *Morrer como um Homem* é protagonizada por Fernando Santos, no papel de Tonia, uma veterana do espetáculo travesti lisboeta. Enquanto esta vive entre a dependência do seu namorado Rosário (Alexander David) e a pressão (devido às suas crenças religiosas) da cirurgia da mudança de sexo, o mundo do espetáculo torna-se mais competitivo com a chegada de estrelas mais jovens que parecem ameaçar o seu estatuto. Tonia descobre, ainda, que está doente e decide partir com Rosário numa viagem pelo campo. Esta viagem abre os horizontes de Tonia no campo do sentido da vida e permite-lhe morrer de forma a alcançar na mesma a floresta encantada, numa cena onde o vestuário é peça chave. O filme fez parte da secção “Un Certain Regard” do Festival de Cannes de 2009. Em Portugal, foi o filme de abertura do 13º Festival Queer Lisboa desse ano.

O Ornitólogo, filme de 2016 e a mais recente longa do realizador, estreou internacionalmente no Festival Internacional de Cinema de Locarno e resultou de uma produção internacional entre os estúdios Blackmaria (Portugal), House on Fire (França) e a Ítaca Filmes (Brasil). O argumento foi escrito pelo realizador e pelo seu parceiro, Guerra da Mata. Fernando, personagem principal do filme, é um ornitólogo de cerca de quarenta anos, que procura as raras Cegonhas pretas. Numa quase fusão com a paisagem, Fernando (Paul Hamy) sofre alguns problemas ao longo da sua viagem, problemas que o fazem encontrar algumas personagens que o confrontam com os seus medos e demónios.

Num filme onde a fé e o ritual têm lugar principal, a figurinista Patrícia Dória teve de nos conseguir trazer esta espiritualidade através daquilo que as personagens vestem.

As personagens de João Pedro Rodrigues podem ter sido pensadas, portanto, como personagens marginalizadas, que parecem debater-se com a procura do seu lugar numa sociedade que as parece rejeitar. Estas personagens acabam por rimar, de alguma forma, com as personagens do realizador espanhol Pedro Almodóvar, com quem Rodrigues já foi inúmeras vezes comparado²⁹ e que, apesar de não se rever nessa aproximação, parece objetivamente estabelecer paralelos até na forma como aborda as mesmas temáticas. Contudo, com ressalvas para as questões nas quais os dois realizadores se distanciam. Desta forma, Gamba afirma:

Subversões de identidade como essa, e de gêneros, cinematográficos e sexuais, permitem estabelecer um vínculo entre o cinema de João Pedro Rodrigues e o de Pedro Almodóvar. Parece ser especialmente próximo em *Morrer Como Um Homem*, cuja protagonista é a drag queen Tonia, interpretada por Fernando Santos, famoso em Portugal por seus shows de travestis. Mas a capacidade de ir do realismo ao fantástico distingue Rodrigues do cineasta espanhol. (Gamba 2018)³⁰

Se atentarmos nas palavras de José Bértolo, acerca do filme *La Mala Educación* (2004), percebemos de imediato uma fórmula em comum entre Almodóvar e Rodrigues: a fórmula da “segunda pele”, e de algo que cobre e esconde estas figuras à margem da sociedade (Fig.203):

Zahara cobre a sua nudez com uma nova nudez. Saberemos, pouco depois, que Zahara é um transexual que ainda não completou a transição, restando-lhe apenas alterar a genitália. Assim, sobre a sua pele e o seu corpo de homem (...), ela veste uma segunda pele e um segundo corpo, de mulher. A artificialidade deste corpo, no entanto, é enfatizada pelo tecido, pelas cores, pelos brilhantes, etc. (2019: 235)

O recurso à “segunda pele” permite dar aos figurinos uma camada narrativa, que em conjunto com as camadas prática e estética, faz com que este vestuário ganhe conotações simbólicas, facilitando a construção e, posterior, leitura das personagens.

²⁹ Pode-se aperceber desta comparação, por exemplo, neste artigo do Público de 2006: <https://www.publico.pt/2006/07/30/jornal/joao-pedro-rodrigues-o-nosso-cineasta-na-america-91360>. Ou, até mesmo, nesta entrevista de 2009, para a revista Xtra: <https://xtramagazine.com/culture/interview-with-director-joao-pedro-rodrigues-25885>. Ou, ainda, na retrospectiva de 2010, do Sapo (<https://sol.sapo.pt/artigo/1314>) e no artigo de 2018, da revista online espanhola desistfilm (<https://desistfilm.com/joao-pedro-rodrigues-un-cine-del-cambio/>).

³⁰ Consultado em <https://desistfilm.com/joao-pedro-rodrigues-un-cine-del-cambio/>.

3.3. Figurino como signo

Neste capítulo, o foco é uma análise mais aprofundada das conotações simbólicas que o vestuário ganha nas longas-metragens de João Pedro Rodrigues. Optou-se por uma organização do texto e, consequentemente, dos filmes por temáticas, que, por sua vez, se organizam segundo três subcapítulos: A metamorfose e a camuflagem: o desejo de ser outro; A iconografia religiosa: as cores simbólicas do vestuário; e A nudez enquanto figurino - uma relação com a natureza e a fragilidade.

Na perspectiva dos figurinos, ou mesmo da direção de arte, há elementos temáticos transversais às diferentes datas, razão pela qual se opta pela organização temática. Para além disso, é importante notar (e isso sobressai melhor quando se faz uma análise temática) que de facto existem eixos nos quais assentam os filmes de Rodrigues. Neste sentido, é opinião da autora que estes eixos – a transformação, a religião e a nudez – são aqueles que, ao estabelecer-se uma análise narrativa dos figurinos, parecem sobressair e funcionar como ponte entre os seus filmes.

3.3.1. A metamorfose e a camuflagem: o desejo de ser outro

“Os meus filmes tratam sempre de transformação e de metamorfose. São sempre personagens que se transformam noutra coisa qualquer.” (Rodrigues em Portugal 2016)³¹. O departamento de figurinos é um dos que mais contribui para esta construção e transformação das personagens de um determinado filme, proporcionando o ato de se tornar outro. Um ator que encarna determinada personagem, coloca-se na pele desta ao vestir o figurino concebido pelo/a figurinista para essa determinada personagem. No cinema de João Pedro Rodrigues, estes figurinos têm ainda uma segunda dimensão de transformação: a de permitir às próprias personagens também elas vestirem uma “segunda” pele, de personagem para outra personagem (note que a segunda pele “original” é aquela que o ator veste quando representa). A investigadora italiana Giuliana Bruno chama atenção para estas camadas de pele, analisando o tátil dentro da visualidade do cinema: referindo-se à pele como primordial, ao vestuário como “segunda pele” e, ainda, às superfícies como um “terceiro invólucro” (2014). A investigadora Caterina Cucinotta apercebeu-se desta função do vestuário no cinema de Rodrigues, a propósito da sua análise da primeira longa do realizador:

³¹ Entrevista completa em <https://c7nema.net/entrevistas/item/45734-joao-pedro-rodrigues-ha-um-lado-erotico-na-representacao-de-muita-pintura-religiosa.html>.

O vestuário no cinema de João Pedro Rodrigues corresponde a uma segunda pele com duas funções específicas. A primeira é relativa à sexualidade e ao modo como, a partir da troca de um acessório, se infere uma troca de personalidade. A segunda tem a ver com a função de fétiche atribuída a muitas peças de roupa presentes neste filme em particular. (2013: 105)

Na sua análise percebemos de que modo esta “segunda pele” e, consequentemente, o vestuário trabalham de forma a dar-nos a personalidade ou os desejos das personagens, que se encontram, elas mesmas, em mudança ou em transformação. Esta transformação, no cinema de João Pedro Rodrigues, pode tomar dois lugares diferentes: o da metamorfose ou o da camuflagem.

Em *O Fantasma*, somos apresentados a Sérgio, um homem nos seus 30 anos, distante e sombrio, que acaba por permanecer um mistério ao longo de todo o filme, não sendo fácil fazer uma análise das suas intenções através daquilo que comunica, até mesmo porque o próprio diálogo no filme é escasso. Contudo, as suas ações e, principalmente, aquilo que veste dão a entender que o seu desejo é o de se anular perante a sociedade. Este faz uso do seu estado marginalizado (Sérgio tem a profissão de homem do lixo, profissão que exerce no escuro de noite) e consegue perpetuá-lo. José Bértolo descreve esta personagem como um espectro que “[...] ao usar o seu fato (...) se cumpre num ser anónimo e inumano, do domínio da máscara, da imagem, da ausência (...), ele é, então, o Fantasma do título.” (2019: 173), o fato de látex revela-se essencial nesta narrativa da fantasmagoria, é ele que lhe dá este carácter de algo não identificável (Fig.129). A própria forma como o filme inicia assim o dita: Sérgio aparece, pela primeira vez, vestido com o fato, que por si só já o torna irreconhecível, mas a própria câmara também filma o seu corpo desta maneira, com planos aproximados de modo que o espectador não consiga perceber muito bem quem é este ser (Fig.128). Esta fragmentação da câmara pode ser um indício da própria fragmentação da personagem que se revela ela mesma numa busca contínua pela própria identidade, confundindo-se, aliás com outras identidades, ainda que não humanas.

Esta fragmentação é nos dada, ainda, através do recurso ao espelho, objeto recorrente no cinema de João Pedro Rodrigues, e que ajuda nesta ideia de um corpo que se encontra fragmentado e perdido. Este espelho contribui ainda para a multiplicação da obsessão da personagem, como no plano em que Sérgio veste os boxers de João (o *motard*), a personagem que persegue, e se olha ao espelho em forma de contemplação desta obsessão e deste desejo (Fig.123). A ideia neste filme, apesar de se prender com a

questão da procura identitária e do destino de uma personagem que se encontra à deriva, vai para além do desejo de ser outro para um desejo de ser qualquer coisa ou mesmo de não ser ninguém, um desejo de camuflagem – “O disfarce de Sérgio cobre a totalidade do seu corpo. Trata-se de um fato de látex que (...) anula a dimensão reconhecível do ser enquanto indivíduo.” (Bértolo 2019: 171)



Fig. 7 - Fotograma do filme *O Fantasma* (2000), de João Pedro Rodrigues

Esta camuflagem parece ser movida pela fragmentação da identidade de Sérgio. Ele aparece como alguém que vive uma vida dupla, que se desdobra entre o seu trabalho de homem do lixo e as suas fantasias sexuais, nas quais veste ou não o fato de látex. Esta existência dupla de Sérgio mostra-se, então, naquilo que a personagem veste, como nota Cucinotta, que reitera as diferenças entre os seus dois figurinos principais: “...a farda de varredor mostra-nos o estilo de vida do mesmo homem, o seu trabalho e a sua classe social: introduzindo-nos no seu quotidiano, deixa-nos a refletir sobre as dificuldades intrínsecas a um trabalho nocturno, em permanente contacto com o lixo.” (2013: 113), e ainda “...o fato em látex transmite-nos elementos íntimos e pessoais do protagonista, mostrando-nos as suas tendências ou, se quisermos, as suas perversões sexuais.” (2013: 113). Uma tal sexualidade sombria e pesada a que ele parece agarrar-se para conseguir combater a falta de sentido, transformando os seus desejos em obsessões e mostrando um lado mais fetichista. Este fetichismo é ainda referido por Bértolo, que denota a reputação que o látex tem na sociedade, uma reputação ligada à provocação e ao escândalo, associado às práticas de BDSM³².

[...] o fato de látex remete para os universos (...) do fetichismo e do sadomasoquismo. Ainda que, dada a forte conotação simbólica do látex no imaginário comum, (...) ela é

³² BDSM: “Abbreviation for bondage, discipline (or domination), sadism (or submission), masochism: sexual activity that involves, for example, tying a partner up, games in which one partner controls another, or giving and receiving pain for pleasure” (Definição de BDSM do Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus © Cambridge University Press)

reforçada pelo número considerável de cenas de sexo, especialmente porque, na primeira aparição de Sérgio (...) — a cena de sexo sadomasoquista —, ele veste este mesmo fato. (2019: 162)

O material látex tem ainda uma outra propriedade: a de refletir a luz. Estes reflexos, que rimam com o uso do espelho, podem, ainda, contribuir para a ideia de fragmentação pois ao termos um fato que funciona como máscara ou “segunda pele”, e que em si mesmo vê refletido outras peles, tanto de pessoas, como animais e objetos, permite funcionar também como tela ou base para que Sérgio consiga ser algo que não é, mesmo que esse algo ainda não esteja determinado para si.

Este homem-fantasma é-o na medida em que procura a anulação de si mesmo através da máscara que usa. O plano em que este salta para o caminhão do lixo ainda com o fato de látex é talvez o melhor exemplo dessa anulação. É quase como se não o conseguíssemos ver e como se a sua presença fosse, efetivamente, anulada, no escuro da noite (Fig.118).

A ideia de camuflagem está também presente em *Morrer Como Um Homem*, contudo, não na personagem principal, mas no filho desta, Zé Maria, interpretado pelo ator Chandra Malatitch. É esta a personagem que abre o filme, num plano aproximado do rosto (Fig.155), dando ao espectador os primeiros sinais de camuflagem, como nota Bértolo: “Esta maquilhagem, no entanto, serve um propósito singular: ao invés de enaltecer o rosto, oferecendo-lhe uma aparência sublimada, pretende camuflá-lo, ou seja, indiferenciá-lo no meio da folhagem, torná-lo invisível.” (2019: 230). Zé Maria, personagem homofóbica que nega as escolhas do seu pai, e que se julga a si mesmo pela homossexualidade que reprime, apresenta um conflito: o desejo pelo mesmo sexo e o desejo por mudar o primeiro desejo. Esta mudança manifesta-se como uma camuflagem, como se pode ver no plano inicial do filme. Este plano, que tem ainda a função de induzir o espectador numa suposição errónea do género do filme (filme de guerra), rima com um outro plano mais à frente: o plano de Tonia (personagem principal da narrativa) na estufa (Fig.158). Este é o plano no qual a personagem aparece pela primeira vez, e no qual conversa com a sua amiga Irene (Cindy Crash) sobre a cirurgia de mudança de sexo, uma das problemáticas mais importantes do filme. A estufa absorve estas duas personagens que, apesar de parecerem estar dentro dela, se destacam através das cores do seu vestuário. O plano assemelha-se ao de Zé Maria pela proximidade com a natureza, contudo o seu significado mantém-se distante, sendo a ideia de camuflagem anulada neste segundo. Enquanto o seu filho, através da maquilhagem e do figurino, se esconde no meio das

árvores – camuflagem – Tonia torna-se mais evidente, ganha destaque. Parece ela mesmo um antúrio, como aqueles em que pega, e que João Pedro Rodrigues faz questão de mostrar em todos os seus filmes (Fig.157).

