



Eduardo e Mônica (2020) e as materialidades de um casal improvável

Eduardo and Mônica (2020) and the materialities of an unlikely couple

Aline Gabriela Azevedo¹

Patrícia Azambuja²

Resumo: O artigo analisa as matérias da direção de arte do filme "Eduardo e Mônica" (2020) em relação à atmosfera fílmica de um tempo passado. Por meio de pesquisa documental e biográfica, explora como a música da banda Legião Urbana dos anos 1980 influencia as escolhas estéticas das cenas, resgatando efeitos visuais e transformando os cenários e personagens em representações imaginárias de um momento histórico específico.

Palavras-Chave: Adaptação; Cinema; Direção de Arte; Eduardo e Mônica.

Abstract: The article analyzes the production design elements in the film "Eduardo e Mônica" (2020) in relation to the filmic atmosphere of a time lived. Through documentary and bibliographic research, it explores how the music of the band Legião Urbana from the 1980s influences the aesthetic choices of the scenes, retrieving visual effects and transforming the settings and characters into imaginary representations of a specific historical moment.

Keywords: Adaptation; Film production; Production design; Eduardo and Monica.

¹ Estudante no curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Email: azevedo.aline@discente.ufma.br.

² Orientadora do trabalho. Professora Associada do DCS-UFMA. Doutora em Psicologia Social pela UERJ e pesquisadora vinculada ao Observatório de Experiências Expandidas em Comunicação - ObEEC/UFMA. Coordenadora do projeto de pesquisa [Gênero] Audiovisual Distribuído: políticas do ver, do imaginar e regime híbrido de imagens, financiado pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão (FAPEMA). E-mail: patricia.azambuja@ufma.br



Introdução

O artigo aqui proposto tem como objetivo compreender a relação entre os elementos materiais na cena dramática do filme *Eduardo e Mônica* (2020) e a constituição de uma atmosfera fílmica capaz de sustentar o imaginário presente na poesia da música homônima, lançada em 1986, pela banda brasileira Legião Urbana. A adaptação cinematográfica incorpora aspectos da narrativa musical - da dualidade presente na trajetória romântica de um casal à contextualização histórica do período vivido -, ao mesmo tempo em que sistematiza internamente uma poética visual de expectativas políticas oriundas do planalto central brasileiro. O trabalho, de cunho exploratório, utiliza como metodologia inicial a revisão documental no intuito de compreender aspectos iniciais e constitutivos da obra e sua poética, incluindo, portanto, o resgate de entrevistas com depoimentos da época e relatos de pessoas envolvidas com a produção. Combinados a estes, a etapa de levantamento bibliográfico visa compreender a constituição do espaço fílmico (AUMONT *et al*, 1995) em seus vínculos com o imaginário de um tempo (MAFFESOLI, 2001), do tempo vivido na década de 1980 (PAIVA, CALVANI, 2022), de ditadura militar (FERNANDES, 1982), para então, por meio da análise das matérias da direção de arte - cenografia, objetos de cena, cor, figurino, maquiagem etc. - descritas por Vera Hamburger (2014), perceber os efeitos de ordem psicológica (VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 2012) presentes nas inflexões imaginárias da cena dramática. A análise fílmica, sugerida por Vanoye e Golliot-Lété (1994), se propõe a descrever, a partir da observância das materialidades técnicas, os desdobramentos, tanto formais quanto abstratos, reconhecíveis nas estratégias diegético-narrativas. Busca-se, portanto, a "composição da poesia do espaço [que] joga com diversos elementos combinados" (HAMBURGER, 2014, p. 32).

Sobre o contexto da produção das obras



O filme *Eduardo e Mônica* (2020) é dirigido por René Sampaio³, que divide a produção com Bianca de Felippes⁴, mesma parceria da produção de *Faroeste Caboclo* (2013) -, uma adaptação da canção homônima da Legião Urbana. Nas duas produções, a direção de arte é assinada por Tiago Marques.⁵ A música *Eduardo e Mônica*, que serve de referência para o roteiro e dá nome ao filme, é uma composição de Renato Russo⁶ e foi lançada no álbum *Dois* (1986) da banda brasileira. A formação mais conhecida da banda era composta por Renato Russo, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos e Renato Rocha.

A popularidade da banda entre os jovens nos anos 1980 se justificou, de acordo com Ingrid Jeampietri Paiva e Carlos Eduardo Calvani (2022), pela expressividade poética proposta por Renato Russo, ao traduzir em suas letras algumas mudanças vividas pela sociedade brasileira naqueles tempos.

[...] entre os jovens crescidos durante a ditadura havia crítica, vitalidade, inconformismo e reflexão. São poesias que, embora alicerçadas em certa angústia e revolta próprias da adolescência, não deixam de revelar no próprio amadurecimento de Renato Russo, o concomitante e progressivo amadurecimento de uma geração (PAIVA; CALVANI, 2022, p. 80).

