O Figurino na Construção das Personagens e do Drama da Ficção Cinematográfica

Alexandra Cabral[1] e Carlos Manuel Figueiredo[2]
CIAUD - Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design - Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa,
cabral.fashion@yahoo.com[1], cfigpt@gmail.com[2]

Resumo

Nos filmes Vertigo (Alfred Hitchcock, 1958), La Strada (Federico Fellini, 1954) e The Philadelphia Story (George Cukor, 1940), tanto a qualidade dos figurinos como a escolha criteriosa dos mesmos para cada cena vai de encontro à própria realização no seu todo, sendo que os mesmos assumem posições particulares na composição, narrativa e significados das personagens – tornado claro que sem eles as histórias do quotidiano não seriam contadas na sua plenitude.

A performance do actor, impulsionada por uma postura e atitude inerentes à personagem que interpreta, é reforçada na sua interiorização e ao nível da projecção do seu papel, por ser emoldurada por uma dialéctica em que o figurino - no seu sentido lato, incluindo maquilhagem e acessórios - assume umas vezes plano de relevo como elemento narrativo e outras apenas compõe a mise-en-scéne.

É uma leitura de conjunto, aquela do espectador, fruto de um minucioso design de produção que possibilita a recriação de envolvências e espaços íntimos, sociais e não lugares, facilitando a apropriação e vivência desses espaços pelos personagens e logo pelo espectador. Considerando que a imagem da personalidade projectada é interpretada segundo um determinado sistema perceptual com referências ao imaginário colectivo, as emoções despoletadas convergem, simultaneamente, com a ilusão de realismo pretendida no guião e pelo próprio realizador, e tal só é possível pela recriação de certa visualidade cénica, iluminação e uso de determinados adereços, para além da escolha dos figurinos.

Palavras-chave: *Figurino, Moda, Design de produção, Quotidiano, Performance, Narrativa*

Introdução: a temática figurino na arte do cinema

"Entre a cultura do toque e a cultura do pensamento está a cultura da conexão simbólica", diz-nos Garcia (2011:101). Tal reflexão alude ao gesto de vestir e de usar, que são elementos tácteis e de significado social ligados à moda, e que demonstram a frágil fronteira entre o que o design de moda cria para o quotidiano e o que o design de figurinos produz para a ficção cinematográfica. A mesma consideração remete-nos ainda para o que esperamos de um filme enquanto espectadores, isto é, sermos envolvidos no drama que nos é apresentado, de tal modo que nos deixamos convencer de que fazemos parte dele, sem o consciencializar em absoluto. A recriação de vivências e emoções, ao visionar as cenas, com as suas representações, narrativas e significados, é alcançada por meio de um minucioso projeto de comunicação, em que o mundo visual e ficcional criado pelo design de produção é capaz de provocar no espectador um estado de imersão, representando para este um fenómeno de "metamorfoseamento [que] é o mote para a renovação vivencial de cada humano" (Vasco, 2009:258).

Sem nos apercebermos, a moda detém um papel mais importante do que o simples vestir de uma personagem à época em que a narrativa se enquadra. O presente artigo pretende colocar em análise a utilização do vestuário do dia-a-dia em quotidianos ficcionais, de modo a criar discursos particulares em torno da construção das personagens em *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *La Strada* (Federico Fellini, 1954) e *The Philadelphia Story* (George Cukor, 1940), mas não só: o figurino contribui para caracterizar o mundo ficcional onde a acção se desenrola, indo de encontro às intenções da realização num todo, correspondendo metodicamente a um discurso em que os significantes da moda convergem com todos os dispositivos sintácticos e significantes da narrativa cinematográfica.