A personagem representada por Fernando Santos é pensada, neste filme, como alguém que se quer destacar no meio da multidão (talvez pela sua ligação ao mundo do espetáculo e da performance). Ela usa muitos e variados acessórios, perucas, maquiagens carregadas, e roupas excêntricas e com cores fortes, a câmara procura-a, e ela quer ocupar este lugar de destaque – “Tonia constrói a sua feminilidade através de uma sobrevalorização da imagem da mulher na sua forma mais convencional.” (Bértolo 2019: 142) – a sua transformação não é uma forma de camuflagem, mas, sim, de metamorfose (Fig.178). Novamente, o recurso aos espelhos prova-se útil, aqui numa representação da feminilidade de Tonia, que pretende ser reconhecida enquanto figura feminina e vê, nestes espelhos, uma oportunidade de multiplicar essa imagem e perpetuá-la (podemos ver exemplos nas fig.161, 162, 163, 164 e 165).

A ideia da metamorfose traz para cima da mesa, novamente, a questão da duplicidade (mais evidente, ainda, em *Odete*) que é, mais uma vez, tema no cinema de João Pedro Rodrigues, com Tonia a dividir-se em papéis duplos: entre Tonia e António, entre mãe (aquela que cuida) e amante do namorado Rosário, entre cuidadora e aquela que necessita de cuidado (como na cena em que Rosário limpa o seu corpo, no hospital). Bértolo chama, também, a atenção para esta duplicidade de Tonia: “Replicando uma estrutura clássica das histórias de duplos, dir-se-ia que, para Tonia se emancipar do seu Doppelgänger, tem de aniquilar terminantemente António.” (2019: 238-239). Contudo, Tonia continua presa neste limbo entre uma identidade e a outra, no estado de resistência à mudança definitiva. O filme abre, precisamente, com o dilema de Tonia em relação à mudança de sexo, após a demonstração do médico acerca da cirurgia, e termina com Tonia a cumprir o seu último desejo: ser enterrada como homem, da mesma forma que veio ao mundo (Fig.168). “Vivi como mulher, quero morrer como um homem”, diz a própria, e percebe-se que a metamorfose “final” fica adiada. O desejo de ser outro é combatido pelas questões religiosas de Tonia e pelo medo da metamorfose enquanto algo definitivo. Na cena final, do cemitério, é se confrontado com esta questão da duplicidade de forma mais evidente e clara, estando-se, objetivamente, perante uma duplicação de Tonia que aparece vestida com um fato preto no seu caixão (enquanto António?), e com um dos seus figurinos anteriores que esta usava quando atuava (Fig.169). Esta visão de

Tonia transforma-se numa atuação, coberta de penas e plumas vermelhas e azuis (Fig.171), ao mesmo tempo que canta versos como “Ai, como eu quero viver no plural” e “Nascer larva, morrer borboleta”, da música “Imenso” da banda portuguesa A Naifa. A questão da metamorfose parece culminar neste tema musical, culminando também a pluralidade que Tonia busca.

Se no caso de Tonia o medo ultrapassa a metamorfose, em *Odete* esta necessidade de ser outro combate qualquer outra coisa, até mesmo a procura por si mesma. Odete é uma personagem solitária que deseja ser mãe (primeira forma que encontra de combater a sua própria solidão) e que se vê abandonada pelo próprio namorado. A única solução parece ser preencher este vazio com uma substituição. Neste sentido, Odete aproveita a morte do seu vizinho para tomar conta da vida do defunto. Ela parece ver em Pedro um substituto, ainda que morto. Em primeiro lugar, para o namorado que a abandona, e em segundo lugar, para si mesma, transformando-se ela mesma nele. Odete ocupa a vida de Pedro, e substitui o morto, quer para a sua mãe, quer para Rui, o seu amante. Esta personagem transforma-se noutra para poder combater a solidão que assombra a sua vida e acaba ela mesma a combater a solidão que Pedro deixou. Pode, aliás, entender-se a “gravidez histórica” que a personagem sofre como uma forma que o próprio Pedro encontra para habitar o seu corpo e se manter vivo, sendo aqui que se dá a fusão destas duas personagens, numa metamorfose completa (contrariamente à de Tonia). Esta noção da troca de corpos parece rimar, ainda, com a temática da mudança de sexo que vimos, anteriormente, em *Morrer Como Um Homem*: Odete deixa as suas roupas, veste as roupas de Pedro e ocupa o seu lugar (Fig.151), quase como uma mudança de sexo a nível psicológico (assim como a sua gravidez).

Noronha, ao analisar a cena final, na qual parece haver uma fusão entre as três personagens, como se estivesse perante uma cena de sexo a três, que também traz de volta a noção de fantasmagoria – o fantasma que é Pedro e o fantasma em que se transformou Odete – chama a atenção para esta “bênção” de Rui a Odete, agora Pedro:

Odete é a personagem interpretada por Ana Cristina de Oliveira, mas é, outrossim, a personagem que interpreta – que faz as vezes de – uma outra personagem, Pedro (no que de sobrenatural a Odete-criatura emana se projectando a figura do doppelgänger, ...). Através desta mudança de pele (...), Odete converterá Rui à cinefilia, i.e, procurará fazê-lo acreditar no seu Pedro ressuscitado, para isso simulando (...) o primeiro encontro entre os dois (...) e exigindo, com radical literalidade, a bênção “identitária” de Rui na cena de

sexo com que o filme encerra: “Chama-me Pedro!”. E Pedro ali ao lado, de costas para nós, como um anjo vigilante [...] (2014)³³

É possível ainda afirmar o valor enorme que a construção do figurino apresenta nesta última cena, sendo que Rui aparece despido e Odete completamente vestida, com as roupas de Pedro – o vestuário revela-se tão importante em favor da transformação que só fazia sentido ter Odete vestida nesta cena (Fig.153). Se as roupas caíssem, também a máscara cairia, pois são estas que nos dão Pedro, que depois é “abençoado” no chamamento de Rui. A metamorfose está, finalmente, completa.

Odete faz referência aos clássicos americanos e, principalmente, ao filme de Blake Edwards, *Breakfast at Tiffany's* (1961), filme com o qual estabelece um paralelo³⁴ direto. Odete, para além de ser Pedro, pode ser uma versão de Holly Golightly, personagem interpretada por Audrey Hepburn em *Breakfast at Tiffany's*, que por sua vez tenta esconder, também, que é uma outra pessoa: Lula Mae Barnes, vivendo também ela sobre uma máscara (Fig.132). Percebe-se, então, que Odete, numa fase inicial do filme, é Holly, e pode comprovar-se isso através da forma como se veste e age, com traços consumistas e infantis, alguém que parece ter tudo, mas ainda assim nada ser suficiente.

A sua personagem entra em cena num corredor de supermercado, vestindo uma farda vermelha e azul e usando uns patins brancos que deslizam sobre o chão. Estes patins são peça chave neste entendimento da personagem enquanto alguém que ficou preso a uma infância, ou, talvez, a um passado onde ainda podia sentir alguma forma de afeto (Fig.149 e 150). Percebe-se, mais tarde, que a personagem mora sozinha, num quarto que parece uma casa de bonecas, como uma verdadeira “bonequinha de luxo”, numa versão muito *pop* da protagonista norte-americana (Fig.145 e 147). A sua cama com um edredão aos corações, os seus peluches e as suas pulseiras coloridas acompanham esta narrativa da infantilidade e da necessidade de amor e carinho que provam ao espectador esta instabilidade emocional daquela que é a personagem principal deste filme. Odete procura então combater esta solidão e falta de afeto através da metamorfose com Pedro, numa segunda parte do filme (de Odete para Holly, para Lula Mae, para Odete, para Pedro) evoluindo o seu espectro de cores colorido para uma paleta de cores mais fria, onde os

³³ Consultado em <https://www.apaladewalsh.com/2014/12/odete-2005-de-joao-pedro-rodrigues/>.

³⁴ Note-se que o nome do filme *Odete* traduzido para inglês é *Two Drifters*, mesma inscrição que está nos anéis do casal Pedro e Rui. Esta expressão é parte da letra da canção “Moon River”, tema da banda sonora do filme de Edwards e também do filme de Rodrigues. Para além disso, Rui assiste ele mesmo ao filme (filme dentro do filme) que ficamos a perceber ser o preferido do casal.

pretos e os azuis dominam aquilo que veste (evoluindo da fig.146 para as fig.141 e 142). Esta evolução da paleta cromática e consequente evolução de carácter dá-se, também, através da gravidez psicológica, que lhe permite uma projeção da infantilidade, que antes estava presente nas suas roupas e no seu quarto, para o seu “bebé”. O lado materialista da personagem é agora virado para objetos comuns desta fase de natalidade, como, por exemplo, o carrinho de bebé (que depois passeia no cemitério) (Fig. 136 e 137).

É importante, contudo, não esquecer um acessório de Odete que parece contradizer esta análise do desejo pela transformação: o colar com o seu próprio nome, que parece estar lá apenas com uma leitura: a de que Odete, para além da solidão, parece sentir-se perdida em relação a si própria, quase que precisando de se relembrar quem é através do seu nome próprio, escrito no colar. Contudo, esta procura identitária termina no momento em que Odete encontra e se funde com Pedro. Nesta altura deixa para trás o seu colar e ocupa, completamente, a vida de Pedro: as suas roupas, o seu penteado, o seu quarto e as suas pessoas (Fig.152 e 154). É o exemplo perfeito da atriz (Ana Cristina) que é uma personagem (Odete) que, por seu lado, é outra personagem (Pedro). Desta forma, explica-se o recurso à “segunda pele” que culmina na metamorfose de Odete para Pedro.

Em 2016, João Pedro Rodrigues realiza *O Ornitólogo*, a sua última longa até ao momento, e é nela também que parece culminar esta ideia de metamorfose, naquele que é talvez o seu filme mais coeso. Apesar de parecer, inicialmente, um filme que rima até bem mais com a ideia de camuflagem de personagens anteriores (também o protagonista Fernando, assim como Zé Maria, se veste com os tons da paisagem à sua volta – numa fusão com a natureza e com o natural), este revela-se sinónimo da metamorfose final. Percebemos que este filme acaba por transcender os outros, trazendo para cima da mesa temáticas que se podem, anteriormente, destacar, de forma solta, nos outros. Na cena em que se vê uma montagem de imagens da natureza, imagens que as duas chinesas tiram no Caminho de Santiago (Fig.202), entende-se o quão esta é importante para o realizador e de que forma, para ele, há nela uma ligação direta com a sexualidade e com o erotismo, temas tão recorrentes nos seus filmes. Nesta longa de 2016, veem-se as temáticas envolverem-se como numa dança, e, para o espectador que domina a filmografia completa do realizador, parece haver uma espécie de conclusão neste filme. E esta sensação parece dar-se também no recurso ao mecanismo do autorretrato: vê-se o próprio realizador, e os seus filmes e as suas temáticas parecem culminar aqui e transformar-se também eles nele próprio, e ser sinónimo dele, quase como numa procura identitária de si próprio. João

Pedro Rodrigues dá voz a Fernando e vai aparecendo pontualmente em jeito de substituição física desta personagem (Fig.186, 187 e 189), até que, finalmente, se dá a metamorfose final e Fernando passa a ser João Pedro Rodrigues (que por sua vez é Santo António – ver fig.196). Afinal, todas as metamorfoses que foram nomeadas ao longo deste capítulo culminam na metamorfose de Fernando para João Pedro, que parece procurar-se a si mesmo nos filmes que faz. Num comentário que faz a Sobral, João Pedro Rodrigues parece refletir ele mesmo sobre isto:

E de alguma forma estou contente por isso porque é um filme em que também estou a pensar em como poderia ter sido a minha vida e como é a minha vida depois de ter vivido estes anos que vivi. E porque pensa também um bocadinho sobre o que é a morte e como é que através do cinema se ultrapassa a morte, que, se pensarmos, para quem faz filmes é a única coisa que fica. (2016)³⁵

A ideia que parece estar subjacente a *O Ornitólogo*, é que se fecha um ciclo, na medida em que há algo que termina e há uma idade que é atingida.

“Aquilo que parece interessar a Rodrigues nestes universos é, sobretudo, “o desejo de ser outro”.” (Bértolo 2019: 164) É esta a ideia com que se fica e é para isto que o trabalho de figurinos se obriga tão meticoloso e atento ao pormenor. O cinema de João Pedro Rodrigues é o cinema das figuras enigmáticas, fantasmagóricas, marginalizadas que não parecem ter nada mais a que se agarrar, agarrando-se por isso a uma ideia de mutação, e esta mutação vem em resposta ao desejo de perceber aquilo que são realmente (e neste caso ao desejo de o realizador perceber também ele quem é). Ainda na sua análise do cinema de João Pedro, Bértolo nota:

A problematização do corpo feita por João Pedro Rodrigues não é apenas temática, mas essencialmente cinematográfica: ao filmar corpos em mutação, assombrados, possuídos, mascarados, em processos de aparição e desaparecimento, o cineasta reflecte sobre o cinema enquanto arte da metamorfose e da transmutação da matéria e do visível. (2019: 148)

Esta ideia da metamorfose é comumente utilizada para descrever o cinema do realizador português que se debate com estas questões de índole identitária, mesmo que o aplique de forma diferente em cada uma das suas longas de ficção. O vestuário é usado como instrumento neste que é o desejo de ser outro e de transformar personagens noutras personagens.

³⁵ Entrevista completa em <https://sol.sapo.pt/artigo/528194/o-ornitologo-quis-voltar-a-uma-especie-de-santo-antonio-original->.

3.3.2. A iconografia religiosa: as cores simbólicas do vestuário

“Outra coisa que me interessa na pintura é encontrar esses corpos. Muitas vezes corpos desejáveis. Há um lado erótico na representação de muita pintura religiosa (...) como se encontra um corpo para um ser que é um santo, uma espécie de transcendência.” (Rodrigues em Portugal 2016)

A metamorfose, em *O Ornitólogo*, tem ainda uma outra camada: a religiosa. Na verdade, parece possível identificar-se uma metamorfose dupla, ou até mesmo tripla. Noronha faz questão de resumir as camadas desta que é a metamorfose final. Final porque parece ser o culminar das metamorfoses dos filmes anteriores e ainda porque é a única na qual é possível entender como seu resultado o próprio realizador, quase como o concluir de uma etapa.

