



Significação: revista de cultura
audiovisual

E-ISSN: 2316-7114

significacao@usp.br

Universidade de São Paulo
Brasil

Soler Jorge, Marina

Figurinos, cores e enquadramentos do filme O Palhaço: aspectos plásticos na construção
de um universo fechado e nostálgico

Significação: revista de cultura audiovisual, vol. 43, núm. 45, enero-junio, 2016, pp. 240-
257

Universidade de São Paulo
São Paulo, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=609766519014>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto



Figurinos, cores e enquadramentos do filme *O Palhaço*: aspectos plásticos na construção de um universo fechado e nostálgico

Costumes, colors and framing of the film The Clown: plastic aspects in the construction of a closed and nostalgic

////////////////////

Marina Soler Jorge¹

¹Doutora em Sociologia pela USP e Professora Adjunta do Departamento de Historia da Arte da Universidade Federal de São Paulo. Email: marina.soler@unifesp.br

Resumo: neste artigo, analisaremos alguns aspectos artísticos que compõe a *mise en scène* do filme *O Palhaço*, sobretudo o figurino e o enquadramento dos personagens, de modo a compreender de que modo estes elementos colaboram na composição visual de uma narrativa nostálgica, que tem lugar num tempo histórico impreciso e comprimido pela paisagem montanhosa de Minas Gerais. Tendo em vista a recepção de crítica e público que o filme recebeu, é importante compreendermos a importância dos elementos plásticos na elaboração de uma bem sucedida obra sul-americana que dialoga com o cinema contemporâneo internacional.

Palavras-chave: O *Palhaço*; figurino; enquadramento; direção de arte; cinema sul-americano.

Abstract: in this paper, we will analyze some artistic aspects that compose the *mise en scène* of the film *The Clown*, especially the costumes and the framing of the characters in order to understand how these elements work together in the visual composition of a nostalgic narrative that takes place in a vague historical time and compressed by the mountainous landscape of Minas Gerais. Given the critical and popular reception the film received, it is important to understand the importance of the plastic elements in developing a successful South American work that dialogues with international contemporary cinema.

Key words: *The Clown*; costumes; framing; art direction; south american cinema.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 242

Em relação ao segundo aspecto mencionado, ou seja, a *mise en scène* de O *Palhaço*, trataremos a seguir de alguns aspectos que consideramos relevantes.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 244



De cima para baixo, Figuras 4, 5 e 6:
Lola em visual cigano-chic: franjas douradas, lurex e combinação ousada de estampas

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 247



Figura 10: a delicadeza da paleta de cores evita a ridicularização dos personagens caricatos.

No livro *Screening the past: memory and nostalgia in cinam*, Pam Cook analisa, a partir do exemplo dos filmes *Fa yeung nin wa* (*Amor à flor da pele*, 2000) de Kar Wai Wong, e *Far from heaven* (*Longe do paraíso*, 2002), de Todd Haynes, a importância do figurino para a criação de sentimentos nostálgicos no cinema. Para a autora, os filmes nostálgicos, ao contrário de filmes históricos, não tem a intenção de nos ensinar sobre o passado, “impondo ordem narrativa caótica” (2005, p. 2), mas sim discurrir sobre a relação entre o presente e o passado. Nesses filmes, lamenta-se

uma suposta dimensão ética perdida, e assume-se que a disciplina histórica, com sua autoridade científica, não é suficiente para produzir uma imagem adequada do passado. Segundo a autora, ambos os filmes citados utilizam o figurino para iluminar questões relacionadas à memória, identidade e autenticidade, explorando ao máximo o desenho romântico, delicado e exuberante das roupas dos personagens femininos para questionar as fraturas entre o presente e o passado (205, p. 4). Os críticos dos filmes nostálgicos, ainda de acordo com Pam Cook, condenam-os por “des-historizar o passado, criando uma zona intemporal fora de qualquer mudança social ou análise histórica” (2005, p. 14).

É possível estender essas considerações a O Palhaço na medida em que seu figurino, também delicado, exuberante e romântico, remete a um passado ético, mágico, afetuoso, eivado de um terno e inocente humor. No entanto, esse passado não está bem determinado no tempo: o guarda-roupa, como dissemos, ultrapassa a preocupação histórica, apenas remetendo-sesuperficialmente a uma época para depois ornamentá-la de texturas, brilhos, harmonias de cores e panos da melhor qualidade. Desta forma, é como se o tempo do filme permanecesse em suspenso, referindo-se a um passado inexistente, ainda que mais gracioso. As roupas, por não pertencerem a lugar algum do mundo real, nem do presente nem do passado, revelam a fissura intransponível entre ambos, bem como a tendência de nossa memória em perscrutar o passado com um viés nostálgico.

