

Benedito Ferreira*

Uma direção de arte de cercanias:

Entrevista com Inés Olmedo

Una dirección de arte de las cercanias:

Entrevista con Inés Olmedo

RESUMO

Nesta entrevista, concedida em maio de 2025, Inés Olmedo — diretora de arte, professora e artista uruguaia — reflete sobre sua formação e trajetória profissional, as parcerias construídas ao longo dos anos e a importância do desenho no exercício da direção de arte. A artista relembra filmes marcantes de sua carreira, como *El baño del Papa* (César Charlone e Enrique Fernández, 2008), e projetos como *Rina, la primera*. Também compartilha reflexões sobre as inovações tecnológicas que emergem no cenário contemporâneo e seus impactos nos processos criativos e na cultura visual.

Palavras-Chave: Direção de Arte; Cenografia; Processos de criação; Cinema uruguaio.

RESUMEN

En esta entrevista, concedida en mayo de 2025, Inés Olmedo — directora de arte, docente y artista uruguaya — reflexiona sobre su formación y trayectoria profesional, la importancia del dibujo en el ejercicio de la dirección de arte y las colaboraciones construidas a lo largo de los años. La artista recuerda películas significativas de su carrera, como *El baño del Papa* (César Charlone y Enrique Fernández, 2008), y proyectos como *Rina, la primera*. También comparte reflexiones sobre las innovaciones tecnológicas que emergen en el escenario contemporáneo y sus impactos en los procesos creativos y en la cultura visual.

Keywords: Dirección de arte; Escenografía; Procesos creativos; Cine uruguayo.

Uruguai e Brasil

Inés Olmedo (Maldonado - Uruguai, 1961) é artista visual, diretora de arte e professora uruguaia. Formou-se em Desenho pelo Instituto de Profesores Artigas e estudou com nomes como Nelson Ramos e David Finkbeiner. Desde os anos 1980, atua como ilustradora, cenógrafa e diretora de arte, tendo sido premiada por filmes como *Otario* (Diego Arsuaga, 1997), *El baño del Papa* (Enrique Fernández e César Charlone, 2008) e *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008). Também realiza exposições e recebeu o Fundo Concursável do MEC do Uruguai pelo projeto *Rina, la primera*. É responsável pela criação de cursos de Direção de Arte em instituições como a Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) em Cuba, uma das mais prestigiadas escolas de cinema da América Latina, e desde 2013 é professora da Universidad de la República (Udelar), atuando no Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes.

Em 2022, Inés Olmedo foi convidada para realizar a sessão de abertura do I Simpósio Internacional de Direção de Arte Audiovisual (Sidart), promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena e pelo Mestrado Profissional em Mídias Criativas da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Na ocasião, a diretora de arte apresentou suas ferramentas de trabalho no contexto do processo criativo e compartilhou reflexões importantes sobre o ensino da disciplina, destacando a defesa de uma autonomia da direção de arte no campo audiovisual.

No ano seguinte, Olmedo contribuiu com o prefácio do livro *Dimensões da Direção de Arte na Experiência Audiovisual*, coletânea de artigos inéditos organizada pelo Núcleo de Investigação em Direção de Arte Audiovisual (Nidaa/UFPE/CNPq), grupo de pesquisa do qual faço parte. Seu texto ofereceu uma perspectiva crítica sobre a importância de um pensamento teórico aliado à prática.

Em 21 de novembro de 2023, reencontramo-nos em Montevideu, quando realizei a fala *La dirección de arte más allá de la práctica* no Museo Nacional de Artes Visuales do Uruguai, evento organizado por Olmedo. Na ocasião, a artista destacou que os profissionais de direção de arte no Uruguai e no Brasil, enquanto responsáveis pela construção das identidades visuais dos filmes, fazem parte de um coletivo que, no contexto latino-americano, enfrenta desafios semelhantes. Para ela, o contato com a experiência do Nidaa, que articula vínculos entre o cotidiano da profissão e a academia, representa um passo importante para fomentar a integração e, ao mesmo tempo, ampliar o horizonte geográfico de reflexão sobre a profissão e os aspectos teóricos envolvidos na concepção e produção da imagem audiovisual.

Estimulados por esses encontros e trocas, propus a presente entrevista, realizada em 9 de maio de 2025. Nela, Inés Olmedo discorre sobre sua formação, seus projetos cinematográficos e as questões ontológicas que atravessam o campo da direção de arte, além de destacar particularidades da cinematografia uruguaia e as questões que emergem relacionadas ao uso das novas tecnologias no contexto da direção de arte cinematográfica.