[...] aqui ao ponto literal de efectivamente se dar uma transformação (...), uma milagrosa “mudança de pele”, no caso, de um homem em carne e osso que se volve em santo (...). E metamorfose, também, ao ponto extremo de esta veicular uma certa dimensão meta-cinematográfica, no sentido em que envolve o realizador, JPR ele mesmo, nesse processo transformativo: Fernando que se metamorfoseia em JPR (e se é por questões práticas que JPR dobra a voz do actor Paul Hamy, o certo é que tal mecanismo acaba justamente por contribuir para essa marca meta-cinematográfica); Fernando que se metamorfoseia em Santo António; JPR que se metamorfoseia em Fernando (na faculdade, o realizador ambicionava ser ornitólogo); JPR que se metamorfoseia em Santo António? (Noronha 2016)³⁶

A iconografia religiosa revela-se muito importante para o realizador português. O próprio admite não se tratar de um fascínio pela religião em si, mas sim pela forma como esta foi sendo representada ao longo dos tempos: não é sobre a religião, mas sobre a representação da religião. Numa entrevista, afirma “Eu sou ateu, mas há uma sublimação da religião através da arte que é o que mais me interessa.” (Rodrigues em Antunes 2009: 27), e a verdade é que se consegue encontrar representações da religião em quase tudo o que consumimos, principalmente no meio cultural e artístico. Pode ainda perceber-se melhor as razões de João Pedro Rodrigues, e a importância que dá, principalmente, à representação da religião através da pintura, numa entrevista na qual fala sobre o seu último filme:

Interessa-me porque o Sto. António é um santo muito popular. Interessa-me a religião e o lado da transcendência. Eu não sou religioso, nunca fui e não tive educação religiosa. Cheguei à religião através da pintura. Porque a maior parte da pintura clássica, desde a idade Média era pintura religiosa. Depois no Renascimento abriu-se para outras coisas e a mitologia também passou a fazer parte da pintura. Mas as histórias dos santos eram contadas basicamente pela pintura (...). Interessava-me pegar em várias mitologias e criar

³⁶ Consultado em <https://www.apaladewalsh.com/2016/10/o-ornitologo-2016-de-joao-pedro-rodrigues/>.

uma mitologia própria. Que tem a ver com os meus filmes. (Rodrigues em Portugal 2016)³⁷

Há certas partes da História que só se conseguem entender se se olhar para gravuras e pinturas. Para além de ser a forma como as pessoas se conseguiam expressar na altura, é talvez a forma mais universal de transmitir uma mensagem ou ideia: através do meio visual. A palavra pode perder-se e mudar de sentido, mas uma imagem acaba por ser, na maior parte dos casos, de entendimento comum. A iconografia³⁸ faz ainda uma outra coisa: cria em nós associações diretas entre conceitos e as suas imagens físicas, aquilo que podemos chamar de signos³⁹. Ou seja, se pensarmos no conceito, por exemplo, de Jesus Cristo, conseguimos, automaticamente, associar este a uma imagem de um homem magro, nu, com feridas pelo corpo todo, pregado a uma cruz. Por outras palavras, é desta forma que começamos a conseguir associar as coisas aos seus conceitos e, por sua vez, aos seus nomes (Fig.207). Esta forma de associação prova-se mais necessária para conceitos relacionados com o passado, porque não é possível vê-los nos dias de hoje: o exemplo dado sobre os santos é dos mais simples de compreender. Estas figuras religiosas não têm outra representação, nos dias de hoje, que não seja aquela que se vê na pintura, e mesmo se o leitor argumentar que já existem representações de santos em filmes ou outro tipo de objeto artístico, estas vão todas partir daquela que foi a imagem estabelecida para estes pela pintura.

A figura de Santo António, santo franciscano, aparece praticamente na ordem do mito⁴⁰, porque a única forma possível de comprovar a sua existência são as pinturas que

³⁷ Entrevista completa em <https://c7nema.net/entrevistas/item/45734-joao-pedro-rodrigues-ha-um-lado-erotico-na-representacao-de-muita-pintura-religiosa.html>.

³⁸ i·co·no·gra·fi·a (icono- + -grafia) - nome feminino

1. Ciência das imagens produzidas pela pintura, pela escultura e pelas outras artes plásticas.
2. Estudo em que se acham reproduzidas obras desta natureza.
3. Conjunto de imagens relativas a um assunto determinado.

"iconografia", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/iconografia> [consultado em 20-03-2022].

³⁹ sig·no (latim signum, -i, sinal, marca) - nome masculino

1. Sinal ou símbolo de algo.

"signo", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/signo> [consultado em 20-03-2022].

⁴⁰ mi·to (latim mythos, -i, fábula, do grego mûthos, -ou, palavra, discurso, coisa dita, conto, história, narrativa, ficção) - nome masculino

1. Personagem, facto ou particularidade que, não tendo sido real, simboliza não obstante uma generalidade que se deve admitir.
2. Coisa ou pessoa que não existe, mas que se supõe real.

"mitos", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2021, <https://dicionario.priberam.org/mitos> [consultado em 20-03-2022].

existem dele, sendo os textos sobre ele quase nulos. Contudo, esta personalidade, como João Pedro Rodrigues caracteriza anteriormente, afigura-se popular, e prova ser do conhecimento geral, e, portanto, uma grande parte da sociedade consegue fazer a associação entre o conceito Santo António e a representação iconográfica que este teve (Fig.213 e 214). É ele uma figura que aparece com um hábito franciscano castanho e que segura o menino Jesus nos braços, pousado sobre um livro. Em *O Ornitólogo*, Fernando, depois António (João Pedro Rodrigues) aparece vestido com um *woodie* castanho, do mesmo tom do hábito de Santo António, colocando, no final, o capuz sobre a cabeça (Fig.196). Para quem está familiarizado com a iconografia do santo, é impossível não o identificar nesta peça de vestuário, que se revela de uma importância extrema: por exemplo, na cena em que Jesus (Xelo Cagiao) rouba o *woodie* a Fernando, há um conflito particular na segunda personagem que acaba por usar a violência para o recuperar. O mais interessante é ainda perceber a modernização do santo no filme: não é um hábito medieval que usa, mas uma peça de vestuário atual que remete, contudo, para esse passado mitológico. A metamorfose religiosa dá-se ainda na forma como a personagem de Fernando interage com a personagem de nome Jesus (talvez numa analogia com Jesus Cristo?). Assim, os dois partilham a nudez e envolvem-se de forma íntima, naquela que pode ser a representação do menino nos braços de Santo António, que tem como significado, por sua vez, a intimidade do santo com Cristo (Fig.192). Esta metamorfose é confirmada no final do filme através da placa de localização, na qual vemos escrito Padova – Santo António era conhecido como Santo António de Lisboa ou de Pádua, local onde faleceu. O filme acaba por ser construído desta forma, em paralelo com a iconografia religiosa, como também admite o realizador:

O filme está muito estruturado à volta desses acontecimentos míticos. (...) E também é um filme de aventuras, quis fazer um western - os caretos também são uma espécie de índios - com o percurso de um personagem que tem que ultrapassar várias etapas, vários desafios, vários contratempos. (Rodrigues em Sobral 2016)⁴¹

O Ornitólogo acaba quase por funcionar como uma odisseia, na qual o seu herói vai enfrentando várias figuras e vários desafios – as duas chinesas em peregrinação até Santiago de Compostela (Fig.183), os caretos transmontanos em ritual (Fig.199), Jesus em figura do pastor, as caçadoras (ou podemos chamar-lhes até valquírias) (Fig.198) e ainda uma pomba branca que olha Fernando de forma penetrante, e que parece ser ela

⁴¹ Entrevista completa em <https://sol.sapo.pt/artigo/528194/o-ornitologo-quis-voltar-a-uma-especie-de-santo-antonio-original->.

mesma indício de metamorfose (é sempre sobre o seu olhar que vemos o rosto de João Pedro Rodrigues, intercalando-se os planos do realizador com os planos da pomba). Estas personagens secundárias exigem, ainda, um enorme esforço da equipa de figurinos, para conseguir corresponder àquilo que o realizador pretende transmitir ao espectador através destes pequenos episódios, que interpelam Fernando durante a sua jornada. O lado ritualístico e profano convive com o religioso também no vestuário, e joga-se, mais uma vez, com imagens já conhecidas do espectador. Por exemplo, não é preciso ser dito no filme que os homens de máscaras com narizes salientes pintadas de amarelo, vermelho e preto são representação dos caretos transmontanos: o espectador consegue fazer esta associação sozinho pois estas figuras são um lugar familiar e comum (Fig.201).

Outra dimensão que contribui para a iconografia religiosa e pagã são as cores usadas no vestuário das personagens. Veja-se, por exemplo, o *woodie* castanho que, em *O Ornitólogo*, Fernando usa durante a sua viagem: talvez se esta peça de vestuário tivesse outra cor nenhuma associação era feita com a figura de Santo António, pelo menos não exclusivamente ao nível do vestuário – a cor mostra-se fator essencial para o espectador estabelecer uma relação. O cinema de João Pedro Rodrigues recorre muito aos tons primários, principalmente ao vermelho e ao azul, e isto parece ser imediato ao analisarmos *Morrer Como Um Homem*, por exemplo. Nos vários figurinos da personagem principal (Tonia) é esta a paleta cromática dominante. Até mesmo no carácter experimental no qual João Pedro Rodrigues trabalha a saturação da imagem são estas as duas cores utilizadas (Fig.175, 176 e 177). O vermelho sangue e o azul “do renascimento” (que advém do lápis lazúli e apresenta, por isso, uma conotação valiosa, fazendo ainda lembrar o tom de azul criado por Yves Klein) são os dois tons mais usados por esta figura que se debate entre o papel de performer e cuidadora (Fig.165 e 166). Mais uma vez, destaca-se aqui a ligação entre o realizador português e Pedro Almodóvar, no cinema do espanhol estas duas cores são os tons predominantes (Fig.204, 205 e 206). Tanto João Pedro Rodrigues como Pedro Almodóvar admitem uma enorme influência da estética de Douglas Sirk, realizador dos anos 50.⁴²

⁴² Exemplo de um artigo onde esta comparação Sirk-Almodóvar é estabelecida: <https://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/almodovar/>.

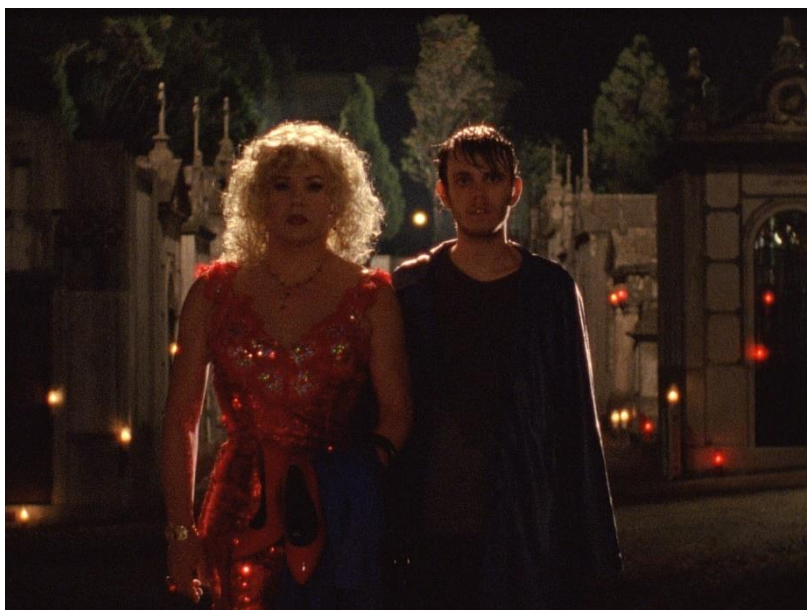


Fig. 8 - Fotograma do filme *Morrer Como Um Homem* (2009), de João Pedro Rodrigues

É importante uma análise mais demorada sobre o vestuário da personagem Tonia. A primeira vez que aparece, veste uma camisola vermelha (Fig.156) e a segunda, desta vez no seu local de trabalho, usa um vestido vermelho com lantejoulas e penas (Fig.178). Neste segundo figurino, entende-se a adição do azul através de uma gabardine de napa azul que usa para ir procurar Rosário: o azul aparece no momento em que se transforma em cuidadora (Fig.179 e 180). O lado maternal de Tonia parece ser transmitido por esta junção entre o vermelho e o azul, cores que contrastam da mesma forma que contrastam as duas versões de Tonia face a Rosário – “Gosto dele como meu namorado e como se fosse meu filho”, afirma a personagem, que parece não conseguir deixar para trás este lado maternal, talvez porque não o tenha conseguido ser com o seu filho biológico, Zé Maria. Se existe, na História, uma personalidade passível de ser reconhecida como mãe, essa é Virgem Maria, que aparece vestida, precisamente, com uma túnica vermelha e um manto azul nas suas representações ao longo da história da pintura (Fig.209). Como foi visto anteriormente, estas são as duas cores que veste também Tonia, naquela que me parece ser uma analogia entre as duas, num contraste entre o terreno (o vermelho) e o celestial e divino (o azul): ou seja, parece haver esta dualidade tanto na virgem como em Tonia.

