



**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 Jorge<sup>1</sup>

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



## Introdução

Este texto tem como objetivo analisar alguns aspectos que compõem a *mise en scène* do filme *O Palhaço* (2011), de Selton Mello, sobretudo aqueles que se referem à distribuição de personagens no plano, paleta de cores e figurino. *Mise en scène* é um conceito originado da tradição teatral e que se refere ao controle do cineasta sobre os elementos que compõem o quadro, ou seja, a forma através da qual determinado evento será encenado para a câmera. *Mise en scène*, portanto, é um termo amplo, que pode englobar não apenas os elementos fílmicos a que nos referimos acima mas também iluminação, cenário e o próprio desempenho dos atores, uma vez que as expressões e os movimentos destes são determinantes para a maneira através da qual se coloca em cena um evento. O termo popularizou-se no cinema sobretudo a partir da revista *Cahiers du Cinéma*, cujos críticos procuravam valorizar aquilo que no filme ultrapassava as questões de narrativa e roteiro. Segundo Bordwell e Thompson,

De todas as técnicas de cinema, a *mise en scène* é aquela com a qual estamos mais familiarizados. Depois de ver um filme, podemos não nos lembrar dos cortes ou dos movimentos da câmera, das fusões ou do som *off*. Mas nos lembramos do figurino em *E o vento levou* (*Gone with the Wind*) e da iluminação fraca e fria da Xanadu de Charles Foster Kane (BORDWELL; THOMPSON 2013, p. 207).

Os autores nos recordam que, ainda que alguns espectadores avaliem a *mise en scène* em termos de realismo, sua função pode estar relacionada a efeitos muito diferentes, que dependam de exageros e estilizações e, portanto, ela deve ser compreendida em relação às demais técnicas cinematográficas utilizadas na obra.

Escolhemos *O Palhaço*, segundo filme dirigido por Selton Mello, para esta análise, pois, em nosso entendimento, esta obra apresenta-se como relevante dentro do cenário do cinema brasileiro contemporâneo. Em primeiro lugar, trata-se de um filme que foi bem recebido tanto pelo público quanto pela crítica, que destacou seu aspecto comvente e sua capacidade de comunicação sem o apelo a fórmulas mais padronizadas. Conseqüentemente, o filme se encaixa nos dois critérios definidos como sociologicamente relevantes por Pierre Sorlin, que em seu livro *Sociologie du Cinéma* considera que devemos priorizar filmes com repercussão de crítica ou de público (1997). A questão dos critérios tem importância pois, a nosso ver, filmes que chamam a atenção do público devem ser estudados por nos mostrarem as características que fazem uma obra ser comunicativa, enquanto filmes que chamam

a atenção uma espécie de universo comovente, delicado, particular e nostálgico. Nesse sentido, é notável a diferença entre o *O Palhaço* e *Feliz Natal* (2008), primeiro filme dirigido por Selton Mello, que nos apresenta uma mise en scène sufocante, enquadrada por uma câmera nervosa que tem pouco carinho pelos personagens e que, ao invés de construir um espaço controlado, fictício, bonito, fechado e nostálgico, procura dialogar com o universo degradado do real.

Em relação ao primeiro aspecto mencionado, ou seja, a recepção do filme, vale a pena mencionar algumas linhas escritas sobre a obra em veículos de grande circulação. Luiz Zanin Oricchio, no jornal *O Estado de São Paulo* de 11 de julho de 2011, em cobertura para o Festival de Paulínia daquele ano, elogia o filme por seu humor “simples e delicado”, pela “imersão inspirada na cultura popular” e pelas atuações de Paulo José, Moacir Franco, Jorge Loredó e do próprio Selton Mello: “mergulhado no mundo sempre um pouco onírico do circo, *O Palhaço* passa muita verdade por intermédio de seus personagens” (2011, p.D7).

