

A Poética do Figurino e das Cores No Cinema: Dramaturgia Visual em “Amor À Flor Da Pele” e “Herói”

The Poetics of Costume and Color in Cinema: Visual Dramaturgy in the “Mood For Love” And “Hero”

Alexandra Castro Conceição - Instituto Federal do Pará

RESUMO:

Este artigo discute a relevância do figurino e da utilização das cores no cinema enquanto recursos de construção dramática e simbólica. A partir da análise dos filmes “Amor à flor da pele” (2000), de Wong Kar-Wai, e “Herói” (2002), de Zhang Yimou, busca-se compreender como figurinos e paletas cromáticas ultrapassam a função meramente estética, atuando como extensões dos desejos, conflitos e transformações das personagens. O trabalho dialoga com teorias do cinema que abordam a *mise-en-scène* e a dramaturgia visual, como as de Ismail Xavier (2005), David Bordwell (1997) e Roland Barthes (2004).

Palavras-chave: Figurino; Cores; Dramaturgia visual; Direção de arte; Cinema.

ABSTRACT:

This article discusses the role of costume design and color use in cinema as narrative and symbolic devices. Through an analysis of Wong Kar-Wai's *in the Mood for Love* (2000) and Zhang Yimou's *Hero* (2002), it examines how clothing and chromatic palettes exceed mere aesthetics, functioning as extensions of desire, repression, and spiritual transformation. Drawing upon theories of *mise-en-scène* and film semiotics (Barthes, Xavier, Bordwell), the study highlights how costumes and colors shape visual dramaturgy, creating atmospheres that embody inner conflicts and emotional intensity.

Keywords: Costume design; Color; visual dramaturgy; *Mise-en-scène*; Cinema.

1. INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto arte visual, encontra na *mise-en-scène* um de seus principais elementos expressivos. Dentro dela, o figurino e a cor assumem funções que vão além da estética: são signos narrativos que revelam subjetividades, sugerem atmosferas emocionais e articulam a relação entre personagens e espaço fílmico.

Conforme Xavier (2005), a *mise-en-scène* deve ser entendida como uma escrita da cena, em que cada detalhe — iluminação, cor, figurino, cenografia — é parte da construção de sentido. Nesse sentido, Bordwell (1997) lembra que a análise fílmica não pode negligenciar a dimensão visual, pois ela atua como discurso tão potente quanto o verbal.

Este artigo propõe, portanto, analisar a dramaturgia visual de dois filmes que utilizam de modo paradigmático figurinos e cores: Amor à Flor da Pele (2000), de Wong Kar-Wai, e Herói (2002), de Zhang Yimou. Em ambos, esses elementos se tornam fundamentais para compreender o drama íntimo das personagens e a narrativa simbólica construída pelos diretores.

O FIGURINO COMO METÁFORA EM “AMOR À FLOR DA PELE”

O filme é encantador. Tem textura, cor, calor e umidade, sua estética é saturada, tem exageros, o que contrasta com os dois personagens principais, que atuam de forma mais contida, em gestos menores, mas bastante sensuais. Eles se movimentam com muita sensualidade, no que a trilha sonora também contribui, eles parecem bailar, especialmente nas cenas em que se cruzam na rua, no vai e vem.

A obra também é um pouco claustrofóbica, os espaços são pequenos e sempre abarrotados seja de gente, no caso do local em que moram, ou nos escritórios, com espaços pequenos e cheios de papéis. Essa claustrofobia vai além dos espaços. Ela é sentida pelos personagens principais que têm que sufocar o amor que sentem um pelo outro, durante todo o filme. Até o final, quando ele volta ao local onde se conheceram e mesmo sabendo que ela está lá, ele não bate à sua porta, ou quando ele partilha o segredo de seu amor em um tempo. Onde ficará selado pela eternidade.



As três imagens acima são da personagem principal Sra. Chan com o mesmo figurino, ela muda muitas vezes de roupa, mas algumas se repetem ao longo do filme como esse vestido. A impressão é de que o figurino demonstra uma alegria que ela não tem. Ela é uma mulher infeliz, o marido a trai, a deixa muito sozinha. Nós só o vemos de costas, como nessa foto acima ou ouvimos a sua voz. O figurino demonstra o que ela gostaria de ser para sociedade, mas internamente não é.

Seu figurino é marcado na primeira parte do filme por um vestido de corte único, bem modelado, ajustado ao seu corpo, que mostra os seus contornos, que deixam os braços e pernas a mostra. Tem uma fenda que ao sentar-se mostra de forma sensual e contida parte de suas coxas. Seu pescoço está sempre coberto. Ela usa estampas de flores e abstratas, característica dos anos 1960, as quais acabam por combinar perfeitamente com o cenário em que ela está especialmente ajudada pela iluminação da cena. O figurino como nas imagens acima passa a integrar o todo no plano.