Outra personagem que veste estas duas cores é Odete na sua primeira aparição (Fig.138), e é ainda mais fácil estabelecer-se uma ligação entre ela e a virgem a nível temático: ela que engravida psicologicamente, como se de um desejo divino se tratasse, e ela também que vive obcecada com este desejo da maternalidade, já desde a cena em

que aparece a tocar na barriga de uma cliente grávida, no supermercado (Fig.135). A Virgem Maria, contudo, apresenta diversas formas de representação. Uma das mais conhecidas é a figura da Nossa Senhora das Dores, que na pintura aparece como alguém sofrendor que usa um manto azul que cobre a sua cabeça, e sete espadas cravadas no coração (Fig.208). Parece, em *Morrer Como Um Homem*, haver um indício para esta representação num quadro que se encontra caído na casa de banho da personagem principal (Fig.166). Este quadro caído parece afirmar que Tonia é mesmo esta Nossa Senhora das Dores. A verdade é que, na cena final do cemitério, o mesmo vestido vermelho que usava na sua segunda aparição, é agora coberto por um manto de plumas azul (Fig.170). A coroa de Nossa Senhora também está presente e os cravos que segura podem ser as plumas vermelhas que saem desta coroa, representando, como na iconografia religiosa, a paixão e o sofrimento máximo de Tonia, agora morta. Outra personagem, ainda em *Morrer Como Um Homem*, que vemos sempre vestida de azul é Maria Bakker, personagem que Tonia e Rosário encontram no campo, e que afirma que “uma mulher só está completa com dores nos pés”, na cena em que calça uns saltos agulha para entrar em casa. Esta personagem parece associar a dor ao ato de ser mulher, estabelecendo uma referência às dores de Tonia que tentou toda a sua vida ser uma mulher. Bakker recusa-se, ainda, a ver Tonia como um homem e é a única que parece conseguir vê-la enquanto figura fantasmagórica no funeral: aquela que canta em cima das campas. Estas referências à fé e à religião, em *Morrer Como Um Homem*, estão ainda presentes na escolha dos nomes das personagens: Tonia/António parece remeter para o, já popular no cinema de Rodrigues, Santo António; Zé Maria parece ser uma junção de José e Maria, pais de Jesus Cristo; Maria Bakker é a própria Maria também; e Rosário é também o nome dado ao terço cristão.

O tema da morte, talvez o tema mais religioso de todos, é também personagem do cinema de João Pedro Rodrigues. Em *Odete*, temos a morte de Pedro; em *Morrer Como Um Homem*, a morte de Tonia e Rosário; em *O Ornitólogo*, a morte de Jesus, e de Fernando, João Pedro Rodrigues e Santo António simultaneamente; e, ainda, em *O Fantasma*, uma personagem, já ela morta: Sérgio. Sérgio aparece, logo desde o início do filme, vestido todo de preto, e este fato de látex que anteriormente se liga ao lado erótico e sexual da personagem, pode, ainda, estar ligado a um desejo de luto: este Sérgio que aparece como um fantasma que quer anular-se perante a sociedade, e que talvez esteja já “morto” a partir do momento em que o filme inicia (Fig.128). O uso do preto, no

vestuário, pode ter esta função de nos indicar a morte, em Sérgio, mas também em Odete (Fig.141), personagem que passa a maior parte do filme no cemitério, e em Tonia, no seu fato masculino, no qual deseja ser enterrada (Fig.168).

Em suma, o fascínio pela religião, em João Pedro Rodrigues, é o fascínio pela representação, pelo passar da tela estática da pintura para a tela em movimento do cinema, quase como um *tableaux vivant*⁴³. No entanto, esta representação está muito ligada ao trabalho do corpo, os corpos que dão forma às imagens iconográficas. Noronha afirma:

O que também atrai JPR na religião: a extrema sensualidade, a volúpia, a luxúria desses corpos, dos seus olhares, dos seus gestos. Daí o modo plástico e subversivo como o cineasta, iconoclasta desde o primeiro filme, joga com toda a iconografia e narrativa cristãs, da figura de Cristo à ressurreição; do martírio crístico (...) ao sado-masoquismo (...) como reverso da “santificação” ou “purificação” (...); da frugalidade franciscana à descoberta de uma “vocalização”. (2016)⁴⁴

Note-se aquela que pode ser uma abordagem à representação de Jesus Cristo na cena em que Fernando, amarrado pelas duas chinesas que encontra no caminho, numa abordagem à técnica erótica shibari⁴⁵ (Fig.184 e 185), se vê em sofrimento, sofrimento este que podemos ligar às representações da *Flagelação de Cristo*, como é exemplo a de 1607, do pintor italiano Caravaggio (Fig.212). As cordas são o vestuário e o corpo que se vê através destas cordas é aquele que demonstra a dor, revelando-se a nudez como instrumento também ele religioso, numa que parece ser uma analogia entre religião e erotismo. Rodrigues afirma ser isto que lhe interessa na religião: “Não sou religioso. Nunca fui, nunca tive educação religiosa. Mas o que sempre me emociona na religião é o lado erótico, como se pinta um corpo — porque estou a falar de pintura religiosa, que tem um lado quase blasfemo.” (Sobral 2016). Os corpos e a nudez revelam-se peça essencial destas representações, quer as da pintura religiosa, quer as do cinema de João Pedro. A questão que parece ficar no ar é a seguinte: poderá esta nudez ser também uma forma de vestuário? E será a ausência de roupa uma forma de vestir, funcionando a pele despida, ela também como uma “segunda pele”?

⁴³ *Tableaux vivant* é uma representação de uma cena, uma pintura, uma escultura por uma pessoa ou grupo de pessoas.

⁴⁴ Consultado em <https://www.apaladewalsh.com/2016/10/o-ornitologo-2016-de-joao-pedro-rodrigues/>.

⁴⁵ Shibari é uma arte erótica oriental, que envolve técnicas de amarração usando cordas de fibras naturais e diferentes tipos de nós.

3.3.3. A nudez enquanto figurino - uma relação com a natureza e a fragilidade

O corpo é talvez a nossa forma mais natural, aquela na qual mais ligados estamos à natureza, porque natureza é também a definição daquilo que nasce com o ser. Sem roupa, é-se aquilo com que se nasce e que se foi desenvolvendo naturalmente (assumindo que não houve qualquer intervenção no corpo). Este paralelo entre o corpo e a natureza remete, ainda, para o paralelo explicitado anteriormente entre natureza e sexualidade. Corpo e sexualidade são dois conceitos que não conseguem desligar-se um do outro, porque é através do corpo que se começa a descobrir a sexualidade e através da sexualidade que se começa a descobrir o corpo.

O debate de Tonia, em *Morrer Como Um Homem*, sobre a cirurgia de mudança de sexo nascia de um medo pela mudança do seu corpo natural, corpo com que nasceu e que Deus lhe deu: ainda numa ligação com a religião. O corpo natural pode ser ele também o corpo religioso. A cena no hospital na qual a câmara viaja sobre o corpo de Tonia (Fig.173) é aquela que dita a negação da metamorfose: Tonia irá permanecer e morrer num corpo de homem. É interessante como no *travelling* há um cuidado pela apresentação do órgão genital masculino, quase como numa confirmação daquilo que Tonia nos diz: “Vivi como mulher, quero morrer como um homem”. A nudez ajuda o espectador na leitura que retira do filme, que apesar de ser reforçada pelos diálogos, acaba por falar muito por si só, num trabalho exímio da câmara de Rui Poças. A rejeição da mudança por Tonia e pelo seu próprio corpo⁴⁶ é ainda comentada por Antunes:

Continuando, pois a sua digressão pela identidade sexual, João Pedro Rodrigues coloca-nos agora perante a história de um homem que quer viver como mulher. Mas as suas convicções religiosas fazem com que não só o seu corpo rejeite essa mudança de sexo como acaba por querer morrer como um homem [...] (Antunes 2009: 26)

As mudanças efetuadas ao nível do corpo funcionam também na ordem da procura pela identidade pessoal e sexual, que parecem estar diretamente ligadas em todos os filmes de Rodrigues. Percebe-se, anteriormente, que as suas personagens estão em constante deriva identitária e a forma como o seu corpo é filmado pode ainda dar a entender que caminho pretendem traçar. Num exemplo dado previamente, em *O Fantasma*, quando Sérgio aparece como ser fragmentado, aparece também o seu corpo fragmentado pela câmara. Este corpo, pele e carne, parece funcionar no âmbito do figurino, primeiro, porque ocupa grande parte do filme, sendo o cinema de João Pedro Rodrigues um cinema do corpo nu,

⁴⁶ Os implantes mamários de Tonia vão, ao longo do filme, desenvolvendo uma infeção num piscar de olhos a esta negação da metamorfose. Uma negação do próprio corpo.

e segundo, porque contribui para a construção destas personagens marginalizadas e frágeis.

A fragilidade do corpo revela-se extremamente importante para o realizador português, que filma os corpos em situações de vulnerabilidade e fraqueza. Ainda na sua primeira longa, somos introduzimos à nudez dentro de uma dinâmica de sexo violento e sadomasoquista, na cena inicial onde o protagonista aparece vestido (de preto, em jeito de anulação de si mesmo), mas o seu parceiro aparece nu (Fig.128 e 129). Mais tarde, a nudez volta a aparecer, quando Sérgio encontra um polícia preso ao seu carro de patrulha, numa situação que já de si é vulnerável, e o protagonista o despe e lhe faz sexo oral, num ato de (quase) violação (Fig.127). Durante o filme, nas inúmeras vezes em que Sérgio se envolve em práticas sexuais com outros homens, as situações envolvem uma certa violência, a nudez aparece explícita e percebe-se que todas estas práticas advêm de um lugar de fraqueza e de repressão. O corpo nu é o corpo masculino (note-se que a única personagem feminina nua é Odete e a sua nudez é muito rápida, aparecendo a maior parte do tempo vestida), e o próprio pénis parece ganhar um estatuto de personagem, como se através dele fosse possível também contar uma história (alguns exemplos: fig.120, 124, 125, 172, 173, 191). Assim, como em nenhum dos seus filmes pode faltar antúrios, flor que remete para este órgão sexual masculino, também não pode faltar a personagem do pénis. Os antúrios são conhecidos por estabelecerem uma ligação com a sexualidade intensa devido à espiga ereta e ao formato em coração, e ao serem um elemento da natureza parecem contribuir para esta ligação entre sexualidade, corpo e natureza.

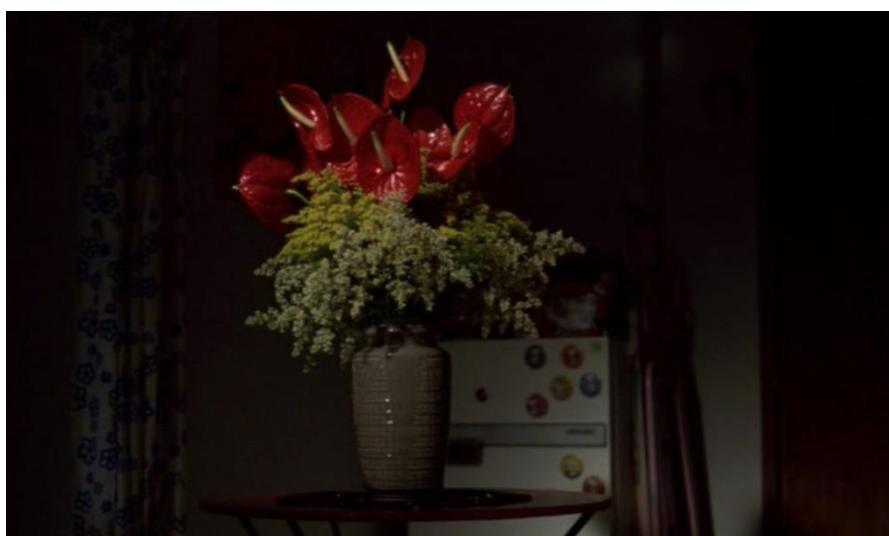


Fig. 9 - Fotograma do filme *Odete* (2005), João Pedro Rodrigues

Em *Odete*, Rui é a personagem vulnerável por excelência que, sofrendo o luto pelo amor da sua vida, envolve-se em práticas sexuais como forma de compensação deste vazio e desta falta de Pedro. Vê-se o seu corpo despido numa analogia com a solidão e o luto. O preto de Rui é a ausência de roupa, sendo esta a sua forma de luto (Fig.139). Não é apenas a nudez, mas também o sexo que em João Pedro Rodrigues aparece associado a uma certa fragilidade e tristeza. Nunca, em nenhuma das suas quatro longas, parece estar-se perante sexo que não é ou triste ou violento (talvez o mais próximo disso seja a cena de sexo entre Fernando e Jesus, em *O Ornitólogo*). Há um erotismo muito grande no cinema de Rodrigues, havendo quem lhe chame até um *realizador pornográfico*, porque somos convidados, nos seus filmes, a entrar na privacidade das personagens sem qualquer pudor. O sexo é filmado sem constrangimentos, e o espectador ganha o estatuto *voyeurista*. Daí se provar tão importante o trabalho sobre o corpo, e o corpo enquanto pele que veste e que parece ser também figurino. Todavia, este sexo revela-se frágil, dotado de um erotismo, quer violento, quer vulnerável. Enquanto, no caso de Rui, o sexo é a sua forma de luto, em Sérgio, o sexo é a sua obsessão. Note-se as luvas e os boxers que rouba do *motard* que acaba por perseguir, mais tarde no filme. Estes dois elementos recebem um estatuto performático e contribuem para a sua fantasia sexual das relações de poder, que Sérgio concretiza na violação desta personagem (Fig.121 e 126). Para esta personagem, que parece não ter um lugar na sua própria existência, há uma necessidade de dominação naquela que é a prática sexual, contudo, esta dominação apenas revela a sua fragilidade. Sérgio parece perder o seu estatuto enquanto pessoa e enquanto humano, e passa a ser uma espécie de fera ou bicho que age segundo instintos obsessivos.

Esta temática do homem-bicho ou homem-animal parece também estar diretamente ligada ao trabalho sobre o corpo e à natureza, isto se se considerar o animal ele mesmo como natureza, como criatura natural que age segundo instintos primários. Sérgio, para além de parecer seguir-se pelos mesmos instintos primários dos animais nas suas relações sexuais, tem, ainda, gestos semelhantes aos do seu animal de estimação, um cão, podendo o espectador analisá-lo desta forma, enquanto homem-animal (Fig.122). O mesmo parece acontecer na cena na qual Sérgio deambula sobre a pilha de lixo (Fig.115 e 116): este parece fundir-se com o lixo, mostrando um lado quase de “bicho” - “Consigned to the trash heap by the end of the film, Sergio barely seems human, but he remains a dark quintessence of human desire, a beast that can be neither sated nor denied.”

(Schenker, 2010)⁴⁷. Sérgio vai deixando, ao longo do filme, de ter gestos humanos, e parece haver nele uma espécie de mutação.