Diante de uma sociedade que considerava os jovens ignorantes, mal-informados e infantilizados, o *rock* constituiu-se como o único meio possível de expressão de sentimentos. Em entrevista ao canal MTV⁷, o compositor define que a intenção da banda era mostrar a

³ René Sampaio é diretor, produtor, diretor, empresário e publicitário brasileiro formado em Jornalismo e Publicidade pela Universidade de Brasília. Nasceu em 1974, em Brasília, onde atuou como diretor de propaganda, seu destaque no cenário do cinema nacional e internacional é marcado pelas produções do curta-metragem *Sinistro* (2000) e dos longas-metragem *Faroeste Caboclo* (2013) e *Eduardo e Mônica* (2020). Produz peças audiovisuais pela produtora Barry Company.

⁴ Bianca de Felippes nasceu em 1965, produtora da Gávea Filmes desde 2007 atuante em filmes, peças teatrais, peças musicais e exposições culturais. Suas produções de destaque são *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), considerado o marco da retomada do cinema nacional, e *Faroeste Caboclo* (2013).

⁵ Tiago Marques Teixeira nasceu em Minas Gerais porém ganhou destaque no Rio de Janeiro, com sua estreia em *Tropa de Elite 2: O Inimigo agora é outro* (2010). Atuou como diretor de arte no cinema e na televisão. Em 2015, venceu como Melhor Direção de Arte pelo 14º Grande Prêmio do Cinema Brasileiro por seu trabalho em *Getúlio* (2014). Faleceu em agosto de 2022 aos 49 anos.

⁶ Renato Manfredini Júnior nasceu em 1960, no Rio de Janeiro, passando parte de sua adolescência em Brasília. Jovem de classe média e filho de funcionários públicos, foi cantor, compositor, vocalista e fundador da banda Legião Urbana. Morreu em 11 de outubro de 1996 (MARCELO, 2016).

⁷ Entrevista concedida ao MTV em maio de 1994. Disponível no Youtube do canal Heliomar Nascimento, no link: <https://www.youtube.com/watch?v=ArM1P5RbQf4>



perspectiva “do que é ser jovem vivendo a partir dos anos 70 [e] tendo uma experiência urbana na cidade” (1994, s/p), não somente do ponto de vista individual, mas o retrato do que era comum à geração. Em outra entrevista ao livro *Letra, música e outras conversas* concedida ao músico Carlos Leoni sobre seu processo de composição, Renato Russo diz:

Jovem é jovem em qualquer lugar do mundo, vai passar exatamente pelas mesmas coisas. Você pode estar numa taba, na Finlândia, na Suécia, mas o que se passa com o seu corpo, as suas preocupações com a sociedade são exatamente as mesmas. Sabe aquela coisa cheia de tesão, de não saber onde vai namorar direito, de experimentar coisas proibidas, das festas, da primeira vez que pega um carro. Nas letras a gente procurava falar disso, mas sempre abrindo um pouco mais (RUSSO, 1995, s/p, *apud* LEONI, 1995, s/p).

Apesar de ser um típico representante da classe média, as letras de Renato Russo não se restringiram às problemáticas do grupo em que ele estava inserido. Desde o início é perceptível o interesse nos aspectos sociais da sociedade brasileira, geralmente de forma explícita e que por vezes aborda com pessimismo questões acerca da violência contra as minorias, suicídio entre os jovens, sexualidade, pobreza e desigualdade social, corrupção dos governantes e abuso de uso de drogas.

Entretanto, a música *Eduardo e Mônica* (1986) é uma exceção, pois a princípio não aborda a temática social, e sim a positividade da história de amor de um casal brasileiro. Considerada pelo diretor René Sampaio⁸ a mais “solar” dentre as composições da Legião Urbana - pois a música consegue manter os "espíritos rítmico e emocional" que as melodias costumam ter sem desconsiderar o compromisso com a narrativa (característica de algumas composições de Renato Russo) -, acompanha a transformação da relação entre Mônica e Eduardo, um casal improvável com gostos muitos diferentes que, à medida que se conhecem, moldam um ao outro. Ambientada em Brasília, toda a história parte do mote dramático e universal da antítese entre razão e emoção, - ou como é dito na canção, razão e coração -, ao mesmo tempo em que explora as inconsistências das atitudes quando guiados por um ou por outro.

⁸ Entrevista do René Sampaio concedida ao Jornal Metrôpoles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pHJ-EZqZ_Fg&t=7s (15:50)



Redemocratização do país: imaginário da década de 1980

A narrativa do filme, já circunscrita na memória de quem conhece a canção, faz emergir um conjunto de imagens, cujo escopo contextualiza a problemática do amor improvável entre dois jovens brasileiros, articulado pelo imaginário que busca enfatizar as contradições e incertezas daquele momento histórico. Paiva e Calvani (2022) destacam que a narrativa é construída com base nessa dualidade entre Eduardo pouco maduro e o perfil descolado de Mônica, que se encontram quase por acaso e 'conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer'⁹.