No mesmo jornal, em 25 de dezembro de 2011, após o lançamento do filme nos cinemas e de sua boa recepção junto ao público, Luiz Carlos Merten, considera que o sucesso de bilheteria do filme (havia alcançado 1,4 milhão de espectadores até aquele momento) demonstrava a existência de uma “terceira via” para o cinema brasileiro, uma alternativa entre o filme radical de autor, que ignora o público, e o blockbuster descerebrado, que trata o espectador como idiota. “A terceira via mostrou-se viável quando *O Palhaço*, segundo longa de Selton Mello como diretor, ultrapassou a barreira do milhar de espectadores (2011, p. 64)”. Merten, em breve balanço dos grandes momentos do cinema mundial de 2011, incluiu aquela sequência, de *O Palhaço*, na qual o personagem de Paulo José, enganado duplamente pela jovem amante, pede que esta vá embora.

O jornal *Folha de S. Paulo* publicou uma entrevista com Selton Mello no qual este explica suas motivações para, de ator talentoso reconhecido, passar ao outro lado da câmera. Também nessa entrevista, no mesmo sentido do que foi relatado acima, o cineasta menciona *O Palhaço* como uma interessante possibilidade para o cinema brasileiro ao unir comunicação com o público a um estilo autoral.

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





três barrados, mais o decote e abainha da também volumosa manga gigot, são todos guarnecidos com três camadas de grossas fitas gregas. Sobretudo, o vestido de Dona Zaira combina com o terno de Benjamin, de forma a criar planos com uma paleta quente e harmônica.



Figura 1: os figurinos de Dona Zaira e Benjamin compõe uma paleta quente e delicada.



Figura 2: Os palhaços se apresentam como belas fantasias de material e corte elaborado.

Outros personagens apresentam roupas com a mesma qualidade de fartura: a dupla de músicos composta pelos irmãos Lorota ostenta belos trajes tradicionais de banda decorados com franjas no ombro e laços de fita no peito. Lola, trajada em um estilo cigano-chic dentro e fora do picadeiro, se apresenta de top ricamente bordado e veste, informalmente, blusinhas de lurex e saias produzidas a partir de finas fazendas esvoaçantes.



Figura 3: Os músicos do circo e seus trajes tradicionais de banda.



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

Pode-se conjecturar que este seria o figurino dos sonhos de qualquer circo simples e popular, que na “vida real” precisa trabalhar com muito menos variedade, qualidade e quantidade de fazendas. Parte do figurino dos personagens que não são artistas, no entanto, ou dos artistas quando não estão a trabalho, mantêm certa exuberância ou são portadores de um aspecto divertido e excessivo. O terno improvável dos irmãos Lorota, com listras e golas que remetem aos anos 70 mas o ultrapassam no exagero, é um exemplo desse uso brincalhão do guarda-roupa. Logo no início de filme, vemos uma bela bóia-fria que se encanta com a passagem do circo, e que será, ao final do filme, par romântico de Benjamin. Em um estilo *Farm*, ela ostenta um gracioso vestido florido, com blusa também florida embaixo, tudo em delicados tons rosa e bege que compõe com o cenário uma paleta campestre e romântica.



Figura 7: Os ternos dos irmãos Lorota que remetem aos anos 70



Figura 8: A bóia-fria vestida de modo delicado e romântico

É importante também mencionar a colaboração do figurino na composição de um dos aspectos mais marcantes do estilo do filme, ou seja, a frontalidade dos enquadramentos. Trataremos especificamente disto mais a frente, mas por ora mencionaremos a integração que há entre a *mise em scene* frontalizada que é utilizada de modo muito recorrente e o guarda-roupa, que participa do plano conferindo cor, textura e graciosidade aos planos. Este enquadramento tipo palco coloca os personagens dispostos como se estivessem sendo apresentados ao espectador, dando a eles um aspecto de vulnerabilidade em face do nosso olhar que os examina. O fato de estarem vestidos de maneira exuberante ou curiosa aumenta nosso interesse pelos personagens que se exibem diante de nós. O estilo funciona, sobretudo, pelo uso de uma paleta de cores harmônica e delicada e ao mesmo tempo calorosa (pelo uso do vermelho e de tons terrosos em muitos planos), que evita a ridicularização destes personagens tão caricatos e nos torna sensíveis às suas excentricidades.