Uma direção de arte de cercanias

Benedito Ferreira: Inés, eu gostaria de começar com uma pergunta complexa, mas inevitável. O que é a direção de arte? Você acredita que um filme sem diretora ou diretor de arte possui uma direção de arte?

Inés Olmedo: Acredito que, felizmente, cada vez menos precisamos explicar o que é direção de arte, embora eu confesse que, às vezes, simplifico um pouco e falo em cenografia e figurino, principalmente quando quem pergunta é alguém alheio ao universo do cinema. A direção de arte implica, sobretudo, uma intencionalidade estética em função de necessidades objetivas, narrativas, e expressivas que surgem do roteiro, das intenções de todos os envolvidos no

projeto. Em termos clássicos, diretores, diretores de arte e diretores de fotografia estão à frente, embora o processo seja muito mais complexo e colaborativo: desde o motorista que traz um objeto de casa até as contribuições criativas de toda a equipe diretamente envolvida na função. Existem filmes sem direção de arte, claro. Há filmes em que o gesto artístico parte do fotógrafo, que escolhe o enquadramento, a lente, o movimento da câmera, sem interferir no suporte físico registrado. Mas quando há a necessidade de intervir na aparência dos atores ou dos espaços, abre-se um conflito no pacto entre o espectador e a obra. Porque o espectador, sempre, diante de qualquer imagem produzida, supõe que ela é “intencional”, e que cada elemento que vê está ali para contar algo, tem um significado. Quando isso não é trabalhado, cria-se, involuntariamente, uma fissura nesse pacto com o espectador. A obra não é mais livre por não ter direção de arte, ela se torna mais confusa.

BF: Ao observar a sua trajetória, chama a atenção como ela está marcada pela inquietação e multidisciplinaridade. Os seus projetos contemplam muitos campos, como o teatro, a televisão, o cinema e as artes visuais. Como se deu essa abrangência de interesses ao longo da sua carreira? Você tem preferência por alguma destas áreas ou apenas se lança a elas sem se preocupar com as categorias e possíveis hierarquias?

IO: Bom, é verdade, mas suponho que isso se deve mais a uma questão geracional e à sorte de ter nascido em uma família que precisou mudar de profissão durante a ditadura. Meus pais eram professores, mas ficaram sem trabalho e se reinventaram como ceramistas. Fui criada sem televisão, mas com muitos livros e todos os materiais de desenho que eu quisesse. Quando chegou o momento de escolher uma carreira, meu pai decidiu me pagar quatro anos de formação artística “como se eu fosse fazer engenharia”. O detalhe é que a Escola de Belas Artes estava fechada, então estudei pintura, gravura, design de interiores e um curso de formação em desenho fora do sistema acadêmico.

Comecei realizando o sonho do meu pai de ser pintora, mas, contra a vontade dele, tornei-me também professora. Participei de projetos de instalações comerciais, *storyboards*... tudo me fascinava. Sempre gostei de transitar entre diferentes tipos de projeto, de aprender e de me desafiar. A sorte me colocou no lugar certo, na hora certa, para assumir uma direção de arte sem jamais ter pisado antes em um set, congregando experiências e saberes. E porque amo o cinema, embora não soubesse que poderia trabalhar com ele até que surgiu a oportunidade de aprender fazendo.

BF: Para você, o que define uma boa direção de arte?

IO: É aquela que realiza, no tom exato, as necessidades do projeto, sem se destacar pelo ego de fazer algo inesquecível ou digno de prêmios. Há momentos em que o projeto permite esse luxo da arte, em que isso é necessário, e outros em que exige que sejamos invisíveis, que não se perceba a intervenção das nossas mãos. Não existem filmes ruins com boa direção de arte. Essa é a primeira lição de modéstia que tento lembrar sempre que assumo um projeto. Nosso trabalho oferece contexto, liberta o roteiro de dizer obviedades, pode ajudar a introduzir o espectador em um clima emocional, mas, se todo o resto não funcionar, nem a melhor direção de arte salvará o filme da mediocridade.

BF: Existe uma diferença notória entre o trabalho cenográfico para teatro e para cinema? O teatro oferece uma liberdade criativa maior?