1. Percepção no Discurso Cinematográfico: confluências de significação dos universos em Moda e Cinema

Em *Vertigo* (1958), a moda está presente em todos os momentos de charneira do filme. Hitchcok apresenta-nos, ao início, um designer de moda que desenvolve um *soutien* com uma tecnologia construtiva inovadora. Tal detalhe, aparentemente despropositado, evidencia a precisão com que os elementos de moda são mostrados ao longo da narrativa (Cabral, 2013). Vejamos: que detalhe mais esclarecedor do que uns pés calçados nuns delicados *scarpins* a serem arrastados por uma escadaria acima, para demonstrar a fragilidade e o peso morto de uma personagem impelida para um

acontecimento à beira da tragédia? No entanto, é o enquadramento da cena (ocorrida numa velha escadaria de madeira, ela própria pouco segura e a dar acesso ao topo de uma torre sineira) e o facto de ser filmada em *low-key*, bem como o jogo de planos extremos picados e contra-picados, que lhe confere muito do conteúdo simbólico. São de facto pés de mulher, mas dá-se destaque à pele, à condição do corpo vulnerável, no meio da quase escuridão (figura 1, fotograma A).

No filme, de um modo geral, os detalhes destacam-se do fundo não só pelas especificidades de enquadramento e iluminação, mas também pela cor e seus contrastes; é uma paleta de cores da época, rica em tons pastéis e neutros, realçada por detalhes de controlo de saturação em casos de necessidade de destaque. A figura de Judy, a surgir na direcção de John, é, por esses motivos, inevitável ao olhar do espectador (figura 1, fotograma B). Mas tal é alcançado de modo a ir ao encontro ao mundo ficcional (re)criado, pois o figurino pertence àquele lugar e sentimos que a personagem é apenas mais uma pessoa entre as várias que caminham naquela rua de S. Francisco. A coerência provém de vermos um *point-of-view* de John.

Figura 1: fotograma A, Judy arrastada; fotograma B, Judy na direcção de John.

Fonte: filme *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock.

Acontece de facto que "a peça cinematográfica (...) transmite uma mensagem, visa um público-alvo e a sua eficácia depende de uma intensa análise do guião e uso intencional de significados visuais" (Carpinteira, 2011:i). Pensemos agora no filme *La Strada* (1954). A contextualização da condição social das personagens é manifestamente demarcada pelos figurinos. As personagens Gelsomina e Zampano são nitidamente pobres. Tal é reforçado por um aspecto particular do figurino de Zampano, quando ele ostenta intermitentemente um fato de risca de giz, em contraste o visual habitual – descuidado, (des)composto por um blusão *bomber*, uma camisola grosseira e um par de calças de aspecto sujo, já gastos. Compreendemos a personagem no seu carácter rude, informação que é completada pela expressão e gesto do actor, em sintonia com a sua casa: uma mota com atrelado, escura e desarrumada (figura 2, fotograma C). O filme enquadra nitidamente a situação profissional das personagens, sem deixar dúvidas acerca de quem são os artistas de circo ambulantes que retrata, reforçando a natureza neo-realista do mesmo, isto é, mostrando um pós-guerra num país pobre onde tudo se recomeça, e onde o circo seria um alimento da alma. A designação "La Strada" sugere o espaço cénico e define tanto o caminho como o destino das personagens. Se anulado o espaço exterior (a rua), frequentemente espaço da performance artística, ficam as personagens, em função das quais o filme maioritariamente vive.

Já em *The Philadelphia Story* (1940), o figurino reforça essencialmente aspectos de personalidade que a personagem principal (Tracy) deixa transparecer, mas estando forçosamente ligado ao ambiente familiar e social em que a trama se desenvolve. Existe um figurino para cada situação específica; por exemplo, nadar na piscina exige um vestiário próprio, um roupão, para além do simples fato de banho, porque nadar é um ritual, tal como o é montar a cavalo.

O figurino delimita o espaço pessoal da personagem – e até profissional nos casos de algumas personagens com quem contracena – mas não só, denota ainda uma insistência em revelar um estilo de vida apelativo para a época, cheio de sofisticação e opulência, de que é exemplo a casa da família, espaço privilegiado da acção. É nesta que decorre o casamento e a festa de noivado de Tracy. Desta feita, "vale ressaltar a importância dada ao estilo de vida, considerado como um jeito de viver particular, expresso em actividades, interesses, opiniões (...) [que] delineia todo um padrão de acção e interacção das pessoas" (Garcia & Miranda, 2010:68). Tal é evidente na referida festa, quando várias mulheres de fisionomia semelhante são filmadas ao balcão do bar, de frente, sendo que assistimos a um "friso" de *looks* da época, dos cabelos à roupa, das joias às suas poses (figura 2, fotograma D).