Em *Morrer Como Um Homem*, Rosário pode ser também caracterizado como homem-animal, que tal como a sua cadela, está ao cuidado de Tonia. Na cena na qual Tonia o resgata da rua, este canta “Não sei se quero fugir deste animal”, da música de António Variações, quase como se admitisse aqui que tem dentro de si um animal (Fig.8). Mais tarde, faz ainda uma outra referência a este estado animalesco, dizendo a Tonia: “Pensas que sou um bicho que podes prender?”. Mais tarde, quando aparece nu na banheira (Fig.160), Rosário transforma-se numa besta, nesta que se revela uma tentativa falhada de poder. O seu pénis, murcho, demonstra o estado frágil de alguém dependente da droga e da própria Tonia (Fig.159).

Personagens frágeis, à deriva, em estado de tristeza e confusas são aquelas que parecem cativar o realizador português que faz uso delas num cinema próximo do erotismo. Todavia, um erotismo que nada tem a ver com aquele dos filmes pornográficos. Em João Pedro Rodrigues, o sexo é lugar de mágoa, é dotado de camadas que nos ajudam a perceber e a compreender um pouco melhor estas figuras fantasmagóricas do seu cinema. Os corpos e a nudez dos corpos são utilizados de forma narrativa e contam, com a ajuda da câmara, a história destas personagens sofredoras e que fazem sofrer. A nudez é ela mesma figurino, é ela que chama a atenção para a ausência deste (do figurino) e para o porquê desta ausência.

⁴⁷Artigo completo em <https://www.artforum.com/film/andrew-schenker-on-to-die-like-a-man-27919>.

4. Caso prático: Um Príncipe no Quartel

Se se pensar em analisar um filme exclusivamente através do seu vestuário, pode admitir-se que esta análise permite recriar um modelo aproximado daquele que é o conceito do realizador para o filme. Cabe ao presente relatório, a análise dos figurinos em *Um Príncipe no Quartel* (filme ainda em fase de pós-produção). Esta análise ocupa o capítulo vigente, que apoiado nas personagens e nas decisões que foram feitas sobre o que estas iriam vestir, reflete sobre os signos correspondentes e o lugar que estes ocupam na narrativa.

Assim, podem dividir-se as personagens do filme em dois grupos estruturais: as personagens do passado/presente e as personagens do futuro. Neste passado/presente acompanham-se os anos 2011, 2017 e 2018, sendo que nos dois primeiros apenas há uma cena em cada um. O ano de 2018 acompanha o resto deste passado/presente e conta com nove cenas no total. A narrativa do passado/presente inicia, então, em 2011, na cena 2, sendo que na cena seguinte somos transportados para seis anos depois. Os mesmos atores interpretam a sua personagem ao longo dos distintos anos deste passado/presente, num intervalo de seis/sete anos, portanto é necessário um trabalho mais meticuloso ao nível da caracterização, e neste caso, principalmente, do vestuário. Isto para fazer chegar ao espectador este envelhecimento fictício.

Alfredo, a personagem principal, interpretada pelo ator Mauro Costa no passado/presente, aparece, respetivamente, nos anos de 2011, 2017, 2018, tendo, no primeiro, 15 anos, no segundo, 21 anos, e no terceiro, 22 anos. A personagem entra num total de onze cenas, vestindo cinco conjuntos de roupa diferentes, ao longo de todo o filme. Na sua primeira cena, a cena 2, e na qual este tem 15 anos, a maior preocupação da figurinista Patrícia Dória foi, precisamente, a questão da idade. Mauro, apesar de ter um aspeto jovem, afasta-se já da fase da adolescência, sendo necessário transportá-lo novamente para esta. Para isto, optou-se por vestir a personagem, nesta cena, com uns calções azuis-escuros, uma camisa às riscas, azul-clara, um colete branco, umas meias azuis até ao joelho e uns mocassins (Fig.90). Os calções acabam por contrastar com o resto das roupas que Alfredo veste durante filme (usando sempre calças) e trazer esta jovialidade um pouco ao de cima. O mesmo se pode dizer do colete branco e das meias até ao joelho, que acabam por dar aquele aspeto mais colegial e adolescente. Pelo menos, foi este o pensamento por trás destas escolhas, que não se limitaram apenas a responder a questões de idade, mas também da personalidade e do meio no qual a personagem acaba

por se inserir. Percebemos que Alfredo se encaixa numa classe social específica e num padrão familiar reconhecido, o de uma família rica e ilustre portuguesa. Este padrão permite apelidá-lo, coloquialmente, de “beto”⁴⁸, ou seja, alguém jovem que exhibe comportamentos ou um aspeto exterior considerado pertencente a uma classe social elevada. Este estilo é, universalmente, reconhecido e caracterizado pelo uso de tons mais frios como o azul, ou neutros como o branco; pelo gosto por camisas ou polos, conjugados, muitas vezes, com calças e os chamados *mocassins* ou sapatos “de vela” (Fig.45, 50 e 69).

O facto de se conseguir tão facilmente reconhecer este estilo é um fenómeno que acaba por resultar de uma tendência contemporânea para um consumismo em massa e pela adesão à *fast fashion*⁴⁹. O mundo viu-se, desde a revolução industrial, fortemente vinculado à cultura do consumo, e à ideia de que tudo o que fosse produzido tinha de ser rentável. A cultura e as artes não foram exceção e sofreram muito com essa atitude capitalista, começando a tornar-se, cada vez mais, num instrumento que servia a cultura de massas. A moda não conseguiu escapar a esta realidade, e deixou de ser apenas algo elitista e sofisticado para se tornar algo barato e de fácil acesso. Uma consequência direta disto é a difusão dos estilos individuais, que acabam por se misturar ou perder. É muito fácil, nos dias de hoje, verem-se duas ou mais pessoas vestidas de forma igual, como se todas estas pessoas tivessem o mesmo estilo e a mesma personalidade, ou ninguém tivesse estilo nenhum e as pessoas funcionassem como “cabides” que apenas vestem aquilo que as lojas lhes vendem (sendo esta uma tarefa do marketing destas cadeias de consumo). Ainda é, contudo, possível colocar estas pessoas dentro de certas “caixas”, ou seja, certos estilos mais gerais. Todavia, dentro deles não parece haver grande distinção e as pessoas parecem desprovidas de personalidade e sentido crítico. Isto com o acréscimo de que estes estilos já não estão tão ligados a ideologias como inicialmente foram surgindo. Vejamos, por exemplo, o tal “beto”. Este grupo de pessoas segue uma tendência que acaba por ser suportada por determinadas lojas, que são as lojas onde este grupo consome e, portanto, o resultado só pode ser um: uma mancha idêntica. Concluindo, quando aparece, num

⁴⁸ A expressão “betinho” é também utilizada por algumas pessoas para caracterizar este estilo.

⁴⁹ A *Fast fashion* é um termo usado para descrever uma tendência da indústria da moda de replicar as novas tendências de passarele, de forma barata e em massa, e de trazê-las para as lojas a que a maioria das pessoas tem acesso, contribuindo para uma cultura de consumismo. (?) Hoje em dia começam também a surgir os movimentos contrários, movimentos como o *slow-fashion*, que defendem uma fabricação mais em prol das pessoas e do ambiente, uma moda dita sustentável.

filme, uma personagem contemporânea que encaixa numa destas “caixas”, torna-se fácil, e deveras pouco criativo, escolher o seu figurino porque, para além de já se ter tudo ao dispor no mercado, não há muito por onde se possa extravasar e inovar. A personagem de Alfredo foi um exemplo disso, tendo looks inspirados nesta cultura “beta” e vestindo a sua farda de bombeiro quando as cenas o exigiam. A criatividade nesta personagem revelou-se mais nas questões práticas que a envolvem, dado o número elevado de cenas em que esta participa, e nos aspetos que tiveram de ser considerados que a podiam condicionar ao nível dos figurinos.

Sendo uma personagem definida através do meio em que se insere, as personagens à sua volta acabam por se relacionar com ela também na forma como se vestem. Tem-se, por um lado, os seus colegas bombeiros (Fig.66 e 67), para os quais também não houve grande espaço criativo, querendo-se manter um certo naturalismo, estes apresentam fardas normais de bombeiro (da cena 5 à cena 12); e por outro lado, a família real, que se revelou um pouco mais interessante no que toca à construção do figurino. A família real entra em duas cenas do filme (à exceção do pai de Alfredo que aparece em mais uma cena com o filho), e estas duas cenas – 3 e 4 – foram pensadas e filmadas de forma idêntica: o cenário repete-se, as personagens repetem-se, o ano é que muda. No seguimento desta ideia de repetição, Patrícia Dória pensou vestir as cinco personagens que compõem a família (Alfredo, a sua mãe e pai, e os seus irmãos mais novos, Sebastião e Carlota) da mesma forma nas duas cenas, mudando apenas um aspeto: a cor predominante. Enquanto na cena 3, em 2017, a família se veste toda em tons de azul (Fig. 43, 45, 46 e 47), na cena 4, no ano de 2018, é o verde que toma lugar (Fig.48, 49, 50, 51 e 52). Ambas cores frias, o azul e o verde dominam, na sociedade, o guarda-roupa de uma grande maioria de pessoas de classe alta. O azul-marinho é talvez a cor de eleição deste grupo, sendo muito associado a um conceito de riqueza e prosperidade. Junto da realeza, o azul é também das cores preferidas, talvez vinculado à ideia do “sangue azul”, ou pela sua conotação preciosa desde a antiguidade – o pigmento azul era dos mais difíceis de conseguir e por isso dos mais desejados, existindo até um tom de azul intitulado *royal blue*, que faz referência a este desejo da nobreza por vestir azul. O verde, contudo, é também uma cor muito associada ao dinheiro e à abundância. As duas parecem dar pistas chave sobre as cenas. Por exemplo, percebe-se nestas cenas que se está perante uma família com ideologias muito vincadas, onde não parece haver espaço para a mudança, e isso nota-se também nesta repetição das roupas. Veja-se, na fig.46, Teresa, mãe de Alfredo,

interpretada pela atriz Margarida Vila-Nova, que, na cena 3, veste um conjunto de malha azul composto por um casaco e uma saia, combinados com uma camisa pérola, e que por sua vez, na cena 4, combinado com uma camisa de laçada bege, repete o conjunto da cena anterior, desta vez em verde (esta torna-se prova viva do pormenor com que estes figurinos foram pensados), como se pode ver na fig.10. Outro aspeto interessante é o facto de a figurinista ter decidido apresentar primeiro o azul e só depois o verde, numa cena (4) que representa um pouco esta tentativa de mudança por parte da personagem de Alfredo (que já vem dando indícios desta necessidade desde a cena anterior), materializada na vontade de se juntar ao corpo de bombeiros. Verde é, portanto, uma cor que, para além das simbologias anteriormente mencionadas, se vê, principalmente, associada à ideia de esperança, e talvez fosse esta a intenção de Dória: dar um pouco dessa esperança na mudança. Mudança que poderá estar associada à ideia de metamorfose, de príncipe a bombeiro.



Fig. 10 - Registo fotográfico: Preparação de Teresa (Margarida Vila-Nova) - Cena 4

Todavia, este passado/presente não se aproximou da criatividade imposta para o futuro, que provou ser muito mais desafiante e dinâmico no que toca à sua preparação, ainda que mais curto e com menos cenas. 2069 era o ano que percorria as cenas 1, 13, 14 e 15. Começando esta análise pelos bombeiros que compõe o futuro, os fatos utilizados por estes foram criados de raiz pela figurinista, juntamente com João Rui Guerra da Mata e João Pedro Rodrigues, e depois mandados fazer numa costureira do Porto. Consistiam num fato de corpo inteiro, feito de um tecido robusto prateado com uma cintura cor-de-laranja, na parte de cima tinha ombreiras e as calças eram em balão (Fig.59, 60, 61, 63 e

91). Estes bombeiros refletiam uma espécie de astronauta do futuro, tendo um aspeto imponente e excêntrico. A ideia foi sempre destacá-los e torná-los grandiosos, sendo um desafio perceber como tudo seria, num tempo que ainda não chegou. Estes bombeiros aparecem nas três últimas cenas do filme, sendo a cena do funeral a mais importante para estas personagens, que segurando os seus capacetes dourados nas mãos se fundem com os candelabros da igreja, resultando num quadro celestial (Fig.84).

O funeral de Alfredo (cena 15) é das cenas mais significativas do trabalho da equipa de figurinos, com personagens, que surgem pela primeira vez no filme, de carácter invulgar e único como as ratas de sacristia⁵⁰ e o primo. As atrizes Raquel Rocha Vieira e Anabela Moreira transformam-se, neste filme, em duas ratas de sacristia, duas personagens-tipo que trazem o que de mais cómico o argumento do filme tem. Os seus figurinos acabam por ser, também, os mais divertidos, mostrando que se está perante uma tragicomédia. Raquel (a rata de sacristia 1) veste um *body* com manga em látex preto, umas luvas do mesmo material e cor, e uma saia às pregas, também esta preta (Fig.35). A sua cabeça é coberta por um véu em tule preto, e o ponto de cor do seu figurino é uma corrente acrílica verde que segura os seus óculos vistosos (Fig.11). Anabela Moreira (a rata de sacristia 2), por sua vez, usa um vestido preto com um corte na barriga, que faz com que esta fique evidenciada de forma jocosa, e usa um véu semelhante ao da primeira (Fig.78 e 79). A cor no seu figurino vem na forma de umas luvas de látex vermelhas e de uma corrente acrílica vermelha que segura os seus óculos (Fig.11). As duas juntas podem funcionar quase como um símbolo da nação por causa do verde e vermelho: uma nação apoiada na religião (não esquecer os três pilares portugueses da ditadura: futebol, fado e Fátima). Estas duas personagens acabaram por ser das últimas a serem fechadas pela figurinista Patrícia Dória, e as próprias atrizes acabaram por ajudar muito nesta criação, durante as provas, trazendo um pouco da sua interpretação da personagem para o vestuário. Foi uma questão de experimentar várias opções e ver o que funcionava melhor. A ideia era levar os preconceitos existentes na igreja católica a um extremo quase ridículo, sendo que estas duas personagens, que apenas surgem para julgar aquilo à sua volta, se acabam por tornar uma reencarnação dos seus próprios julgamentos. As camadas criadas através do véu e das luvas querem refletir precisamente esta ideia de se “querer mostrar” e ao mesmo tempo “esconder” alguma coisa. Ou seja, se se olhar para o véu, este que é

⁵⁰ Rata de sacristia é um termo que pode, também, ser substituído pelo termo beata, ou seja, mulher que é excessivamente moralista ou puritana. É normalmente utilizado de forma depreciativa.

uma peça de vestuário até bastante associada a um conceito de castidade e religião, este acaba por ser feito num tecido transparente, o tule, deixando ver tudo aquilo que cobre. É como se a coerência nestas duas personagens deixasse de existir, e elas próprias tivessem “telhados de vidro”.