A geração dos anos 1980 vivenciou um Brasil inserido no lento processo de desmilitarização da política brasileira e restauração dos pilares da democracia. O Regime Militar (1964-1985) que a princípio “dizia-se um movimento democrático, constitucionalista, contrário às ameaças comunistas” (KOSHIBA; PEREIRA, 2003, p. 510) tornou-se um dos momentos mais sombrios e antidemocráticos da história do país. Isto porque, de acordo com Luiz Koshiba e Denise Pereira (2003), baseando-se em informações sem fundamento sobre possíveis avanços comunistas acrescidos de discordâncias acerca de políticas internas, os conservadores tiveram o apoio das forças militares para tomar o poder do presidente em atuação. Para Florestan Fernandes (1982), o regime político instaurado em 1964 evidencia rupturas de ordens econômica, social e política, quando a burguesia "acha-se desmoralizada politicamente pelo recurso aberto à guerra civil e a derrota à vista da contra-revolução e enfrenta as ameaças que pareciam removidas do protesto operário e da rebelião no campo, só que agora sob novo padrão de luta de classes" (FERNANDES, 1982, p. 97). Considerando sobretudo "que a violência inerente à sociedade capitalista contém um direito e um Estado de direito que institucionalizam a repressão e a opressão [...] tenham de equilibrar estratificação social com dominação social e poder político de minorias sobre majorias" (FERNANDES, 1982, p. 2).

No ano de 1984, o movimento das *Diretas Já*, composto em grande parte pela juventude brasileira, reuniu cerca de “500 mil pessoas em comício no Rio de Janeiro e 1 milhão em São Paulo” (KOSHIBA; PEREIRA, 2003, p. 521) com o objetivo principal de propor eleições

⁹ Trechos da letra da música *Eduardo e Mônica* (1986), autoria de Renato Russo.



diretas para a presidência do Brasil em 1985, apesar da proposta ter sido derrubada no Congresso Nacional. Este foi um importante instrumento para a sociedade brasileira demonstrar a sua insatisfação com o Regime em vigência.

O contexto político descrito ilustrou o cenário conturbado para grande parte da população, com recessão econômica e repressão às manifestações sociais ou culturais, mas também um certo clamor por mudanças. De certa forma, o cenário musical alimentou essa corrente da esperança em um futuro positivo, em um país mais democrático, a exemplo de Renato Russo com suas letras de denúncia e existencialistas, no trato com questões pessoais, e também coletivas. O jovem casal, que discute 'coisas sobre o céu, a terra, a água e o mar', é basicamente antagônico, deseja coisas diferentes quase o tempo todo. Em compensação, são 'que nem feijão com arroz', logo, a música, que emerge dessa conjuntura de rebeldia, se configura como um hino sobre um futuro em que os contrastes não serão mais sinônimo de separação, quando será possível viver uma história de amor apesar das diferenças.

Sobre a relação entre imaginário, representação e realidade, Michel Maffesoli (2001), apesar de considerar um domínio controverso, encara as imagens como um campo epistemológico fundamental para o conhecimento do sujeito social; o imaginário como a síntese do espírito do tempo de um grupo, ou nação. "O imaginário estabelece vínculo. É cimento social" (MAFFESOLI, 2001, p. 76). Para o sociólogo francês, o conceito de imaginário supera questões individuais ou os entendimentos sobre cultura, pois, ao contrário, é a aura que as ultrapassa ou lhes serve de sustentação. Antes de tudo, é a efetividade de um imaginário, logo um conjunto de condições de existência, que determina a escolha de configurações imagéticas. Isto é, as imagens que povoam nossa imaginação (e nossas vidas) também são resultantes de ponderações e escolhas anteriores - tanto racionais quanto oníricas, afetivas ou fantasiosas. "O imaginário é uma força social de ordem espiritual, uma construção mental, que se mantém ambígua, perceptível, mas não quantificável" (MAFFESOLI, 2001, p. 76).

As imagens presentes na narrativa da música e que representam o imaginário social-político dos anos 1980, no Brasil, são utilizadas como referência para o filme de 2020 - envolvem a memória afetiva ligada a melodia musical nacionalmente reconhecida, com atualizações que ficam por conta dos aprofundamentos de questões temáticas, criação de novos conflitos para os personagens, com ênfase no fato de serem atores reconhecidos nos dias atuais.



Para Jacques Aumont (1993), combinados à capacidade de percepção das imagens do filme, "entram em jogo o saber, os afetos, as crenças, que, por sua vez, são muito modelados pela vinculação a uma região da história (a uma classe social, a uma época, a uma cultura)" (AUMONT, 1993, p. 77).

Sobre o filme e as imagens de um tempo vivido

Além das características já apontadas na letra da música, para a adaptação cinematográfica foi necessário a expansão e complementação dos personagens com o intuito de compor a dramaturgia do filme. Pode-se dizer que Eduardo (Gabriel Leone) é apresentado como um adolescente amável de 16 anos, muito próximo do avô e que seu grupo social se restringe à Inácio (Victor Lamoglia) e às pessoas da igreja que frequenta. Enquanto isso, Mônica (Alice Braga) tem um contexto de família nuclear, com pai artista e mãe médica, ela sonha em viajar para conhecer o mundo e concilia a futura carreira em medicina com suas experimentações como artista.