Figura 2: fotograma C, Zampano na sua mota; fotograma D, mulheres vestidas à época.

Fontes: filme La Strada (1954), Federico Fellini (fotograma C); *The Philadelphia Story* (1940), George Cukor (fotograma D).

2. Credibilidade ou manipulação: a vida interior das personagens que habitam o mundo ficcional

O figurino, nos filmes em estudo, desempenha um papel narrativo, embora de modo diferente em cada um dos filmes analisados. O vestuário detém uma ligação estreita com a caracterização psicológica das personagens, sua ligação e hierarquia em relação às outras, sua contextualização no espaço de acção, em que se desenrolam as cenas, definindo-o. As relações hierárquicas entre personagens são evidentes através do uso do vestuário, por comparação dos tipos de roupa, adereços, caracterização, gestos, atitudes e cenários, sendo que estes últimos em muito contribuem na caracterização das personagens, porque "oferecem ou sugerem o fundo adequado para a acção" (Carpinteira, 2011:16).

Tomemos o exemplo de *La Strada* (1954), quando Zampano encontra a sua mulher de desejo, de silhueta curvilínea e blusa estampada a realçar-lhe o decote. A cena passa-se dentro de uma taberna, no final de uma refeição, e Zampano estabelece cumplicidade com a mesma, convidando-a para fumar um cigarro. O espaço cénico e ambiente criado antecipam a acção que se segue, e a importância do figurino é reforçada quando o casal sobe para a mota de Zampano e abandona Gelsomina na estrada. A mulher predilecta, ao centro da imagem, enverga um sobretudo de cor clara com gola de pêlo, enquanto Gelsomina, de casaco escuro, cobre a cabeça, enrolando-lhe um cachecol (figura 3, fotograma E). Não há dúvidas da preferência do artista de circo, nem da submissão de Gelsomina. Já em *Vertigo* (1958), o figurino é utilizado com tal subtileza que o mesmo só se torna evidente aos olhos do espectador quando o realizador pretende que a moda traga conotações específicas ao discurso do enredo. Tal observa-se em detalhes como uma prova de sapatos - mais uma vez, destaca-se o acessório favorito das mulheres - quando Judy, contrariada, calça aqueles que Madeleine usaria. Vemos a sua figura apenas da cintura para baixo, coberta com uma saia que balança com o andar, em grande destaque e ao centro, estando os dois cavalheiros de cada lado, sentados e a contemplá-la com enlevo (figura 3, fotograma F). Aqui não há dúvida que a hierarquia é estabelecida com o contributo do figurino, na conjuntura da cena, tal como aconteceu na cena anteriormente descrita de *La Strada* (1954). Mas o controlo não compete à personagem destacada ao centro, pois a composição cénica que a emoldura entre duas figuras masculinas, torna-a subordinada àquele acontecimento.

Figura 3: fotograma E, Gelsomina ignorada; fotograma F, Judy subjugada.

Fontes: *La Strada* (1954), Federico Fellini(fotograma E); *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock (fotograma F).

Vejamos ainda a transformação interior de personagens noutras que elas próprias interpretam, com a colaboração do figurino. Dá-se como no consumo de moda, o "investimento em valores numa novidade do momento manifestada pelo *look*, [em que] o consumidor se transforma num outro, descobrindo-se diferente daquele eu no qual sua rotina o havia convertido" (Garcia & Miranda, 2010:36). Vejamos, portanto, Judy transformada em Madeleine, em *Vertigo* (1958). Esta personagem viveu uma rotina que a sua condição social nunca permitiria. A opulência de um vestido de noite usado num jantar no restaurante da moda, ou um fato clássico inspirado num fato linha H de Christian Dior, seriam luxos da alta sociedade. Todos os pormenores do vestuário e do ambiente ficcional dão total credibilidade ao momento vivido e sentido por ela.