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.



sobretudo da Rede Globo, estão sempre à frente em ousadia, sofisticação, confecção e qualidade, em relação ao que vemos e usamos em nosso cotidiano. Como realismo e verosimilhança são questões de convenção, tornou-se convencional que o guarda-roupa de telenovela seja *cool*, não importa a classe social que o veste. No dia a dia, dificilmente saímos de casa vestidas com tal planejamento. Esse estilo controlado e exuberante de vestir os personagens não funciona sozinho, mas depende de outros elementos da *mise en scene* e da direção de arte, que juntos conferirão aos planos as cores, a iluminação e a textura exata que se deseja. No segmento a seguir, veremos como certas opções de enquadramento e de disposição dos personagens colaboram, em O Palhaço, para criar um universo controlado, romântico e extraordinário, sensações essas que o figurino do filme também colabora, como acabamos de ver, para construir.

### A frontalidade dos personagens no quadro

Dispôr 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.



Figuras 12 e 13: Os personagens dispostos frontalmente, para "averiguação" do espectador, parecem exóticos e frágeis. Figuras 14 e 15: Benjamin, sozinho e frontalizado, remete à melancolia e isolamento.

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:

(...) os limites imediatos dos quatro primeiros segmentos são determinados pelos quatro pelos quatro cantos da tela (...). O quinto segmento não pode ser definido com a mesma (falsa) precisão geométrica e, no entanto, ninguém contestará a existência de um espaço-fora-da-tela, "atrás da câmera", diferente dos segmentos de espaço em volta da tela, mesmo que as personagens tenham acesso a ele passando geralmente à esquerda ou direita da câmera (...). Enfim, o sexto segmento compreende tudo o que se encontra atrás do cenário (ou atrás de um elemento do cenário) (BURCH, 1992, p. 37-38).

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 convencê-lo a comprar determinado produto. Em *O Palhaço*, os personagens não se dirigem ao espectador, não encenam diálogo algum. Eles

desconhecem nossa existência, ao contrário do que ocorre no filme publicitário. No entanto, não se pode ignorar que o enquadramento frontalizante, ao colocar os personagens em exposição, aciona um espaço que não é ocupado apenas por aquele que os vê intra-diegeticamente, ou seja, por aquele que, dentro da narrativa, é sujeito do olhar sobre os personagens. Esse enquadramento, ao criar um objeto de olhar, nos identifica com o sujeito do olhar, ainda que, diegeticamente, o lugar desse sujeito seja ocupado, em alguns casos (em outros não), por um personagem. Christian Metz, ao analisar o espaço fora de campo acionado pelo olhar de um personagem, procura esclarecer esse mecanismo:

(...) antes de ir manifestar-se sobre toda a superfície do écran em linhas diversas e secantes (...), o olhar do espectador (...) tem de "passar" primeiro - tal como se diz de um itinerário ou de um estreito - pelo olhar da personagem fora de campo, personagem que é também espectador e, por consequência, primeiro delegado do verdadeiro espectador, mas que não se confunde com ele visto que é interior, senão ao campo pelo menos à ficção. Esta personagem, invisível e que se considera que está a ver (tal como o espectador), vai ser apanhada obliquamente pelo olhar do espectador e desempenhará o papel de intermediário forçado (Metz, 1980, p. 66).