IO: Sim, acredito que a diferença está no controle do que se vê: quando, por quanto tempo, de que ângulo, com que movimento de câmera. Essa, para mim, é uma diferença fundamental, talvez porque só me sinto tranquila com o resultado em cena quando posso vê-lo através da câmera. Comparar a liberdade criativa entre meios me parece difícil, porque sempre senti, mesmo em comerciais aparentemente insignificantes ou padronizados, que há um

espaço criativo onde posso ser livre. Seja um material que estou testando, uma combinação de cores quase fora do quadro, algo que talvez passe despercebido pelos outros, mas que me faz sentir à margem da narrativa principal, digamos assim, e profundamente livre. O teatro, sem dúvida, é um espaço de experimentação maravilhoso, com outros tempos, processos mais delicados e profundos, outros pactos com o espectador, mas não sei se é, por si só, mais livre. Acredito que a liberdade pode ser encontrada em qualquer meio; trata-se de buscar as frestas, as pequenas rachaduras que permitem essa liberdade.

BF: Muitos diretores de arte e cenógrafos brasileiros que iniciaram suas carreiras no teatro destacam a importância do desenho. Você começou a sua carreira dando oficinas de desenho nos anos 1980. Qual o papel do desenho na formação do diretor de arte?

IO: Como te dizia, o desenho faz parte da minha vida desde muito pequena. Não consigo pensar nem projetar sem desenhar. Quando comecei a ensinar, em programas bastante antiquados, percebi que o mais importante não era exatamente o conteúdo que eu transmitia àqueles adolescentes, mas como eles se sentiam diante da aventura de se pensarem como um “olho-pente de raios paralelos” ao representar uma planta, ou como se sentiam vitoriosos ao conseguir fazê-lo. Mas foram poucos anos, interrompidos pelo cinema. Durante muito tempo, já com estudantes que queriam fazer cinema, assumi o desafio de organizar minha experiência e dar a ela um arcabouço teórico que pudesse compartilhar com eles. Retomei meu próprio ateliê de desenho há cerca de nove anos, agora com adultos, e o diálogo é diferente e mais gratificante. Mas, em última instância, acompanho os objetivos de cada um. Tanto no ensino universitário quanto no meu ateliê, tento despertar o prazer de criar ou de representar, se preferirem, mas principalmente incentivo que encontrem sua própria voz. Como o desenho não está firmemente presente no ensino atual de

cinema, procuro que os alunos esboquem ideias e, se precisarem, recorram a programas simples de modelagem 3D. Gostaria que o papel do desenho fosse compreendido como ferramenta de prazer criativo e de expansão do pensamento original, não apenas para diretores de arte, mas para cineastas e para todos.

BF: Fico muito impressionado com a sua dedicação ao ensino. Quando você começou a dar aulas de direção de arte? Como foi a experiência de ensinar na Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), em Cuba?

IO: Comecei a dar aulas aos catorze anos, porque na minha cidade, durante o verão, todos trabalham. É parte da nossa cultura, já que vivemos do turismo. Assim, comecei a ter alunos que se preparavam para exames enquanto eu mesma ainda era estudante do ensino médio. O ensino sempre correu em paralelo às minhas outras práticas, tanto em projetos com minha equipe quanto quando retornei às salas de aula já como profissional e professora universitária. Foi há mais de trinta anos que fundei os primeiros programas de formação em direção de arte em uma escola de cinema, e desde então sigo criando espaços de formação, sempre em paralelo ao exercício da profissão. Em 2009, fui convidada para ministrar um curso dentro do ciclo curricular da Escuela Internacional de Cine y Televisión, em Cuba, e me apaixonei pela escola. A EICTV não conta com um curso regular de direção de arte, ainda marcada por certos preconceitos que associam a disciplina exclusivamente ao cinema industrial. Mas, em 2010, a então diretora Tanya Valette me pediu que elaborasse um curso específico em direção de arte, e concebemos uma experiência imersiva de dois meses. Ao longo de dez anos, mais de cento e oitenta diretores de arte latino-americanos e também alguns europeus passaram por essa formação. Foi uma experiência linda e única. Infelizmente, a pandemia e as condições atuais da escola impuseram uma pausa nesse percurso. Aprendi muito ali. A me sentir latino-americana, a viver em estado de

graça, vinte e quatro horas respirando cinema. E, claro, a amar essa estética caribenha tão sofisticada e sensual. Felizmente, hoje sigo ministrando um ateliê anual na República Dominicana, que para mim é como um banho de cor e energia. Uma forma de sair deste sul mais cinzento e “europeu” e me reconectar com outras sensibilidades, onde há uma relação mais natural com o mágico, com o colorido, com histórias bem diferentes.

BF: *El baño del Papa* (O Banheiro do Papa, 2007) parte de um evento real: a visita do Papa João Paulo II à cidade uruguaia de Melo, próxima à fronteira com o Brasil. Em 1988, Melo entrou no roteiro da viagem papal e viu nessa ocasião uma oportunidade de impulsionar a economia local. Quais caminhos visuais você decidiu seguir para essa “direção de arte de cercanias”?