Fig. 11 - Registo fotográfico: Ratas de Sacristia (Raquel Rocha Vieira e Anabela Moreira) - Cena 15

Por outro lado, a personagem do primo, interpretado pelo fadista português Paulo Bragança, funciona como uma *slice of life* inesperada. Paulo Bragança é uma figura reconhecida pelo público português pela sua irreverência e pelo modo original de pegar naquele que é, talvez, o género mais tradicional: o fado. Ele é ele mesmo dentro do filme, como se de repente se tratasse de uma das suas atuações reais, tendo sido ele que trouxe a enorme capa preta e dourada que usa em cena (Fig.75). Há nesta capa uma riqueza e opulência que João Pedro Rodrigues achou ser necessária para glorificar a morte da personagem principal (Alfredo), ou que pelo menos a sua família não poderia deixar passar sem grandes cerimónias, e os dourados servem, perfeitamente, essa necessidade. Apesar da abordagem futurista de Bragança encaixar, na perfeição, neste ano de 2069, há marcas reconhecidas do passado naquilo que veste, de uma certa nostalgia deste passado que se acaba por querer levar também para o futuro.

O mesmo acontece com a personagem de Afonso (Oceano) que usa uma capa castanha com um capuz que lhe cobre o rosto (Fig.86, 87 e 88) – e que parece, mais uma vez, ser uma representação de Santo António. Este figurino com influências medievais dá o carácter misterioso da personagem, mas também dá a entender que este ainda vive agarrado a algo distante (estará ele ainda preso ao seu amor por Alfredo?). Ainda neste

tema da nostalgia do passado, existem dois figurantes em cena, o padre e a freira, que simbolizam, precisamente, a instituição que mais vive presa ao passado: a Igreja. Quando foi necessário criar o figurino destas personagens, foi notório que a opinião geral seria a de que a Igreja não iria evoluir assim tanto em 50 anos, e que os trajes religiosos seriam, mais ou menos, os mesmos. Há ainda uma recusa muito grande em evoluir por parte desta instituição, o que não permite quebrar preconceitos. A estagnação parece ser aquilo que mais caracteriza o vestuário destas duas personagens (Fig.81).

Existem, todavia, ainda outras duas personagens, neste futuro, que parecem querer o oposto desta persistência pelo passado. Desta forma, preferem a mudança, e por isso mostram-se mais irreverentes no seu vestuário: a cunhada e o marido dela, personagens interpretadas pelos atores Ana Bustorff e João Mota. A ideia para estas personagens foi mais uma ideia de criar uma riqueza e uma opulência falsas, baseada na falência da família, uma falência que quer ser disfarçada (pela própria cunhada) por ostentações. É a cunhada que insiste em chamar o primo (Paulo Bragança) para cantar, nesta que é a parte talvez mais performática e rica de toda a cena. Esta personagem feminina veste uma blusa preta com uns cortes geométricos em rosa e umas calças às pregas, e calça uns sapatos pretos com uma plataforma e um salto “monstruosos” (Fig.33). Esta altura dada pelo calçado é, ainda, amplificada pelo penteado majestoso que lhe é feito pelo departamento de cabelos e maquilhagem. O marido da cunhada veste umas calças pretas largas e um casaco, também ele preto, com um acabamento em espécie de quimono, por baixo deste uma camisola em rede dourada (Fig.34). O trabalho, nestas duas personagens, andou muito à volta das texturas criadas pelo corte e pelos tecidos das suas roupas, conduzindo para um tempo de mistura e de influências difusas. É um futuro construído por ideias que chegam dos mais variados lugares, e que pretendem colmatar esta falta de riqueza por parte desta família em luto.

A cunhada aparece ainda na cena 13 do filme, onde veste uma roupa semelhante àquela que veste no funeral em termos de corte, mas desta vez sem o apontamento rosa (Fig.33). O seu vestuário é mais sóbrio no resto filme, e mais realista no que toca à sua condição social. Nesta cena, à cunhada juntam-se outras três personagens: Sancho, a Ama e o Alfredo no futuro. Alfredo (Joel Branco), que jaze no leito da sua morte, está nu, apenas coberto por um pano branco (a nudez mais uma vez a aparecer) (Fig.58). Sancho, o pequeno neto de Alfredo, e a Ama, interpretada por Teresa Madruga, têm, no total, dois figurinos cada, respetivamente nas cenas 1 e 13. O trabalho nestas duas personagens

funcionou praticamente da mesma forma que na família de Alfredo, no passado/presente, ou seja, houve quase um espelho entre figurinos. No caso de Sancho (Vasco Redondo), o seu primeiro conjunto de roupa cingiu-se nuns calções cinza, de um material grosso e texturado, e uma camisola azul-clara, do mesmo material, com um broche dourado e vermelho, nos pés, uns ténis/bota azuis com acabamento futurista (Fig.54). No segundo, apenas se mudou a cor da sua camisola, do azul para o branco (Fig.55). O conceito pensado era o de trazer estas texturas que Patrícia Dória associou ao futuro, juntando-as com a riqueza do apontamento em dourado, dando esta ideia de realeza da personagem. As cores simbolizam uma castidade do menor, e vão do azul ao branco, atingindo a sua potencialidade máxima na última cena da personagem, na qual o seu avô morre.

No caso da Ama, o seu vestido roxo aparece acompanhado por uma fita branca, na cabeça, e uns punhos, também eles brancos (Fig.56). Estes apontamentos brancos viram pretos, assim que Alfredo morre. É curioso como o trabalho de figurino funcionou muito bem usando esta técnica da troca de cores, ou da mudança de algum pormenor, como se estas personagens mudassem, mas não tanto assim. Na sua construção, a personagem da Ama foi das que teve uma maior influência daquele que é o passado e até mesmo de universos distópicos, à semelhança da série televisiva *The Handmaid's Tale*, inspirada no romance homónimo (Fig.94). A ideia de um estado entre o avanço e a estagnação parece ser adequada no que diz respeito ao ambiente geral dado aos figurinos do filme, principalmente neste futuro.

É importante salientar uma questão passível de ser entendida decurso da construção deste filme: sem passado, não existe futuro, e tudo aquilo que o futuro nos traz, eventualmente, é pensado e influenciado pelo passado. É quase como se nenhum destes tempos existisse mesmo, mas apenas um, porque todo o futuro rapidamente se torna passado, e desta forma, a linha entre os três – passado, presente e futuro – transforma-se em algo muito ténue e praticamente inexistente. Pode então perceber-se que, entre outras, a questão cronológica é um dos fatores que o departamento de figurinos tem de ter em conta no processo de criação das suas personagens. Estes fatores ajudam a equipa de figurinos nesta criação e construção e parecem ser eles que acabam por definir aquilo que o vestuário conta, do ponto de vista narrativo. São estes os fatores que o espectador depois vai absorver na sua leitura do filme. Ou seja, há um confronto com estes fatores na hora da construção e quando o figurino está finalizado e é dado como resultado final: a sua leitura volta ao princípio da sua criação e a estes mesmos fatores,

quer dizem eles o passado e o presente, a classe social ou até mesmo o estado de espírito das personagens.

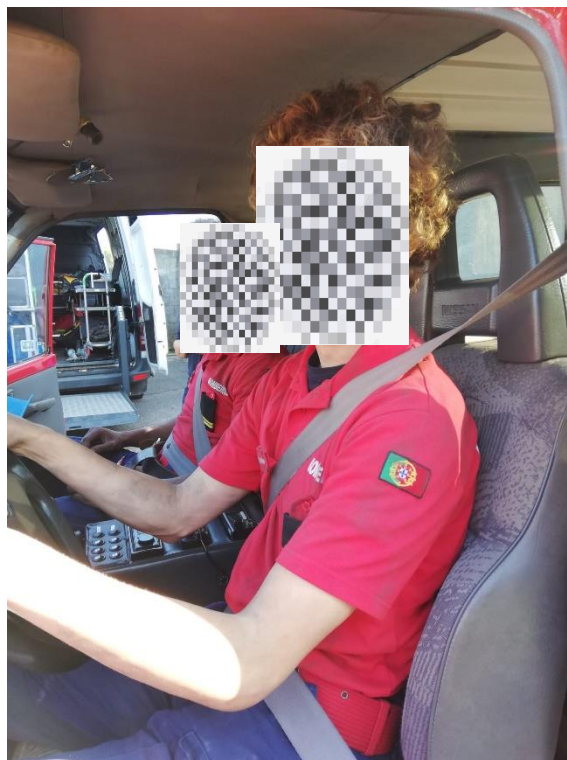


Fig. 12 - Registo fotográfico: Mauro Costa e André Cabral na pausa das filmagens

5. Entre direção de arte e figurinos: o caso Guerra da Mata

João Rui Guerra da Mata, parceiro da vida e de trabalho de João Pedro Rodrigues, nasceu em Lourenço Marques, e estudou e trabalhou em Design Gráfico e Tipografia em Lisboa, onde reside atualmente. Viveu em Macau e por isso a sua carreira em cinema passa pela corealização de um universo que tem assumido um vínculo cada vez maior com o Oriente. Trabalha em cinema, desde 1995⁵¹, como *art director*, *production designer*, ator, assistente de realização, argumentista e realizador. Em 2012, realizou a sua primeira e única curta-metragem a solo, *O Que Arde Cura*, estreada no festival Indielisboa e premiada na competição do Festival Internacional de Cinema de Locarno. Em conjunto com Rodrigues, assume uma cumplicidade estética muito própria, o que dá ao cinema dos dois um carácter único.

Em 2003, Guerra da Mata foi convidado pela Escola Superior de Teatro e Cinema para desenhar o programa da disciplina de *Art Direction/Production Design*, que lecionou entre 2004 e 2011. A investigadora Caterina Cucinotta afirma, ainda, ter sido João Rui Guerra da Mata a introduzir o termo *Art Director* no cinema português, e lamenta ainda a falta de pesquisa e trabalho sobre este conceito (2022). Em entrevista⁵², Guerra da Mata afirma:

Tu tens uma pessoa que faz a decoração para um lado, tens uma pessoa que faz guarda-roupa para outro lado, tens alguém que faz os cabelos para outro lado, e outra pessoa que faz as maquilhagens, para outro lado. E cada chefe dessa equipa tem que ir chatear o realizador. E depois quando tu juntas tudo é Carnaval, porque as coisas funcionam todas individualmente. Eu não inventei nada! Isto já vem de 1919, e a primeira referência a *Art Direction* é em *E Tudo o Vento Levou* (1939)⁵³. Realmente, na sua origem *art director* era quem fazia o plano global visual do filme, que tomava conta do *art department*, e este *art department* incluía tudo: da decoração às unhas dos pés, tudo! Essa pessoa coordenava equipas, mas houve pessoas que, usando o que eu dizia nas aulas, subverteram para uma ideia de que como eles são *art directors* são creditados e os outros não. Eu não penso nada assim. Eu penso que um *art director* é um indivíduo que coordena o departamento de arte. E isto é complicadíssimo porque tens de estar a gerir egos de várias pessoas, e depois cada departamento tem o seu chefe de departamento. (março 25, 2022)

⁵¹ O seu primeiro contacto com cinema é no filme de Joaquim Sapinho, *O Corte de Cabelo*, no qual o realizador pediu a João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata que tomassem conta dos figurinos do filme. Ambos acabam também, mesmo que não creditados, por se encarregarem de alguns dos *décores*.

⁵² Esta entrevista foi uma entrevista conduzida pela autora ao diretor de arte, João Rui Guerra da Mata, no dia 25 de março de 2022.

⁵³ William Cameron Menzies foi o *production designer* de *E Tudo o Vento Levou* (1939), do realizador Victor Fleming. Foi contratado para fazer a decoração e começou a criar também ele os figurinos do filme, ocupando esta posição de coordenador do departamento de arte.

Para o realizador e diretor artístico português, existe, portanto, um departamento de arte onde estão incluídos todos os subdepartamentos que têm a ver com este termo que é “Arte” e que contribuem para a construção visual do filme: os figurinos, a decoração ou cenografia, e a caracterização. O diretor artístico seria aquele que coordena estas diversas equipas, que teriam, por sua vez, cada uma, o seu chefe de departamento. Só desta forma se poderia criar um universo coeso e que fosse de encontro com a ideia conceptual do realizador. Contudo, no paradigma português, esta ideia de Guerra da Mata nunca se fixou assim. As equipas afastam-se, indo, aliás, contra a ideia de arte coletiva pela qual é conhecido o cinema. E assim que se insere o termo “diretor de arte”, em Portugal, este é subvertido e parece substituir o chefe do departamento de decoração, ocupando as mesmas funções. No entanto, direção de arte, como afirma Guerra da Mata, não é mais decoração do que é vestuário, mas, funcionalmente, no cinema português, não é isso que acontece. Sobre esta realidade Cucinotta afirma que:

When Guerra da Mata uses the term “decoration”, he does so as an affirmative gesture that encompasses a wider understanding of his trade, and he aligns himself with the North American cinematic tradition of the “Production Designer”, in contrast with the *décorateur* that derives from the French terminology. In Portugal, the figure of “Art Director” was, for several decades, identified as “Decorator”, “Décors” or “Scenery”, following the French interpretation.” (2022)

João Rui Guerra da Mata afirma ter ainda reservas quanto ao conceito de *production designer* aplicado em português. “[...] *production design* pertence ao departamento de arte, mas se se traduzir para desenho de produção, deixas de estar no departamento de arte e passas a estar no departamento de produção.” (Entrevista pessoal, março 25, 2022). Ou seja, ou a solução será não traduzir o termo e continuar a utilizá-lo em inglês, ou usar antes o termo diretor artístico. Todavia, o problema parece manter-se: “Seria o diretor de arte se, de repente, as pessoas não tivessem começado a chamar diretores de arte às pessoas que fazem decoração.” (Guerra da Mata, entrevista pessoal, março 25, 2022).