A necessidade de se sentir diferente daquilo que se é, que é expressa pelo vestuário, está patente igualmente em *La Strada* (1954). Identificamos uma mudança aparente em Zampano, quando este surge numa capa de super-homem para elevar o seu fraco número de circo (romper correntes com os músculos peitorais), convencendo-se de que é um herói. No seu caso, fá-lo nitidamente como uma pessoa que "age influenciada por compreensão de uma determinada situação" (ibidem, 2010:68). Já no caso de Gelsomina, a mudança é fugaz mas genuína, pois revela a concretização de um desejo. O seu vulgar poncho passa a ser a peça de vestuário fulcral quando contracena com Zampano, a fazer de ave. Não é a pintura de palhaço e blusa riscada que a caracterizam como tal, mas a capa de todos os dias. É com ela que encontra o seu lugar a representar, esvoaçando, convencendo o público e surpreendendo-se a si própria (figura 4, fotograma G). Nestas duas situações, acontecem, tal como na performance artística, uma série de gestos íntimos que perduram alguns minutos, "mas que poderiam durar horas" (Goldberg, 2011:8), que revelam desejos de expressão e certas sensibilidades enquadradas em discursos particulares.

Figura 4: fotograma G, Gelsomina na sua pele; fotograma H, irmã de Tracy a representar.

Fontes: *La Strada* (1954), Federico Fellini (fotograma G); *The Philadelphia Story* (1940), George Cukor (fotograma H).

Não esqueçamos *The Philadelphia Story* (1940), que é relevante noutro aspecto dentro deste tópico: ludibriar as restantes personagens, pela incoerência do contexto, tornando a sua actuação pouco credível. A irmã de Tracy surge de sapatilhas de ponta num ballet desengonçado, empenhando um colar de brilhantes exageradamente grande (figura 4, fotograma H); também toca piano e fala francês. Tais atitudes intrigam e desconcentram os jornalistas infiltrados, que procuram pistas que desacreditem a família, deparando-se assim com uma suposta vida sem mácula. Tracy surge na sequência da acção, vestida de modo excêntrico, conduzindo-os à zona de estar e sentando-se frente a eles numa mesa de centro, num total à vontade que destaca ainda mais a sua figura altiva. A iluminação e o grande plano do seu rosto de sorriso malicioso, emoldurado por uma gola fechada com um singelo laço, dão-lhe um ar inocente, até mesmo cortês, mas que afinal é um tanto cínico.

3. Emoção: estímulos e estados de espírito do espectador

No respeitante ao figurino, o espectador sente as emoções sem se aperceber dos detalhes que estão perante os seus olhos, pois os acessórios, tipologias e pormenores do vestuário proporcionam-lhe uma leitura intuitiva. Como objectos do quotidiano que são, a representarem ligações a acontecimentos já vividos pelo espectador, pertencem aos objectos da sua experiência ou quando muito aos do seu imaginário, e atraem-no porque "o nosso olhar (...) tende a procurar elementos familiares, elementos de afectação" (Santos, 2008:57). O realizador e o designer de produção, conscientes desse facto, utilizam esta característica para arrebatar e cativar, quando assim o decidem. O figurino pode contribuir para surpreender o espectador relativamente à perceção que tinha de determinada personagem, e pode ser usado para criar suspense, bem como uma série de emoções inerentes a condições sociais ou laços afectivos entre as personagens ou destas com o espectador.

Em *Vertigo* (1958), o figurino circunscreve a personalidade de John, detective meticuloso, impecavelmente vestido de forma clássica. Simultaneamente, é também o figurino que consegue enganá-lo, sendo que a sua utilização controla todo o desenvolvimento do drama. Envolvido em cenários e adereços, o figurino contribui para delimitar as suas acções, pensamentos e devaneios – incluindo o espectador nas suas expectativas, angústias, dúvidas e revoltas. John apaixona-se pela fragilidade e sofisticação de Madeleine, visível na solenidade com que ela se veste para o envolver em situações enigmáticas, seja num museu a contemplar um retrato de uma defunta ou numa aldeia misteriosa de sua obsessão. O pendente do deslize de Judy, acessório simbólico da trama, surge mais como adereço revelador da mesma do que como acessório de moda apropriado ao vestido e à época (seria mais expectável um colar de pérolas). Neste caso, o figurino não serve apenas para confirmar a suspeita do espectador, serve também para surpreender as próprias personagens do enredo – é desta forma que John descobre que fora alvo de embuste.