O filme se passa na mesma época do lançamento do álbum, em 1986, então, mais uma vez, o contexto histórico brasileiro dos anos 1980 está fortemente representado nos núcleos dos personagens, ilustrados pelos extremos - os militares e os comunistas. Por um lado, Eduardo está inserido no ambiente conservador com a presença e criação de um avô ex-militar, ao mesmo tempo em que, por estar saindo da adolescência, não tem suas opiniões tão bem definidas e parece inerte ao que concerne temas políticos. Em oposição, Mônica possui um posicionamento político claro devido ao fato de seu pai ter sido comunista e exilado político, e participa ativamente de manifestações contra a Ditadura Militar, em prol da liberdade e da livre expressão. As diferenças ideológicas moldam a forma de 'ver o mundo' dos personagens, tais características orientam diretamente a produção das camadas estética e plástica da construção dramática do filme - aspectos que serão detalhados com imagens na etapa analítica deste trabalho -, partir dessa configuração representacional tornam-se evidentes os conflitos entre o casal.

A este repertório geral, que envolve efeitos sensoriais em torno dos sentimentos contraditórios que envolvem as existências dos personagens, alinhados às impressões poéticas



da canção *Eduardo e Mônica* (1986), extraídas das referências vividas pelo artista - imaginário, memórias e modos de ser de um tempo -, somam-se as questões sobre o espaço fílmico. Para Jacques Aumont *et al* (1995), tratam-se das características materiais das cenas dramatizadas, assim como, o enquadramento, a composição, as impressões de analogia com o espaço real, enfim, conjunto de técnicas cuja função seja contar "uma história situando-a num certo universo imaginário que eles materializam pela representação" (AUMONT, 1995, p. 26).

O aspecto fotográfico, apesar de não central a este trabalho, envolve tanto o uso de câmeras objetivas - um ponto de vista externo -, quanto subjetiva - quando o público participa da ação na tela como se fosse uma experiência pessoal" (MASCELLI, 2010, p. 20). Este último, o ponto de vista pessoal, é explorado ao máximo dentro da narrativa, sobretudo as mudanças que as diferentes perspectivas proporcionam, pois 'mesmo com tudo diferente' o casal precisa encontrar pontos de convergência para que a relação persista. De acordo com Joseph Mascelli (2010, p. 20), a "câmera age como se fosse o olho do público, a fim de posicionar o espectador em cena [e agregar] impacto dramático à narrativa". Além disso, há enquadramentos que colocam os personagens posicionados em diferentes angulações de câmera (plongée e contra-plongée) em momentos distintos da história.

Nas cenas iniciais do casal, Eduardo olha para Mônica de baixo, com um olhar de inocência e de insegurança, representando a ingenuidade do personagem em relação ao outro. Segundo René Sampaio (2020), para a construção do discurso foi definido que "a perspectiva do relacionamento é ele sempre pra baixo dela, até a hora que eles brigam e ele fica pra cima dela, e aí também ainda não tá bom. E ao final a gente coloca um de frente para o outro e eles sobem juntos."¹⁰ Ou seja, o posicionamento da câmera, em que Mônica olha de cima para baixo, reforça o discurso de superioridade da personagem até o momento em que ocorre o desequilíbrio inverso. Essa escolha fotográfica agrega para composição da narrativa clássica dos romances, que no caso do cinema perpassa basicamente pelo envolvimento do casal, depois o conflito que os distancia, e por fim, a reconciliação.

¹⁰ Entrevista ao Talk Ecos - Geração 80 (cinema). Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/Ca3O3LEo-jF/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>.



No que concerne à materialidade das composições que envolvem o casal Eduardo e Mônica, situada especificamente nos anos 1980, destaca-se que Renato Russo teve como inspiração amigos e pessoas próximas a ele. As imagens resultantes desse envolvimento têm valor de representação, isto é, reafirmam ou rememoram nossa relação com o mundo - ao combinar a apreensão direta do visível à base sensória.

Não tinha um Eduardo e não tinha uma Mônica, mas existiam várias meninas que eu juntei pra fazer a Mônica e vários garotos que juntei para fazer o Eduardo. Achei interessante essa história de pegar um garoto novinho, todo caretinha, pegando aquelas loucas que ouviam Janis Joplin (RUSSO, 1995 *apud* LEONI, 1995, s/p).

Aumont (1993) diferencia, no entanto, as instâncias de visão *óptica* e *háptica*, estando uma vinculada à visão de longe e a outra, ao tato, àquela próxima das superfícies. O que nos permite "atribuir qualidades constantes aos objetos e ao espaço" (AUMONT, 1993, p. 81), tornando-se assim base para os fundamentos de nossa percepção das imagens. Para Julia Kratje (2018), por exemplo, a concepção abstrata ligada à atmosfera fílmica adere-se a essa dimensão físico-material dos fenômenos, capaz de exteriorizar situações ligadas à memória, à cultura ou ao contexto histórico circunscrito.