IO: Foi um filme realizado por uma equipe movida por muita mística, a partir de uma história belíssima. Foi César Charlone [codiretor] quem nos conduziu visualmente, e foi um prazer trabalhar com ele na liderança. Com muito pouco orçamento e com César na direção de fotografia, ficou claro desde o início que filmaríamos como se fosse um documentário. Para mim, o mais importante era que não se percebesse onde havia intervenção da direção de arte. O restante foi isso: uma equipe, amigos e vizinhos generosos, e a ideia de “pertencimento”. Essa era uma espécie de pedra de toque que ia além de qualquer planejamento ou desenho. Um objeto “pertence” ou não ao universo do filme? Uma faca, um tecido, uma cor... tudo passava por esse filtro. Fiz noventa *concepts* que compartilhei com César, mas depois os perdi, como perdi muitos documentos durante as filmagens. No entanto, eles já estavam totalmente incorporados ao processo, então não importava tê-los deixado esquecidos em alguma locação. Éramos apenas três pessoas na equipe de arte, mais o time de cenografia e um esquadrão de militares, que foi uma experiência dirigir. Era preciso confiar mais no que já havíamos assimilado do que nos documentos

oficiais. Meu grande orgulho com esse filme é que minha mãe e o diretor de arte de *Central do Brasil* não conseguiram distinguir o que era real e o que havíamos feito de intervenção em cada espaço. Mas, quando entrei no projeto, já sabia que nunca receberíamos um prêmio de direção de arte por esse trabalho, ao contrário de outros filmes de época pelos quais fui premiada.

BF: E o trabalho de figurino do filme? Quais acordos você costuma estabelecer com o figurinista ao ingressar em um novo projeto?

IO: Quando a figurinista, como no *El Baño del Papa*, é uma colega com muita experiência e com quem já trabalhei antes, o acordo flui com naturalidade, baseado em uma confiança absoluta em suas decisões. Neste projeto em particular, partimos de uma série de fotografias com intervenção que nos foram enviadas por César, feitas durante uma viagem aos locais onde filmaríamos, além de algumas poucas imagens coletadas do próprio dia em que o Papa João Paulo II visitou a cidade. Nessa época, poucos moradores tinham câmeras, poucos revelaram essas fotos marcadas pelo sabor do fracasso, e dezoito anos depois, quase ninguém as havia guardado. Ainda assim, cada fotografia nos ajudou a compreender muitos detalhes sobre o vestuário e sobre a feira montada para aquele dia. Observamos as cores trazidas da fronteira, o uso do náilon, a tipografia dos cartazes, as estruturas improvisadas. A pesquisa histórica nos levou a descobertas valiosas, mas também a uma confusão bastante divertida. A tradição oral no interior do país é muito criativa, e tantos anos depois, nos contaram episódios de realismo mágico, como os porcos que dormiam sobre pães, exaustos de tanto comer. E nós levamos tudo ao pé da letra.

BF: No Brasil, temos discutido nos últimos anos sobre o papel da direção de arte na afirmação de estereótipos e na invisibilização de identidades. A direção de arte é uma função central e também uma forma sensível de olhar

o mundo. Como você nota a importância da direção de arte nos projetos contemporâneos que estão sendo realizados no Uruguai?

IO: Concordo contigo nessa sensibilidade fundamental, que nos protege de cair em estereótipos e de silenciar identidades que fazem parte das nossas culturas. Acredito que avançamos nesse sentido, criando em outras direções que já não se limitam ao naturalismo, por exemplo. Há diversos filmes contemporâneos uruguaios que se arriscaram por caminhos distintos, com resultados belíssimos. Isso é mérito de um cinema que vem conquistando sua própria identidade e, sobretudo, das minhas colegas mais jovens, tão talentosas e, ao mesmo tempo, firmes na defesa de seus pontos de vista. Sinto muito orgulho ao ver seus filmes, porque, ao longo de tantos anos de trabalho e docência, elas fizeram parte das minhas equipes ou foram minhas alunas em algum momento. E isso conforta. É assim que deve ser: elas são melhores, mais livres, mais ousadas.

BF: Em 2012, seu projeto *Rina, la primera* recebeu fomento público do governo uruguaio. Como se deu seu encontro com Rina Massardi? Parece-me que ela foi uma cineasta apagada ou pouco reconhecida pela historiografia do cinema uruguaio.