No entanto, outra leitura do guarda-roupa “popular” e exuberante de O Palhaço, complementar a esta, pode ser realista, inserindo o filme na cultura imagética da televisão brasileira, sobretudo aquela sedimentada pela Rede Globo nas últimas décadas. Com efeito, para fins deste artigo, podemos observar duas tendências que atuam em conjunto nas novelas globais: em primeiro lugar o desenvolvimento de conteúdos “realistas”, que colocam, no centro da narrativa, núcleos radicados em favelas, periferias, bairros populares, ou famílias em ascensão social; em segundo lugar, o vestuário favela-chic desses personagens, cujas roupas são inspiradas naquelas das classes populares – shortinhos, brilhos, regatas, estampas – mas que ganham um *look streetwear* sofisticado e que influenciará a moda das ruas do Brasil. O belo crochê que Guilhermina usa, por exemplo, referencia o saber manual, as roupas produzidas pelas avós de antigamente, e conjuga a simplicidade da malha produzida artesanalmente com a sofisticação do trabalho minuciosamente planejado e executado. Trata-se de um tipo de peça perdido no tempo e só acessível, hoje, a mulheres que podem pagar o elevado preço de uma peça artesanal única em meio a um oceano de roupas industrializadas.



Figura 11: Guilhermina usa um sofisticado crochê que remete à qualidade e exclusividade do trabalho artesanal

Em pesquisas sobre o figurino da telenovela, autores destacam mudanças que ocorreram sobretudo a partir dos anos 70, com a entrada de novos profissionais na televisão, e que apontam para a modernização do gênero em direção a um maior realismo. Fernanda Junqueira Rodrigues, em sua dissertação de mestrado sobre figurino, entrevistou profissionais envolvidos na produção telenovelas e concluiu:

"Novela-crônica do cotidiano", "cotidianização das narrativas"; "mexer no visual das novelas e tirá-las do estúdio para a rua, onde o espectador se reconhece"; "ler com olho da na rua, ler com olho na tua casa", enfim, todas as frases remetem a aproximação das narrativas ao cotidiano, a cenários urbanos e modernos, e é a introdução de um figurino de moda que servirá como principal mediação da ideia de modernidade (RODRIGUES 2009, p. 68).

O figurino cênico, mais exagerado e/ou tipificado, cumpria até os anos 70, segundo Rodrigues, uma "retórica do excesso". Típico deste era, por exemplo, o robe com boá, que conferia um glamour hollywoodiano às atrizes. O figurino de moda, por outro lado, que o substituiu quase completamente, confere verossimilhança aos personagens, como se eles estivessem vindo diretamente das ruas para dentro das casas dos espectadores.

No entanto, o que se observa, sobretudo na última década, é um extrapolar da moda das ruas, de maneira que as roupas vestidas pelos personagens de novela,

A frontalidade dos personagens no quadro

Dispõem os personagens frontalmente, como se estivessem sendo expostos ao público, não é incomum em um tipo de cinema contemporâneo que procura emocionar, sensibilizar e divertir a partir de figuras curiosas, exóticas e simpáticas. Em O Palhaço essa estratégia é utilizada em profusão. Quando agrupados lateralmente em um único plano, os personagens parecem dispostos para averiguação do espectador, que ocupa um lugar privilegiado na exploração de suas particularidades. Quando apresentado sozinho, o personagem de Selton Mello nos parece frágil e melancólico, isolado em relação à humanidade e alienado de seus semelhantes. Em ambos os casos, a assimetria de poder criada pelo enquadramento, que constrói uma cena na qual somos nós, espectadores, que olhamos, e eles, personagens, que são objetos privilegiados de nosso olhar, suscita uma empatia no público, que se comove com a fragilidade dos personagens.