A atmosfera fílmica, portanto, tem a função dentro de uma narrativa cinematográfica de configurar esse conjunto de impressões e sensações, pois, de acordo com Inês Gil (2005), trata-se da estrutura não tangível da produção; componente capaz de despertar emoções no espectador, assim como, ativar as experiências vividas e emoções pela memória. "A atmosfera assemelha-se a um sistema de forças, sensíveis ou afectivas, resultando de um campo energético, que circula num contexto determinado a partir de um corpo ou de uma situação precisa" (GIL, 2005, p. 141).

A "atmosfera é o que dá o tom à representação [e] o que a caracteriza atribuindo-lhe propriedades, qualidades e intensidade" (MARTINS, 2010, p. 3). Utilizando como referência o conceito do diretor de fotografia francês Henry Alekan, de *atmosfera cineplástica*, India Mara Martins (2010) explica a tensão psicológica que emerge da interação que acontece entre os elementos plásticos ativos e passivos, isto é, personagens-objetos e lugar-cenário. Assim rememoramos nossas experiências vividas, convertendo-as em efeitos psíquicos - desconforto,



tristeza, medo, felicidade ou euforia. Diante disso, a atmosfera fílmica de *Eduardo e Mônica* (2020) é inspirada justamente nas incertezas e inconformismo pós-ditadura militar na capital do país, buscando estimular expectativas de liberdade por parte dos jovens.

Logo, é importante perceber como técnicas de produção são responsáveis por criar visualidades e definir significados. Débora Butruce e Rodrigo Bouillet (2017) destacam que os conceitos concretizados pelas estruturas narrativas são de fato manifestações da dimensão sensorial do espectador, isto é, a atmosfera fílmica materializada nas estruturas de espaço e de tempo. Os autores, entretanto, vão além, quando incluem a possibilidade de "questionamento desse momento histórico através da estruturação de determinada visualidade" (BUTRUCE, 2017, p. 14); atenuando o caráter puramente mimético da representação, de estar no lugar de alguma coisa, em detrimento do papel de reflexão sobre o que representam esses espaços.

Escolhas materiais da direção de arte e seus efeitos

De forma complementar, no sentido de compreender a composição da atmosfera fílmica e suas modulações vinculadas ao imaginário de um tempo, o levantamento bibliográfico será arrematado pela análise dos elementos da estrutura narrativa, em particular a direção de arte, buscando perceber as materialidades da cena do filme em questão por meio das inflexões imaginárias observadas.

Vanoye e Golliot-Lété (1994) acentuam nessa prática a observância de obstáculos de ordem material e de ordem psicológica. Afirmam que a "análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (descrição de objetos filmados, cores, movimento, luz etc.), do fílmico (montagem das imagens), do som [...] e do audiovisual (relação entre imagens e sons)" (VANOYE e GOLLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 10). A esse conjunto de possibilidades técnicas, vinculado ao "espaço fílmico" (AUMONT *et al*, 1995, p. 19), reagimos com nosso corpo e nossa imaginação, gerando impressões "de analogia com o espaço real [...] e da noção de diegese" (AUMONT *et al*, 1995, p. 24-25). Neste caso, somam-se a estes os vínculos entre os efeitos formal-materiais e psicológicos, reconhecíveis também como estratégias diegético-narrativas.



Vera Hamburger (2014) estabelece para a direção de arte estes paralelos, e afirma tratar-se de uma área diretamente ligada ao campo da visualidade plástica, que tem como objetivo primordial a “construção de um universo físico visual coerente com a abordagem original do filme” (HAMBURGER, 2014, p. 19). Para tanto, estabelece conflitos imagéticos psicologicamente instigantes, ao “ponto de envolver o espectador naquilo que vê, fazendo-o acreditar na autenticidade do mundo ficcional que lhe é apresentado” (HAMBURGER, 2014, p. 19). De forma que, o diretor de arte tem papel fundamental na configuração da identidade visual da obra, e assim "contribuir com a formação de atmosferas visuais distintas em cada cena ou passagem, imprimir características plásticas marcantes a cada personagem e cenário" (HAMBURGER, 2014, p. 53).

Assim a intangibilidade sensorial da atmosfera fílmica passa a sustentar mecanismos de materialização concreta, entre elas a fotografia, para tornar tangível o imaginário vivenciado em poesia por Renato Russo. No início do filme, a escolha da montagem (pós-produção) introduz o espectador no universo de extremos do casal Eduardo e Mônica pelo recurso de separação de tela com cenas simultâneas. Enquanto Mônica bebe um conhaque e pilota sua moto pela cidade de um lado da tela, do outro, Eduardo bebe leite com achocolatado e vai de bicicleta tocar violão na paróquia. Entretanto, a análise do filme *Eduardo e Mônica (2020)* aqui proposta pretende evidenciar a relação de a atmosfera fílmica construída e as matérias da direção de arte descritas por Vera Hamburger (2014), no intuito de compreender a "composição da poesia do espaço [que] joga com diversos elementos combinados" (HAMBURGER, 2014, p. 32), que são: cenografia, objetos de cena, cor, figurino, maquiagem e efeitos especiais.