IO: Sim, ela foi uma cineasta silenciada e, sobretudo, ridicularizada. Esse silêncio foi justamente o que me levou a buscar o filme e a reconstruir sua história. Rina filmou entre 1936 e 1937, e parecia impossível encontrar a obra ou testemunhos sobre a produção, exceto por uma autobiografia sem datas, com poucos nomes, em que dedica apenas um capítulo ao filme. Ela foi uma *outsider*. Era cantora de ópera e teve a ideia de fazer cinema em um país que praticamente não tinha uma indústria cinematográfica. Elaborei o projeto como uma investigação artística, guiada por uma empatia com seu papel de mulher, pioneira e artista multidisciplinar. Milagrosamente, encontrei uma sobrinha que havia guardado fotografias e reportagens. Descobri também uma cópia U-

matic e, a partir disso, pude remontar sua trajetória e acessar o filme. *Vocación* está hoje digitalizado e disponível no *YouTube*, assim como filmagens em 16 mm de viagens e da vida cotidiana que ela realizou antes e depois do longa. Desde a exposição do projeto, tenho mostrado o filme em diferentes contextos e discutido o caso. Sempre que me convidam, sinto que é uma obrigação ir e falar, porque cada público é diferente. Tenho um carinho especial por apresentá-lo a jovens. É impressionante como eles conseguem acolher bem a obra. O que fiz foi apenas colocá-la sob a luz de um olhar mais contemporâneo, que não se apressa em julgar, mas deseja compreender. Por isso, mesmo reconhecendo que não se trata de uma obra-prima, aprendi a valorizar e apreciar tudo o que hoje a torna significativa: o testemunho de época, as imagens documentais do Uruguai, a reivindicação do direito das mulheres de serem artistas e, claro, a questão da vocação artística como um chamado que deve ser concretizado.

BF: Para finalizar: como você percebe o avanço das tecnologias, como a inteligência artificial, e que impacto elas têm no fazer da direção de arte?

IO: Acredito, como afirmou Alexander Kluge e outros teóricos, que o cinema é uma tecnologia que realiza operações fundamentais ligadas à necessidade de narrar e ouvir narrativas, além de outras formas que espelham nossos próprios modos de organizar o conhecimento e seu relato, como o uso do corte e da montagem, que são tão antigos que podemos imaginar que, mesmo que câmeras e projetores deixem de existir, encontraremos novas maneiras de continuar essas práticas. O cinema, enquanto tecnologia, tem uma vocação para a mudança constante. Passamos dos telões pintados às telas de LED, mas, se pensarmos bem, a operação é essencialmente a mesma. É evidente que as transformações tecnológicas nos afetam. O fim da filmagem em película, por exemplo, ou a adoção do HD, alteram diretamente a forma como filmamos e o modo como o espectador se relaciona com a imagem. Hoje, não se pode mais

enganar o olhar com os mesmos recursos de antes. A definição aumentada exige outro rigor, e o espectador tem o poder de pausar, rever e examinar em detalhes, pelo tempo que quiser. Estar consciente dessas mudanças perceptivas, e dos limites e possibilidades que elas abrem, é fundamental. O que mais me preocupa, no entanto, e que já venho integrando às minhas aulas, é o uso da inteligência artificial. Ela tende a encurtar caminhos e nos oferecer imagens aparentemente satisfatórias, mas que não são originais. Confundir esse regurgitar do já feito com processos criativos genuínos é extremamente perigoso. A criação envolve percursos complexos, nos quais referências são apenas um ponto de partida para a elaboração de imagens verdadeiramente novas. Renunciar a esse processo é uma forma de recusa criativa. É claro que, ao longo dos anos, assisti a inúmeras transformações tecnológicas aplicadas à imagem, à comunicação, à captura fotográfica e à pós-produção. Algumas mudanças foram libertadoras: nos pouparam tempo e trabalho em tarefas pouco significativas, tornaram possível comunicar-se sem deslocamentos onerosos e ampliaram nosso acesso a conhecimento e pesquisa de forma sem precedentes. Mas abrir mão da criação não é um avanço. É, na verdade, renunciar a uma função vital da cultura, a de impulsionar transformações, muitas vezes se antecipando a elas, correndo riscos, porque consegue perceber nuances de uma mudança na sensibilidade coletiva antes mesmo que se formule como ideia ou proposta de transformação cultural ou política.

***Benedito Ferreira** é artista visual, diretor de arte e pesquisador. Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É pesquisador vinculado ao Núcleo de Investigação em Direção de Arte Audiovisual (UFPE/CNPq).