Noel Burch, em *Práxis do cinema*, nos chama a atenção para a importância dos espaços fora de campo na imagem em movimento. Segundo o autor, são seis os segmentos de espaço que projetam-se imaginariamente para fora da tela:

Quando o cineasta opta por expor seus personagens frontalmente à câmera, aciona-se imediatamente o espaço atrás do dispositivo, que sugere, implicitamente, a existência da platéia, ou do público de cinema. Como nos recorda Noel Burch, situação diferente ocorre quando o ator olha diretamente para a lente, ocasião na qual ele não aciona o espaço fora da tela, mas o espectador. Isso é comum em filmes publicitários, nos quais os atores encenam um diálogo com o espectador na expectativa de convence-lo a comprar determinado produto. Em *O Palhaço*, os personagens não se dirigem ao espectador, não encenam diálogo algum. Eles

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 253

Ao nível do enredo, a disposição frontalizada dos personagens dá ênfase à imobilidade do palhaço Benjamin, que está comprometido com uma série de responsabilidades para com o circo que não se sente mais apto a cumprir. Nessa situação, pequenas tarefas adquirem um peso enorme, desproporcional, que colaboram para destruir o ânimo do palhaço: ele precisa arrumar um sutiã novo para Dona Zaira, guardar dinheiro para comprar um ventilador, estar atento ao nome das autoridades locais para o espetáculo e providenciar o alvará para o circo e um RG para si mesmo. Deprimido, o palhaço falha em algumas de suas atribuições, como

Nesse sentido, vale mencionar as sequências nas quais o palhaço pega carona em uma bicicleta, em um carro e depois em um caminhão de transporte de trabalhadores rurais (no qual ele conhecerá a bela bóia-fria do começo). Com semblante confiante, agora finalmente de posse do almejado ventilador, tendo reencontrado-se consigo mesmo, Benjamin recusa a exposição frontalizada de seu corpo, colocando-se à vontade e relaxado dentro do plano. Além da paleta de cores, cabe destacar, nestas sequências, o toque delicado das pás do ventilador sendo acionadas pelo movimento do veículo.



Figuras 16, 17 e 18: Exemplos de Benjamin colocado em movimento: como forma de sugerir a mudança do personagem, o enquadramento agora mostra o personagem relaxado e à vontade dentro dos planos.

Colocando-se em movimento, Benjamin faz funcionar seu objeto de desejo, mas agora ele já não precisa mais dele: há vento suficiente no movimento para refrescá-lo sem a necessidade de ventilador. Desse modo, Benjamin conquista aquilo que desejava - o entalador e a liberdade de não ser palhaço - e descobre que, de algum modo, nada disso lhe fazia falta.

2016 | v. 43 | nº 45 | significação | 256

Referências bibliográficas

BORDWELL, D; Thompson, K. A arte do cinema: uma introdução. Campinas; São Paulo: Editora da UNICAMP : Editora da USP, 2013.

BURCH, N. Práxis do cinema, São Paulo: Perspectiva,1992.

COOK, P. Screening the past: memory and nostalgia in cinema. London; New York: Routledge, 2005.

FEOLE, I. Wes Anderson: Genitori, figli e altri animali, Milano: Bietti, 2014. (edição kindle).

MERTEN, L. C. "3ª via". O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 25 dez. 2011, p. 64.

METZ, C. A significação no cinema, São Paulo: Perspectiva, 1980.

MORIN, E. O cinema ou o homem imaginário. Lisboa: Editora Moraes, 1970.

ORICCHIO, L. Z. "A emoção do circo". O Estado de S. Paulo, Caderno 2, 11 jul. 2011, p. 7.

RODRIGUES, F. J. Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, 2009.

SORLIN, P. Sociologie du cinema: ouverture pour l'histoire de demain. Paris: Aubier Montaigne, 1977.

Referências filmográficas

A FESTA da menina morta. Matheus Nachtergaele, Brasil, 2008.

BUDAPESTE. Walter Carvalho, Brasil, 2009.

FA yeung nin wa (Amor à flor da pele). Kar Wai Wong, Hong Kong/China, 2000.

FAR from heaven (Longe do paraíso). Todd Haynes, EUA, 2002.

FELIZ Natal. Selton Mello, Brasil, 2008.

MOONRISE Kingdom. Wes Anderson, EUA, 2012.

O PALHAÇO. Selton Mello, Brasil, 2011.

THE GRAND Budapest Hotel (O Grande Hotel Budapeste). Wes Anderson, EUA/ Alemanha/Reino Unido, 2014.

ZUZU Angel. Sérgio Rezende, Brasil, 2006.

submetido em: 07 set. 2015 / aprovado em: 11 out. 2015.