É esperado que o espectador, mesmo aquele que não conheça a música ou a história da banda Legião Urbana, identifique que a narrativa se passa em Brasília, tendo em vista as cenas gravadas em pontos bastante conhecidos da cidade, como Congresso Nacional, Parque da Cidade e Teatro Nacional. Em alternância com as diversas outras locações em lugares que geralmente não são turísticos, mas são frequentados por aqueles que realmente conhecem e vivenciam a cidade. Além de ser o cenário/locação principal, a capital é configurada intencionalmente como um personagem do filme pois, de acordo com a mesma autora, “a época e a localização geográfica da narrativa são dados transmitidos visualmente também pela arquitetura e pela paisagem” (HAMBURGER, 2014, p. 35). Há também alguns cenários fora



da capital do país que rememoram os anos de 1980, como a cachoeira Santa Bárbara no estado de Goiás e também o Rio de Janeiro, apresentado como um lugar cheio de oportunidades, cidade em que todos os amigos de Mônica estão se mudando e que ela própria parte em busca de emprego. Em contraponto a Brasília, uma cidade nova, que em 1980 tinha um pouco mais de 20 anos de fundação.

A direção de arte, sob o comando de Tiago Marques, teve um papel essencial em construir a casa da Mônica e a casa de Eduardo, seguindo as características de cada personagem, estes talvez sejam os elementos que proporcionam maior embasamento para a dualidade entre o casal. Isto porque os personagens também são caracterizados pelo espaço que ocupam. Para a casa da Mônica, o ambiente adaptado foi uma Usina Termoeletrica desativada, estruturada por alto pé direito, com janelas grandes, carcaças e maquinário industrial (Figura 1). Após a escolha da locação, a equipe arquitetou um *loft* composto por área social e ateliê no térreo, escritório e área íntima estruturada no mezanino. Todo o espaço é amplo e integrado com poucos móveis, em geral, em madeira ou metal. Na narrativa o galpão pertencia ao pai da Mônica, como ateliê. Em entrevista, Tiago Marques relata que "a gente chegou a conclusão que a Mônica tinha muita liberdade (..) então a gente procurou criar um *loft*, um espaço aberto pra ela desenvolver tanto a Medicina quanto a sua Arte"¹¹. Por ser um *loft*, não existem paredes internas, ou seja, a casa não tem limites definidos, assim como a personagem com espírito livre, mas também aconchegante. O desenho do espaço proporciona cenas com muita profundidade de campo e a iluminação lateral clara e difusa permite explorar texturas e cores sempre tendendo para tons amarelados e esverdeados.

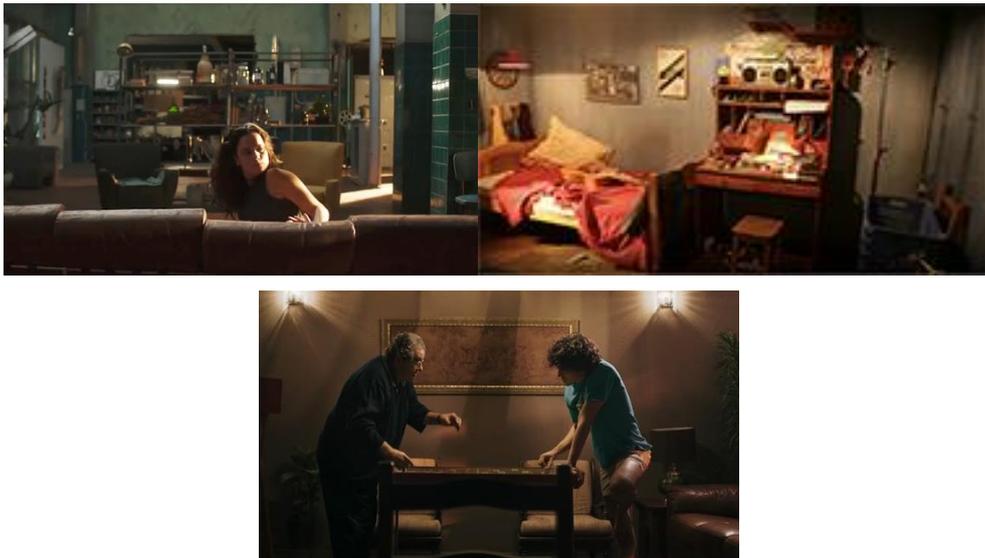
Já para Eduardo foi adaptada uma casa no Setor Militar Urbano em Brasília, complexo que contém casas destinadas a militares. Os móveis e eletrodomésticos contribuem para que o espectador rememore e seja transportado para arquitetura interna das casas de 1980, com muitos azulejos, tons terrosos, papel de parede e lâmpadas na parede (Figura 2). O universo do personagem está no seu quarto, único ambiente da casa que pertence a ele, composto por cama, estante e escrivaninha (Figura 3). A direção de arte construiu um espaço pequeno e bastante delimitado, retratando a personalidade pouco expansiva do personagem. Somado a isso, os

¹¹ Trecho extraído do making-off do filme. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ChS1IyCOaNv/>



objetos de cena, como bonecos Playmobil, poster do piloto Ayrton Senna, cartaz da atriz Malu Mader em Anos Dourados, reafirmam as preferências do jovem deste tempo na transição da adolescência para a fase adulta. Sobretudo a imaturidade e dependência de um adolescente de 16 anos.