Os próprios chefes dos departamentos de figurinos e caracterização vão contra esta ideia de alguém que estabelece um intermédio entre eles e o realizador. Na sua perspetiva, esse intermédio não é necessário. Nos primeiros dois filmes de João Pedro Rodrigues – *O Fantasma* e *Odete* – João Rui Guerra da Mata tomou conta do departamento de arte (decoração e guarda-roupa)⁵⁴, tendo consigo dois assistentes, em

⁵⁴ No primeiro, fica ainda encarregue da maquilhagem e cabelos.

cada um dos filmes: um de guarda-roupa⁵⁵ e um de decoração. Em *Odete*, a sua assistente, no guarda-roupa, foi Patrícia Dória, que mais tarde viria a ocupar um lugar de maior destaque no cinema de João Pedro Rodrigues. Foi a partir de *Odete* que Guerra da Mata começou a pensar no seu papel e a questionar a sua função dentro do filme. É aqui que se apercebe de que a sua forma de fazer cinema entra em choque com o restante paradigma português. Em *Morrer Como Um Homem*, Dória aparece creditada como “chefe de guarda-roupa”, sobre a alçada de Guerra da Mata, que aparece como “diretor artístico”, mas é só em *O Ornitólogo* que este papel de Dória ganha uma maior autonomia. Patrícia, que se revela desde cedo descontente com uma hierarquia que coloca a direção de arte (que, como se pode ver, funciona como decoração) acima dos figurinos no cinema português, revela que apenas aceita esta coordenação artística por parte de Guerra da Mata: “o João Pedro e o João Rui têm uma visão muito própria das coisas e uma ideia muito concreta daquilo que querem”⁵⁶ (Entrevista pessoal, março 26, 2022), confessa.

O problema prende-se muito com a falta de definição do conceito “Arte”, as suas limitações e aquilo que abrange. Existe ainda uma expressão que parece causar a revolta em Guerra da Mata: a expressão “fazer arte”. Para ele, quem faz arte são os artistas (referindo-se às artes plásticas) e, no máximo, o realizador do filme. É esta confusão com o conceito de “Arte” que acaba por perpetuar o afastamento das equipas dentro do filme, como se tem vindo a perceber no cinema português.

Isto do departamento se chamar arte vai dar tudo ao mesmo, outra vez as equipas todas afastadas. Mas, agora, a decoração deixou de se chamar decoração e passou a chamar-se direção de arte. Isso é uma subversão total do que eu disse. O que eu queria era equipas unidas, todas a trabalharem para o mesmo e, de preferência, a darem mais descanso ao realizador que tem coisas muito mais em que pensar porque tem um filme para fazer. (...) É uma questão de egos. (...) Porque eu acho que estamos todos a trabalhar para o mesmo. Está toda a gente a trabalhar para o filme, independentemente da função e do dinheiro que ganha, a única coisa que conta numa rotação é o filme que se está a fazer. (Guerra da Mata, entrevista pessoal, março 25, 2022)

Guerra da Mata chama ainda a atenção para a importância da existência de hierarquias, mas num sentido de coordenação e gestão e não num sentido de desrespeito para com o trabalho dos outros profissionais. Esta chefia, para ele, faz sentido na medida em que facilita o trabalho dentro do filme, tira algum peso das costas do realizador e acaba

⁵⁵ João Rui Guerra da Mata prefere utilizar o termo “guarda-roupa” e só fala de “figurinos” quando o vestuário é efetivamente desenhado pela pessoa encarregue desse departamento. Em relação ao caso prático do presente relatório – o filme *Um Príncipe no Quartel* – Guerra da Mata assume o termo figurino que diz remeter para o figurino do teatro e do cinema clássico.

⁵⁶ Entrevista pessoal à figurinista Patrícia Dória, no dia 26 de março de 2022.

por fazer com que se poupe tempo e, conseqüentemente, dinheiro, que é o que parece faltar no cinema feito em Portugal.

Tem que se saber exatamente o que é que o realizador quer, mas não é perguntar ao realizador o que é que quer, é perceber, através do argumento e de conversas, qual é a ideia dele e saber apresentar-lhe propostas. E, a partir do momento em que o realizador vê materializada a ideia dele, quando chega para filmar já está tudo pronto, não há cá coisas. Depois, o que se pode mudar é eventualmente um candeeiro ou umas velas, coisas banais. (...) Comecei-me a interessar sobre esse assunto: pela ideia de como é que se constrói o plano visual global de um filme, isto sempre partindo do princípio que antes de haver “ação”, antes dos atores abrirem a boca e, partindo do princípio de que não estás a filmar numa praia deserta com nudistas, tu já estás a fazer uma avaliação sobre aquelas personagens e sobre o *décor*. A imagem é a primeira coisa. Repara, o cinema já foi cinema mudo, eles não falavam e era através de gestos, de *décores*, e da interação com os objetos de decoração e com os *props* que as narrativas eram desenvolvidas. Porque é que não se faz o mesmo em Portugal? (Guerra da Mata, entrevista pessoal, março 25 2022)

Descreve-se a si mesmo como aquele que faz o “plano visual global do filme”, e visual porque engloba tudo aquilo que se vê. A câmara estabelece um enquadramento no filme, e aquilo que colocamos dentro desse enquadramento é aquilo que se vê. Agora como se vê, esse é um trabalho feito pelo diretor de fotografia. Guerra da Mata afirma esta proximidade entre o departamento de arte e a direção de fotografia, quer na rodagem, quer na fase de pré-produção.

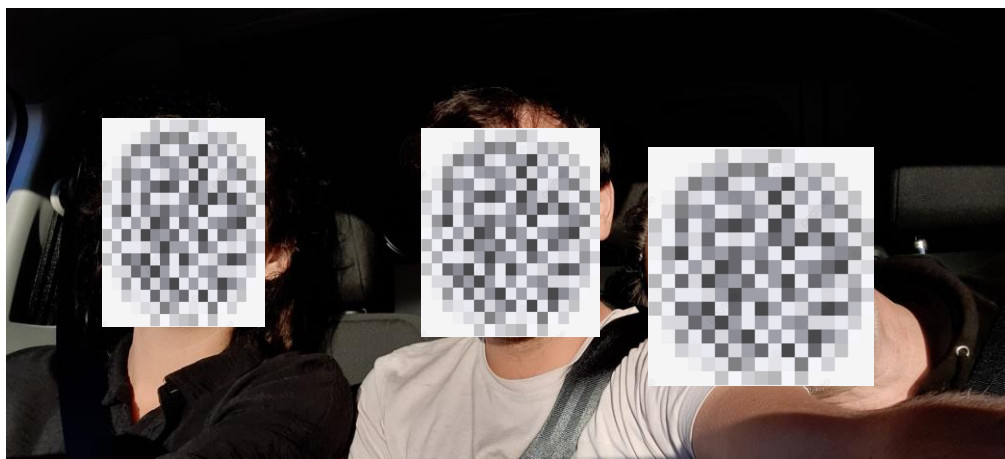


Fig. 13 - Leonor Fonseca (assistente de direção de arte), Luís Magina (produção na rodagem) e João Rui Guerra da Mata no set de *Um Príncipe no Quartel*

Esta visualidade do cinema fica muito marcada, em Guerra da Mata, quer pela sua aproximação com a pintura⁵⁷ (o mesmo revela um grande desgosto pela falta de conhecimento e interesse que os realizadores e cineastas têm, hoje em dia, pelas artes

⁵⁷ Tanto Guerra da Mata, como Rodrigues revelam-se grandes amantes e conhecedores de história de arte. Há neles um fascínio pelos objetos, o que parece marcar muito a forma como fazem cinema. Note-se que *O Que Arde Cura* tem influências diretas da pintura de Francis Bacon, e a filmografia de João Pedro Rodrigues da arte religiosa.

plásticas e pelo próprio cinema), quer pelo seu método de trabalho. Este método de trabalho estabelece *à priori* uma grande diferença entre moda/decoração e aquilo que se faz em cinema, e, por outro lado, uma relação muito próxima com a personagem. São as personagens que estão no centro do trabalho do diretor de arte.

[...] é a personagem que escolhe (...) a roupa e é a personagem que escolhe a decoração. (...) São as personagens que determinam o que está certo ou o que está errado. (...) É uma questão de perceber as personagens. O grande problema da decoração é que dá a sensação que é uma questão de gosto. Por isso é que eu, no início, não queria ser decorador e lutei tanto contra essa expressão. (...) Eu acredito nas personagens de cinema como se elas fossem pessoas porque eu preciso que o espectador acredite nas personagens. E depois penso de onde é que esta pessoa vem, qual é o passado desta personagem, porque é que ela chegou aqui. E só me aproximo do realizador com questões quando eu já tenho as respostas. O que eu quero saber é se as minhas respostas estão de acordo com aquilo que ele pensou. (...) Faço uma espécie de esboço, tiro fotografias (...) Antigamente, ia para o metro e fotografava mulheres e homens. (...) Eu acredito num cinema onde não é que o espectador se identifique com as personagens, mas que acredite nelas. (...) O maior elogio que me fazem é quando me dizem que não reparam na roupa porque as pessoas acreditam tanto nas personagens que até já sabem como é que aquelas pessoas se vestem. (Guerra da Mata, entrevista pessoal, março 25, 2022)

Apesar de a câmara enquadrar, muitas vezes, apenas um terço da casa destas personagens, Guerra da Mata insiste em criar o ambiente total: “Recorda que “construiu” a casa inteira da personagem de Maria Bakker/Gonçalo Ferreira de Almeida em *Morrer como um Homem* (...) para os atores e a equipa “perceberem melhor a personagem” antes de destruir tudo para se filmar.” (Câmara 2012). Percebemos que o que importa para Guerra da Mata é esta compreensão da personagem, esta transformação de alguém idealizado no papel para alguém que se torna, de certa forma, real - “Eu quero que os atores entrem lá dentro e sintam que aquela é a casa da personagem.” (Entrevista pessoal, março 25, 2022).

Esta abordagem de Guerra da Mata, uma abordagem que acaba por aproximar todos os departamentos dentro do filme, reflete-se numa visualidade muito coesa e que, acima de tudo, parece fazer sentido.

Guerra da Mata’s distinct position when working on the preparation of a shot gives the resulting footage a quality of unification between cultural and personal elements relating to himself and Rodrigues. These elements materialize concepts or perspectives on life and the world, which become symbols in the process. Art direction, as a “complexification of reality”, therefore seeks to incorporate a blending of the ontological value of the artwork with the real. (Cucinotta 2022)

João Rui Guerra da Mata questiona ainda muito o seu papel e o sentido deste papel no cinema. Refere que se torna, por vezes, difícil explicar para que serve este cargo e porque é que o diretor artístico é necessário: “Porque se tens um chefe de guarda-roupa e um chefe de decoração, eu faço o quê? Acho que em relação à *Terratreme*, eles

perceberam o que é que eu fazia. Finalmente há uma produtora que percebe o que é que eu faço, mas é mais um salário.” (Entrevista pessoal, março 25, 2022). Na verdade, é interessante perceber, pensando no percurso da Terratreme mencionado anteriormente, que a visão da produtora e de Guerra da Mata parece ser uma só: a de que cinema é arte coletiva, e que fazer cinema implica trabalhar em conjunto para um mesmo fim, que é o filme. E, neste sentido, o trabalho do diretor artístico parece fazer todo o sentido.

Aquilo que eu faço é coordenar o plano visual global do filme, em consonância com as ideias do realizador, e em estreita colaboração com o diretor de fotografia. Porque é o diretor de fotografia que faz com que as coisas que eu idealizo pareçam ter custado um milhão de dólares. São truques de câmara, de fotografia, de iluminação. (Guerra da Mata, entrevista pessoal, março 25, 2022)

Trabalhar de perto com João Rui Guerra da Mata é perceber que a preocupação, em primeiro lugar, é fazer o filme, fazer com que o resultado do filme seja o mais próximo da visão do realizador possível. Guerra da Mata acredita num cinema onde todos ajudam, mesmo que seja fora dos seus departamentos, e isso pareceu funcionar muito bem em *Um Príncipe no Quartel*. O próprio afirma: “Foi a primeira vez que eu senti que estávamos todos a trabalhar para o mesmo filme.” (Entrevista pessoal, março 25, 2022). Cinema enquanto arte coletiva no seu estado máximo.

Conclusão

O departamento de figurinos, o departamento de decoração e o departamento de caracterização são aqueles nos quais se cria o universo visual do filme. Estes departamentos apresentam-se, ainda, como uma lacuna no que diz respeito à teoria existente sobre cinema e os seus diversos departamentos. O que representa, por um lado, uma batalha a ser travada em prol da investigação deste lado plástico do cinema, e por outro, um desafio para quem se propõe a investigar este assunto. Cucinotta, cujo trabalho se debruça sobre estas áreas, afirma que “Ir á descoberta de uma temática que ainda não tem material analisado e aplicado ao cinema, possui um fascínio peculiar, como também a própria descoberta em si de que em Portugal é tudo por fazer.” (2018).

O cinema de João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata⁵⁸ revelou-se um estudo de caso particular para a investigação deste universo visual e plástico, com foco ao nível dos figurinos. Sendo Guerra da Mata um dos poucos, ou talvez mesmo o único, em Portugal, que exercendo o cargo de diretor de arte, se estabelece em concordância com os teóricos dos conceitos de *Art Direction/Production Design* (enquanto conceitos que estimulam um cinema de cooperação e de interajuda), mostrou-se muito interessante e frutífero poder vê-lo trabalhar e entender o seu método. Nas rodagens de *Um Príncipe no Quartel*, o espírito de equipa e o desejo de fazer cinema eram evidentes e partilhados por todos.

Passar das atividades desenvolvidas durante o estágio para a investigação feita neste relatório foi um processo, sobretudo, de desconstrução: uma desconstrução de carácter muito visual, apoiada em imagens e em filmes. Houve também, com ela, uma mudança na forma como são percecionados os filmes. Ao estabelecer-se uma análise dos figurinos dos filmes de modo a encontrar pistas narrativas dos mesmos, houve uma atenção muito maior ao pormenor e ao detalhe, e disso resultou uma maior sensibilidade para esta análise.

Os figurinos revelam-se parte essencial naquela que é a construção das personagens e da narrativa. As personagens precisam de uma base sólida para saírem do papel, que é o argumento, e da ideia, que é o conceito criado pelo realizador, e se tornarem reais e credíveis, personagens em quem o espectador consegue acreditar. São os figurinos,

⁵⁸ A escolha desta denominação prende-se do trabalho conjunto dos dois, ainda que nem sempre em corealização.

e o departamento de arte no geral, que criam esta base e este sustento. Cinema é arte coletiva, e a ideia de fazê-lo sem esta ligação entre departamentos parece ser algo irracional. Do mesmo modo que o realizador necessita de estabelecer contacto com os departamentos, eles mesmos devem estabelecer contacto entre si porque, mesmo que não o façam, no final, o trabalho de uns influencia o trabalho dos outros.