Em *La Strada* (1954), um pendente pessoal é oferecido de forma aparentemente inocente numa despedida, contudo encerra um gesto revestido de afecto. Vejamos ainda em *The Philadelphia Story* (1940): que elemento mais exuberante para emoldurar um beijo levado pelo momento, do que um abraço vestido por uma manga bordada a cristais que reluzem à luz da lua? (figura 5, fotograma I). Se fizermos uma análise cuidada, concluímos que a moda, desde o elemento mais sofisticado ao mais mundano, alimenta os filmes de uma forma aprimorada e até sentimental. Zampano acaba por se redimir à sua insignificância no fato que mais o enaltecia; é vestido no fato riscado que sente toda a mágoa de ter perdido Gelsomina, contorcendo-se na areia da praia, local que remetia para as origens da sua companheira de estrada (figura 5, fotograma J).

Figura 5: fotograma I, Tracy num beijo ao luar; fotograma J, Zampano em sofrimento.

Fontes: *The Philadelphia Story* (1940), George Cukor (fotograma I); *La Strada* (1954), Federico Fellini (fotograma J).

É também num momento de revelação que Tracy, em *The Philadelphia Story* (1940), acaba por se encontrar. O seu vestido de noivado denota uma valorização do acontecimento em questão: símbolo da epifania da monotonia criada em torno da sua vida social, absolutamente conservadora e da qual se pretende libertar.

Contudo, a leitura global do figurino é feita não só através do enquadramento em cada cena, mas também através da percepção anacrónica das cenas. O conhecimento que o espectador vai adquirindo da personagem é construído a partir de significados que vai lendo através dos símbolos que observa, mas a composição da *mise-en-scène*, o fundo musical e a

repetição dos gestos da personagem contribuem para o entendimento do seu todo, bem como para a previsão de ações futuras que esta poderá vir a realizar.

Vejamos o caso de *Vertigo* (1958) em que as imagens dos rostos de Madeleine e Judy são filmados na mesma perspectiva, lateral à sua face, e observados pela mesma personagem, John (figura 6, fotogramas K e L). Apesar das diferenças em termos de penteados ou maquilhagem, há uma sugestão implícita que alimenta uma suspeita na mente do espectador: serão afinal a mesma pessoa? Quando Judy surge caracterizada de Madeleine, no final, a sua silhueta é circunscrita a verde, como se de um fantasma se tratasse, para confirmar que, para John, a sua amada, que julgava morta, ressuscitou. Aliás, o verde é a cor que une as três personagens, guiando o espectador: está no pólo de John (que veste após salvar Madeleine da queda ao rio), na écharpe de Madeleine sentada à mesa no restaurante, no fato de Judy quando é reconhecida por John na rua. Mesmo em *La Strada* (1954), acontecem repetições que sugestionam o espectador: vemos que a previsibilidade de Zampano decorre da sua vaidade, e anos após ter obtido o fato supracitado e de Gelsomina ter morrido, ele volta a aparecer em cena com o mesmo, indiciando que a sua vida errante não mudou e corroborando a personalidade errante que o espectador dele criara na sua mente.

Por seu lado, em *The Philadelphia Story* (1940), Tracy habitua-nos a um visual próprio que a destaca devido aos pormenores de requinte, mostrando que é uma pessoa exigente. O início do filme prenuncia o seu final, analisado o figurino com atenção. A cena inicial mostra-a a separar-se do marido, expulsando-o de casa de camisa de dormir, completamente exposta; é com a mesma rectidão que volta a casar-se com ele no final, vestida num vestido singelo, que a revela tal como ela é, liberta das imposições dos demais, que a vêem num pedestal. Ela diz: "E sabe como me sinto? Como uma pessoa, como um ser humano."[1].