Figura 1. Casa da Mônica. **Figura 2.** Quarto do Eduardo. **Figura 3.** Casa do Eduardo



Fonte: *Printscreen* de cenas do filme

O figurino que Alice Braga usa para dar vida a Mônica é diretamente influenciado pelo fato da personagem pilotar uma motocicleta (Figura 4). Então, no geral, são camisetas largas de botão, calças e shorts jeans, jaqueta, botas, óculos escuros e anéis de metal (Figura 4). Segundo entrevista concedida ao canal AdoroCinema¹², as características deixadas por Renato Russo na letra da música, foram inseridas na materialidade do figurino, em determinado trecho diz que a personagem gostava de Van Gogh, por isso, as diversas botas pintadas pelo artista impressionista foram utilizadas como referência para as da Mônica (Figuras 5 e 6). Além disso, a praticidade da personagem é reafirmada nas suas roupas, ou seja, sua liberdade, seus amigos, suas viagens são mais importantes, sem muita vaidade, ela busca conforto. Isso é expresso

¹² Informação extraída de entrevista ao canal AdoroCinema. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2v_ICS0fnd0



também no uso mínimo da maquiagem, e os cabelos cacheados longos geralmente soltos, ao contrário dos cortes femininos comuns na época.

Figura 4. Figurino da Mônica. **Figura 5.** Bota da Mônica. **Figura 6.** Obra *Shoes* de Van Gogh



Fonte: *Printscreen* de cenas do filme

Para a caracterização do adolescente de 16 anos que está deixando de ser criança, o figurino do Eduardo parte de uma fase quase infantil - com camisas apertadas, geralmente em cores primárias, calças jeans e tênis - para uma fase adulta - com camisas de botão, em tons mais sóbrios, adicionando jaquetas como segunda peça - demonstrando a maturidade que o personagem adquire no decorrer da narrativa. Na fase inicial da adaptação cinematográfica, a maquiagem ajuda a convencer o público da estética adolescente do ator Gabriel Leone ao esconder a barba e as marcas do rosto. Outro recurso foi o aparelho dentário comum nessa faixa etária, que não está mais presente depois do salto temporal do filme. O cabelo também define as duas fases, na que Eduardo está mais velho o cabelo está maior que no começo (Figura 7).

Para além das referências deixadas na letra por Renato Russo, os objetos de cena são elementos cruciais para remeter a visualidade do período histórico em que o filme está localizado. Sobre aparelhos eletrônicos e suas tecnologias, são resgatados os telefones fixos com a secretária eletrônica da Mônica, o *Walkman* da Mônica e o rádio do Eduardo usados para reproduzir músicas, a câmera fotográfica. Esses elementos fazem emergir as sensações e memória de quem assiste ao situar esteticamente na década de 1980.

Concomitantemente à sua evolução na área da Medicina, a escolha narrativa da trajetória da Mônica proporciona o seu desenvolvimento como artista. No início do filme acontecem suas performances artísticas durante as festas, sendo possível perceber a ação dos efeitos especiais mecânicos, como fumaças coloridas. A cena final do filme, momento em que



os personagens se reencontram e se reconciliam, culmina na sua primeira exposição individual intitulada ‘Quem um dia irá dizer’. As diferentes obras de diversas técnicas compõem um tipo de dossiê artístico da sua trajetória pessoal e, inevitavelmente, do relacionamento do casal, contendo memórias que construíram juntos, assim como, referências diretas à letra composta por Renato Russo.

Essa outra faceta da personagem Mônica possibilita que a direção de arte mergulhe profundamente nas memórias, nas abstrações e, principalmente, nos sentimentos que a materialidade suscita quando configurada como linguagem e expressão artística. Em uma das obras, o quarto do Eduardo é reproduzido na forma de instalação, com a composição similar ao quadro *La Chambre à Arles* -1889 (O quarto em Arles - 1889), do pintor Van Gogh, referenciando a informação presente na música da preferência da Mônica pelo artista pós-impressionista (Figuras 8 e 9).