Em suma, esta experiência de estágio tornou visível esta necessidade e mostrou como, desta forma, toda a produção do filme acaba por correr melhor. A verdade é que o cinema de João Pedro Rodrigues é um cinema especial, um cinema onde as pessoas que nele trabalham se sentem “em casa”. Há espaço para trabalhar, há espaço para brincadeira, e há, essencialmente, espaço para comunicação e ajuda entre todos.

Referências bibliográficas

- Antunes, J. (2009). Morrer Como Um Homem. *Revista Da Federação Portuguesa de Cineclubes*, 26–27.
- À pala de Walsh (2012, outubro 1). João Rui Guerra da Mata, parte I. *À pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2012/10/joao-rui-guerra-da-mata-parte-i/> (consultado a 20 de janeiro de 2022).
- À pala de Walsh (2012, outubro 16). João Rui Guerra da Mata, parte II. *À pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2012/10/joao-rui-guerra-da-mata-parte-ii/> (consultado a 20 de janeiro de 2022).
- Azevedo, S. (2010). *Representação da Sexualidade Não Normativa - O Caso Português*. Universidade da Beira Interior, 55-62.
- Barthes, R. (1982). O Sistema da Moda. In Edições 70 (Ed.), *O Grão da Voz*, (pp.78–87).
- Bastos, R. N. (2010). *Cinema Personagem: A Construção de Personagem no Cinema de Woody Allen*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, p.9-65.
- Bértolo, J. (2018). Estar e não ser: Odete. *À pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2018/01/estar-e-nao-ser-odete/> (consultado a 3 de fevereiro de 2022).
- Bértolo, J. (2019). *Galeria de retratos: figuras da espectralidade em Manoel de Oliveira e João Pedro Rodrigues*. Universidade de Lisboa.
- Bruno, G. (2014). *Matters of Aesthetics, Materiality, and Media*. University of Chicago Press (Ed.), *Surface* (1ªEd.).
- Câmara, V. (2006, julho 30). João Pedro Rodrigues O Nosso Cineasta na América. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2006/07/30/jornal/joao-pedro-rodrigues-o-nosso-cineasta-na-america-91360> (consultado a 23 de março de 2022).

- Câmara, V. (2012, julho 6). João Rui Guerra da Mata põe as mãos no fogo. *Ípsilon*. <https://www.publico.pt/2012/07/06/jornal/joao-rui-guerra-da-mata-poe-a-mao-no-fogo-24820562> (consultado a 26 de janeiro de 2022).
- Câmara, V. (2016, outubro 14). “O que sempre me emociona na religião é o lado erótico”. *Ípsilon*. <https://12ft.io/proxy?q=http://www.publico.pt/2016/10/14/culturaipsilon/noticia/o-que-sempre-me-emociona-na-religiao-e-o-lado-erotico-1746838> (consultado a 16 de fevereiro de 2022).
- Cinética (2021, agosto 27). A voz que arde sem se ver – Ecos de Cocteau em Almodóvar e João Rui Guerra da Mata. *CINÉTICA*. <http://revistacinetica.com.br/nova/barbara-cocteau-almodovar-guerra-da-mata-2021/> (consultado a 28 de janeiro de 2022).
- Coroado, A. (n.d.). Entrevista a João Pedro Rodrigues. *Universidade Lusófona*. <https://www.ulusofona.pt/lessons/joao-pedro-rodrigues> (consultado a 29 de novembro de 2021).
- Costa, J. M. (2021). *La terra trema / 1948*. Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema.
- Crist, B. (2014). *The art of costuming: Interpreting the character through the costumes designer's eyes*. Liberty University.
- Cucinotta, C. (2009). Origens possíveis e consequentes desenvolvimentos contemporâneos da longa-metragem O Fantasma, de João Pedro Rodrigues. *Geração Invisível: Os Novos Cineastas Portugueses*, 105–128.
- Cucinotta, C. (2012). *Quando filmar o vestuário é tornar público o privado: exemplos portugueses*. 1–10.
- Cucinotta, C. (2018). *Viagem Ao Cinema Através Do Seu Vestuário - Percursos de Análise em Filmes Portugueses de Etnoficção*. Universidade da Beira Interior.
- Cucinotta, C. (2018). Materialidades do cinema: a mulher figurinista em portugal. *XI Jornadas Do Cinema Em Português*. 57–70.

- Cucinotta, C. (2020). Costume designers in Portugal: A trade between art and techniques relegated to the status of 'a woman's thing.' In *Women in Iberian Filmic Culture - A Feminist Approach to the Cinemas of Portugal and Spain*. 146–162.
- Cucinotta, C., & Souza, N. F. de. (2020). Processo criativo, direção de arte e cinema português. *Manuscrita: Revista de Crítica Genética*, 41, 97–100.
- Cucinotta, C. (2022). New Frontiers in Art Direction: João Guerra da Mata's Contribution to Portuguese Cinema as a Case Study. *ReFocus: The Films of Joao Pedro Rodrigues and Joao Rui Guerra da Mata*. (Editado por José Duarte e Filipa Rosário). Edinburgh University Press.
- Dulci, L. C. (2019). Moda E Modas No Vestuário: Da Teoria Clássica Ao Pluralismo Do Tempo Presente. *Revista de História (São Paulo)*, 178, 1–27.
- Gamba, P. (2018, dezembro 3). João Pedro Rodrigues, Un Cine Del Cambio. *desistfilm*. <https://desistfilm.com/Joao-pedro-rodrigues-un-cine-del-cambio/> (consultado a 19 de março de 2022).
- Gambarato, R. R. (2010). Methodology for film analysis: The role of objects in films. *Revista Fronteiras: Estudos Midiáticos*, 12(2), 105–115.
- Gonçalves, M. (2021, junho 6). Maria Gonzaga: "Nos figurinos quem manda sou eu. Já parei muitos filmes por não concordar com o que fazem". *Observador*. <https://observador.pt/especiais/maria-gonzaga-nos-figurinos-quem-manda-sou-eu-ja-parei-muitos-filmes-por-nao-concordar-com-o-que-fazem/> (consultado a 26 de fevereiro de 2022).
- Gonçalves, N. (2016, outubro 22). O Ornitólogo – uma ode à natureza nua. *Esqrever*. <https://esqrever.com/2016/10/22/o-ornitologo-uma-ode-a-natureza-nua/> (consultado a 15 de fevereiro de 2022).
- Harman, J. (2014, novembro 7). Why That Outfit: Margot Tenenbaum's Bad Girl Prep In 'The Royal Tenenbaums'. *ELLE*. <https://www.elle.com/fashion/news/a15685/why-that-outfit-margot-tenenbaums/> (consultado a 5 de fevereiro de 2022).

- Harper, L. (2009, outubro 14). Interview with director João Pedro Rodrigues. *Xtra magazine*. <https://xtramagazine.com/culture/interview-with-director-joao-pedro-rodrigues-25885> (consultado a 8 de janeiro de 2022)
- Henriques, C. (n.d.) João Pedro Rodrigues e João Rui Guerra da Mata. *ArteCapital*. <https://www.artecapital.net/entrevista-161-joao-pedro-rodrigues-e-joao-rui-guerra-da-mata> (consultado a 21 de março de 2022).
- Kenny, G. (2009, outubro 6). NYFF 09: "To Die Like A Man" (João Pedro Rodrigues, Portugal). *Notebook Festival*. <https://mubi.com/pt/notebook/posts/nyff-09-to-die-like-a-man-joao-pedro-rodrigues-portugal> (consultado a 20 de fevereiro de 2022).
- Lim, D. (2010, setembro). Unspeakable Desire: The Films of João Pedro Rodrigues. *Artforum*. <https://www.artforum.com/print/201007/unspeakable-desire-the-films-of-joao-pedro-rodrigues-26166> (consultado a 5 de janeiro de 2022).
- Lim, D. (2012). António Reis and Margarida Cordeiro. *ArtForum*. <https://www.artforum.com/print/201206/antonio-reis-and-margarida-cordeiro-31085> (consultado a 29 de novembro de 2021).
- Lima, J. (2020, setembro 22). Variações: Guarda Roupas De João Maia. *PARQ*. <https://parqmag.com/wp/variacoes-guarda-roupa-de-joao-maia/> (consultado a 25 de fevereiro de 2022).
- Lopes, J. (2013, abril 3). 'A Última Vez Que Vi Macau': O desejo de fazer história. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/artes/cinema/a-ultima-vez-que-vi-macau-o-desejo-de-fazer-historia-3143568.html> (consultado a 26 de fevereiro de 2022).
- López, C. A. (2010, agosto 3). Entrevista a João Pedro Rodrigues. *Cinentransit*. <http://cinentransit.com/entrevista-a-joao-pedro-rodrigues/> (consultado a 19 de março de 2022).
- Mallet-Stevens, R., Bilinsky, B., Schutz, M., & Richard, A.-P. (1929). *L'art Cinématographique - Le Décor, Le Costume, Le Maquillage, La Technique* (Librairie Félix Alcan (ed.); 6ª Ed.).

- Martins, M. J. (2021, janeiro 22). Quando a Televisão dita as Tendências. *Máxima*. <https://www.maxima.pt/moda/detalhe/quando-a-televisao-dita-tendencias> (consultado a 22 de fevereiro de 2022).
- Marsh, S. (2006, julho). Almodóvar, Pedro. *Senses of Cinema*. <https://www.sensesofcinema.com/2006/great-directors/almodovar/> (consultado a 27 de março de 2022)
- Matos, C. P. (2019, agosto 21). Entrámos no guarda-roupa do filme Variações. *Vogue Portugal*. <https://www.vogue.pt/guarda-roupa-variacoes> (consultado a 23 de fevereiro de 2022).
- Noronha, F. (2014, dezembro 12). Odete (2005) de João Pedro Rodrigues. *À pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2014/12/odete-2005-de-joao-pedro-rodrigues/> (consultado a 16 de dezembro de 2021).
- Noronha, F. (2016, outubro 30). O Ornitólogo (2016) de João Pedro Rodrigues. *À pala de Walsh*. <https://www.apaladewalsh.com/2016/10/o-ornitologo-2016-de-joao-pedro-rodrigues/> (consultado a 23 de dezembro de 2021).
- Orientre (2017, outubro 26). Peris Costumes e Atelier Maria Gonzaga. *Orientre*. <https://www.orientre.pt/empresas/peris-costumes-atelier-m-gonzaga/> (consultado a 21 de fevereiro de 2022).
- Pinto, V. (2016, junho 29). João Pedro Rodrigues and João Rui Guerra da Mata in the spotlight at Vila do Conde. *Cineuropa*. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/312185/> (consultado a 20 de março de 2022).
- Portugal, P. (2016, outubro 29). João Pedro Rodrigues: “Há um lado erótico na representação de muita pintura religiosa”. *c7nema*. <https://c7nema.net/entrevistas/item/45734-joao-pedro-rodrigues-ha-um-lado-erotico-na-representacao-de-muita-pintura-religiosa.html> (consultado a 15 de fevereiro de 2022).

- Quandt, J. (2017). João Pedro Rodrigues. *ArtForum*. <https://www.artforum.com/print/201706/joao-pedro-rodrigues-68673> (consultado a 4 de janeiro de 2022).
- Schenker, A. (2011, abril 8). BODY DOUBLE. *ArtForum*. <https://www.artforum.com/film/andrew-schenker-on-to-die-like-a-man-27919> (consultado a 15 de dezembro de 2021).
- Sobral, C. (2016, outubro 19). O Ornitólogo. “Quis voltar a uma espécie de Santo António original”. *Sapo*. https://online.sapo.pt/artigo/528193/o-ornitologo-quis-voltar-a-uma-especie-de-santo-antonio-original-?seccao=Mais_i (consultado a 15 de fevereiro de 2022).
- Tendinha, R. P. (2016, outubro 18). Viagem ao Douro imaginado por João Pedro Rodrigues. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/artes/viagem-ao-douro-imaginado-por-joao-pedro-rodrigues-5448084.html> (consultado a 20 de janeiro de 2022).
- Tendinha, R. P. (2017, junho 17). Os rostos que vão mudar o cinema português. *Diário de Notícias*. <https://www.dn.pt/artes/os-rostos-que-vaio-mudar-o-cinema-portugues-8568248.html> (consultado a 20 de janeiro de 2022).
- Terratreme. <http://www.terratreme.pt/> (consultado a 10 de fevereiro de 2022).
- Vahia, L. (n.d.) Giuliana Bruno. *ArteCapital*. <https://www.artecapital.net/entrevista-182-giuliana-bruno> (consultado a 21 de março de 2022).

Filmografia

Almodóvar, P. (1987). *La Ley Del Deseo*. El Deseo. Laurenfilm.

Almodóvar, P. (1988). *Mujeres Al Borde De Un Ataque De Nervios*. El Deseo. Laurenfilm.

Almodóvar, P. (2004). *La Mala Educación*. El Deseo. Televisión Española. Canal +.

Almodóvar, P. (2011). *La Piel Que Habito*. El Deseo. Televisión Española. Canal +. Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. FilmNation.

Almodóvar, P. (2019). *Dolor Y Gloria*. El Deseo.

Almodóvar, P. (2020). *The Human Voice*. El Deseo. FilmNation Entertainment.

Guerra da Mata, J. R., Rodrigues, J. P. (2007). *China, China*. Lisboa: Blackmaria.

Guerra da Mata, J. R. (2012). *O Que Arde Cura*. Lisboa: Blackmaria.

Rodrigues, J. P. (1997). *Parabéns!*. Lisboa: Rosa Filmes.

Rodrigues, J. P. (2000). *O Fantasma*. Lisboa: Rosa Filmes.

Rodrigues, J. P. (2005). *Odete*. Lisboa: Rosa Filmes.

Rodrigues, J. P. (2009). *Morrer Como Um Homem*. Lisboa: Rosa Filmes.

Rodrigues, J. P. (2012). *A Última Vez Que Vi Macau*. Lisboa: Blackmaria.

Rodrigues, J. P. (2012). *Manhã de Santo António*. Lisboa: Blackmaria.

Rodrigues, J. P. (2016). *O Ornitólogo*. Lisboa: Blackmaria.

Sapinho, J. (1995). *Corte de Cabelo*. Lisboa: Rosa Filmes