Trata-se, como dissemos, de uma questão de assimetria, a partir da qual passamos a ocupar o espaço fora de campo atrás da câmera por meio da delegação do personagem que observa, e gozamos da situação privilegiada de desfrutarmos da visão comovente dessas figuras curiosas do circo. No entanto, quando mencionamos a questão da assimetria da relação, não pretendemos entrar na discussão psicanalítica, feminista ou marxista a respeito do voyeurismo do espectador, da objetificação da mulher para o gozo do sujeito (masculino) do olhar ou do cinema como perpetuador do ponto de vista renascentista para fins agora da criação de uma imagem de mundo sem contradições. Em O Palhaço, a assimetria criada pelo enquadramento frontalizado, a nosso ver, está relacionado, antes de tudo, e de maneira a colaborar com o clima geral do filme, a um registro de fragilidade e da nostalgia. Colocados à disposição de nosso olhar, e também do personagem que os observa, aquilo que nos comove neste personagens é o próprio encanto da imagem cinematográfica, a "alma do cinema" para usarmos expressão de Edgar Morin (1970).

No cinema mundial contemporâneo, um dos cineastas que tem mais se desbocado por seu estilo, e que abusa do enquadramento frontalizante, combinado a uma graciosa paleta de cores e à câmera que move-se lateralmente, é o texano Wes Anderson. Dentre estes elementos, Selton Mello apenas não utiliza o movimento

lateral de câmera, ou não o utiliza quase exclusivamente, como faz Anderson em alguns de seus filmes mais recentes. O cineasta estadunidense também preocupa-se com o guarda-roupa de seus personagens, e o que escrevemos sobre O Palhaço vale para seus filmes: o universo de Anderson, fechado e preso em um tempo e espaço fictícios e nostálgicos, vale-se de roupas fora da moda, que referenciam épocas históricas mas que não a reproduzem, sugerindo um passado que existe sobretudo em nossas fantasias.

Ilaria Feole, no livro *Wes Anderson: Genitori, figli e altri animali* (2014, edição kindle), descreve com precisão as características principais do estilo deste cineasta: a importância dos objetos e de sua apresentação e curadoria; o "cuidado maníaco e planejado dos detalhes, da minúcia, do inventário, da disposição dos objetos"; o rígido controle do enquadramento; o gosto pela simetria; a preferência por temas privados, que dizem respeito mais aos seus personagens do que à ideologia estadunidense; a coerência estilística em toda a filmografia e em cada filme, o que colabora para criar no espectador a sensação de um universo familiar e fechado em relação ao mundo externo. Ainda segundo a autora italiana, "Anderson não tem a intenção de romper as convenções do cinema com uma linguagem de ruptura. Do cinema moderno restam os vestígios, a voz clara e forte do autor e a atenção focalizada no dispositivo; não a intenção revolucionária, mas os resíduos do estilo" (2014, edição kindle).

Selton Mello, como Anderson, combina a frontalidade no enquadramento com uma paleta de cores suaves, por vezes com predominância do azul-acinzentado e em outras utilizando-se de vermelhos, amarelos e cores terrosas. A disposição dos personagens combinada à paleta harmoniosa cria, como em Anderson, um rígido controle do enquadramento, que prende o espectador na fantasia pessoal do cineasta, cuja maior expressão será dada pelo estilo.

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

atentar-se para a adequada montagem do picadeiro em relação ao vento. Aqueles que não o conhecem muito bem confundem seu desânimo com piada, e dizem que ele é engraçado, fato que consterna Benjamin. Decidido a movimentar sua vida, em um só ímpeto ele deixa o circo, providencia seu RG, procura a moça que parecia ter se interessado por ele e arruma um emprego numa loja de eletrodoméstico, na qual ele se vê cercado de ventiladores.

Esse, no entanto, não é o verdadeiro "movimento" na vida de Benjamin, que continua melancólico e isolado em enquadramentos frontalizados. A verdadeira mudança ocorre quando o ex-palhaço encontra sua vocação como palhaço, e decide retornar ao circo para assumir suas velhas funções. A partir desse momento veremos uma série de planos de Benjamin em movimento, e o fim das posturas rígidas, desconfortáveis, deslocadas e perdidas do personagem dentro do plano.

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 ventilador e a liberdade de não ser palhaço - e descobre que, de algum modo, nada disso lhe fazia falta.



### 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 Budapest). Wes Anderson, EUA/ Alemanha/Reino Unido, 2014.

ZUZU Angel. Sérgio Rezende, Brasil, 2006.

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