Figura 7. Eduardo fase adulta. **Figura 8.** Eduardo na exposição da Mônica. **Figura 9.** Obra *La Chambre à Arles*



Fonte: *Printscreen* de cenas do filme

Em todas as obras, o espectador da exposição precisa se mover e se posicionar no ponto focal para conseguir observar a arte completa (Figura 10), assim como acontece na relação do casal improvável que, para conseguir ‘enxergar’ um futuro, precisa encontrar junto o ponto de equilíbrio da relação, em que as suas individualidades ou suas formas de ‘ver o mundo’ não sejam perdidas, mas sim ajustadas e complementadas uma a outra. Aqui a direção de arte explora novamente o conceito principal do filme de ‘ponto de vista’.

Figura 10. Obras da exposição ‘Quem um dia irá dizer’



Fonte: *Printscreen* de cenas do filme

Os efeitos especiais digitais surgem para reproduzir a atmosfera e a tecnologia da década de 1980, como por exemplo, ao apagar os postes atuais de iluminação das ruas nas cenas externas de Brasília¹³, ao colocar imagens da novela *Anos Dourados* na televisão da casa do Eduardo e ao inserir fogos de artifício na festa de fim de ano.

Considerações finais

As análises fílmica e de direção de arte em obras audiovisuais permitiram extrair um conjunto de referências concretas vinculadas à construção do imaginário de um tempo, pois, de acordo com Michel Maffesoli (2001), expressam visualmente simbologias referenciadas em aspectos culturais e históricos - rememorados por meio de narrativas, possibilitando a imersão do espectador em uma experiência que evoca lembranças e emoções de um tempo vivido.

Na adaptação da letra da música *Eduardo e Mônica* (1986), a direção de arte exerceu a prerrogativa de representar a história romântica de um casal inserindo norteadores imaginários de Renato Russo, ao evidenciar por meio de camadas criativas e materiais, não somente a técnica cinematográfica, mas também uma atmosfera fílmica temporal com poder de fazer emergir questões políticas e ideológicas presentes no contexto histórico brasileiro dos anos 80. Estão impregnados na narrativa musical aspectos vinculados às sensações, à memória e aos materiais da cena - fotografia, efeitos especiais, locações, objetos, figurinos, entre outros -, o que corrobora o momento político conturbado em consonância ao encontro improvável de um casal incompatível. A produção constituiu uma visualidade própria para o universo de cada um

¹³ Entrevista ao Talk Ecos - Geração 80 (cinema). Disponível em: <https://www.instagram.com/tv/Ca3O3LEo-jF/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>



dos dois personagens principais, perceptível na materialização de seus contextos opostos, que ressaltam suas experiências vividas, seja em relação à posição social, posturas políticas, relações familiares ou formas de ‘enxergar’ o mundo. Ao mesmo tempo, a direção de arte acompanha a trajetória e evolução dos sujeitos dentro do relacionamento.

Apesar de estar situada em um determinado tempo, a narrativa se mostra atemporal tal quais as composições de Renato Russo ao, ao abordar questões que permanecem nos dias atuais, permitindo sobretudo, uma fácil identificação do público suscitando questionamentos comuns a todas as pessoas.

Referências

AUMONT, J. **A imagem**. Campinas: Papirus, 1993.

AUMONT, J. *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

BUTRUCE, D.; BOUILLET; R. **A direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Caixa Cultural, 2017.

FERNANDES, F. **A ditadura em questão**. São Paulo. T. A. Queiroz, 1982.

GIL, I. A atmosfera como figura fílmica. *In: Actas do III Sopcem, VI Lusocom e II Ibérico*, v. 1, 2005. Disponível no link: <http://bocc.ufp.pt/pag/gil-ines-a-atmosfera-come-figura-filmica.pdf>

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

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

KRATJE, J. Atmosferas generizadas. Sobre algunas apropiaciones teóricas de las nociones de Stimmung e idiorritmia para el estudio del cine. **Caiana**, n. 12, p. 26-39, 2018.

KOSHIBA, L.; PEREIRA, D. M. **História do Brasil no contexto da história ocidental: ensino médio**. 8. ed. rev., atual. e ampl. São Paulo: Atual, 2003.

LEONI, C. **Letra, música e outras conversas**, Rio de Janeiro: Gryphus, 1995. Trechos disponíveis no blog: <http://legionando.blogspot.com/2012/10/letra-musica-e-outras-conversas-por.html>.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**. Porto Alegre, n. 15, ago. 2001.

MARCELO, C. **Renato Russo, o filho da revolução**. São Paulo, Editora Planeta, 2016.

MARTINS, I. M. O design visual na criação de atmosferas no filme *Fallen Angels*. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN*, 9., 2016, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo: UAM, 2010.



MASCELLI, J. **Os cinco Cs da cinematografia**. São Paulo: Summus, 2010.

MOURA, C. B. de. **A direção e a direção de arte**: construções poéticas da imagem em Luiz Fernando Carvalho. Tese (Doutorado) - PPGAC - ECA/USP, 2015.

PAIVA, I. J.; CALVANI, C. E. Renato Russo e o desencanto político-existencial dos anos 80. in: **Teoliterária**, v. 12, n. 26, p. 76-102, maio 2022. Disponível no link: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/53998/39674>.

VANOYE, F.; GOLIOT-LÉTÉ, A. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus Ed., 2012.