Figura 6: fotograma K, perfil de Madeleine; fotograma L, perfil de Judy.

Fonte: *Vertigo* (1958), Alfred Hitchcock.

Conclusão

A leitura global do figurino caracteriza-se por uma série de premissas formais e culturais do discurso cinematográfico, sem esquecer o gesto do corpo e a sua ligação à moda e suas idiossincrasias, principalmente aquelas que conseguem envolver o espectador na narrativa, pelo facto de lhe serem familiares e equivalerem a situações semelhantes às do seu quotidiano e contexto cultural.

O figurino relativo a estas situações é selecionado com critérios e detalhes subtis, de modo a que a performance do actor seja natural e espontânea. O contexto cultural a que pertencem os figurinos é igualmente evidente na atenção dada ao *décor*, contribuindo para veicular emoções e narrativas convergentes com o desenrolar do enredo e com a representação do universo ficcional em que este decorre. Figurinos e restante caracterização dos personagens e o espaço cénico constituem o mundo ficcional do enredo e os seus personagens, que o espectador também habita.

O figurino revela-se, portanto, um elemento primordial da narrativa cinemática, sendo um elemento fundamental para a construção das personagens e drama da ficção cinematográfica.

1 Tradução livre de: *"And do you know how I feel? Like a human, like a human being."*

Referências Bibliográficas:

Cabral, A. (2013). '*Vertigo: a Vertigem do Estilo'. Jornal i,* 29 de Janeiro, p. 35.

Carpinteira, Y. (2011). *Design de Produção: a intervenção do Designer de Produção na Peça Cinematográfica*. Mestrado. Lisboa. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa.

Garcia, C. (2011). *Imagens Errantes: Ambiguidade, Resistência e Cultura de Moda*. São Paulo, Estação das Letras e Cores.

Garcia, C. & Miranda A.P. (2010). *Moda é Comun*icação, 2ªed. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi.

Goldberg, R. (2011). *Performance Art*, 3rd ed. London and New York, Thames & Hudson.

Vasco, N.M. (2009:258). *Arte: Comunicação ou Não Comunicação? Da Objectividade Elementar à Subjectividade Artística*. Doutoramento. Aveiro. Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Santos, D.R. (2008). *Anything Goes? Uma Discussão sobre a Necessidade de uma Orientação Ética na Arte Contemporânea*. Mestrado. Lisboa. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa..

Bibliografia de Realização e Design de Produção:

Arijon, D. (1976). *Grammar of the Film Language*, Beverly Hills, Silman, James Press.

Bazin, A. (1992). *O que é o Cinema?*, Lisboa, Livros Horizonte.

Lobrutti, V. (2002). *The Filmmaker's Guide to Production Design*, New York, Allworth Press.

Marner, T. (2007). *A realização cinematográfica*, Lisboa, Edições 70, ISBN 978-9724414133.

Mascelli, J. (1966), *The Five C's of Cinematography*, Los Angeles, Silman James – Press.

Mazzoleni, A. (2005). *O ABC da linguagem cinematográfica*, Avanca, Ed. Cine-Clube Avanca, ISBN 9729973307.

Millerson, G. (1991). *Lightning for Television and Film*, Focal Press.

Mitry, J. (1997). *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press.

Pallasmaa, J. (2001). *The Architecture of Image - Existencial Space on Cinema*, Helsinki, Building Information Ltd.

Pendergast, T. (2000). *International Dictionary of Films and Filmmakers - Films*, St. James Press

Preston, W. (1994). *What an Art Director Does*, Beverly Hills, Silman-James Press.

Katz, S.D. (1991). *Film directing shot by shot: visualizing from concept to screen*, Studio City, Focal Press.

Filmografia:

La Strada (1954), Dir. Federico Fellini, Itália.

The Philadelphia Story (1940), Dir. George Cukor, USA.

Vertigo (1958), Dir. Alfred Hitchcock, USA.