2

Na figura 1, ele é estampado como as cortinas, mas “desgruda” da parede por ser de uma cor diferente e por ter uma luz diversa. Na cena do jantar, ele combina com a camisa do outro personagem, faz um elo com ele e combina com a outra personagem, destacando-se, mas integrando a cena. Já no escritório com a luz mais natural ele combina com as paredes.

O figurino também transmite a impressão de que ela pertence àqueles lugares, integrando-a, mas dando a percepção do que ela gostaria de ser e não é, no seu íntimo.

Segue exemplo de figurino com estampa abstrata.



Com relação ao personagem masculino, Sr. Chow, ele está quase sempre de terno e gravata, bem alinhado, bem modelado ao seu tipo físico, ajustado. Ambos estão quase sempre impecáveis, com cabelo, barba e roupas alinhados, mesmo quando há chuva. Porém, ele às vezes se “desalinha”, o que é provocado pela ansiedade que o amor provoca nas pessoas. Ainda mais quando é algo proibido e escondido, em que os personagens têm de manter a aparência. Porque eles não serão como o marido dela e a mulher dele. Há uma interação e integração no figurino de ambos os personagens, eles “conversam” entre si. Existe um elo entre eles. E mesmo que eles não possam se tocar e viver o amor que sentem um pelo outro, essa ligação é sentida nos figurinos. Eles têm a mesma altura, o mesmo porte físico, tudo combinando perfeitamente bem, menos o momento e a situação em que se encontraram e se apaixonaram.

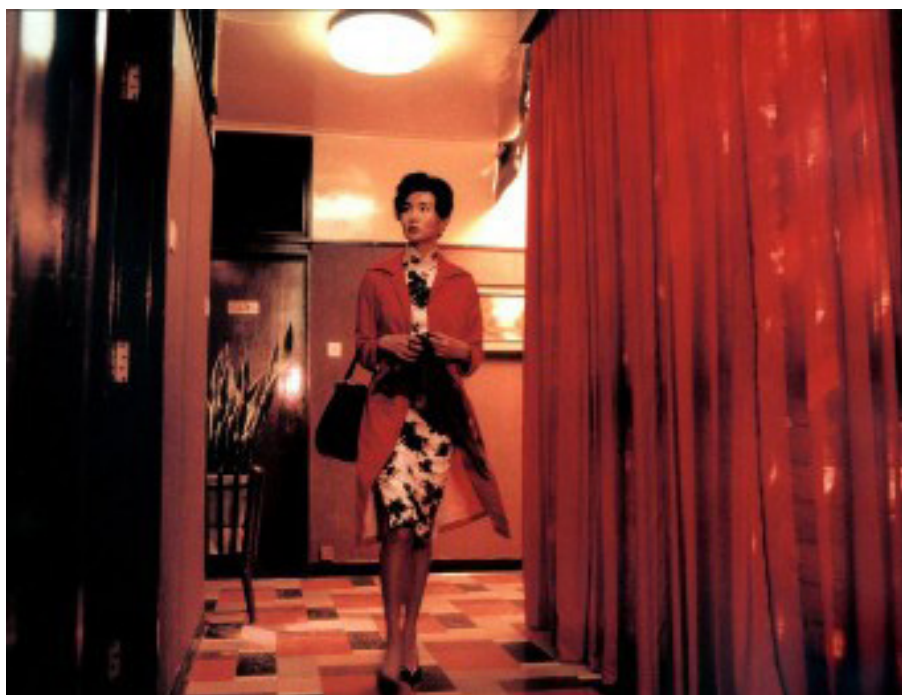


3

Nessa figura acima, por exemplo, ambos se “descolam” do cenário. Ela por usar um figurino colorido, estampado e ele mesmo com um terno marrom, a gravata faz com que ele também se descole daquele cenário, os figurinos nos passam a mensagem de que ali, naquele momento, eles não pertencem àquele lugar, eles não interagem com nada ao redor deles. Para eles existe apenas ambos e mais nada. A gravata dele faz o elo que o liga a ela, descolando-o do cenário e ligando-o a ela.



Sobre a presença do vermelho. É uma tonalidade que se apresenta a todo o momento a cor da paixão. Isso chama bastante a atenção em como ele está presente em quase todas as cenas que falam sobre os personagens principais. Na figura abaixo ela está indo ao encontro dele, em uma espécie de hotel, eles não se veem há algum tempo. E quando ele entra em contato, ela sai correndo para vê-lo. Ela veste uma roupa preto e branca, o modelo é o mesmo usado por ela, durante o filme, mas o sobretudo é vermelho. As cortinas são vermelhas, a luz puxa tudo para o vermelho. Simbolizando o amor, a paixão que cresce cada vez mais. Assim como, a excitação e ansiedade que os personagens sentem um pelo outro.



O vestido em preto e branco contrasta com todo o vermelho a sua volta. É o que a liga a sua vida normal, ao exterior, de mulher casada, mas vemos a predominância do vermelho, de seus sentimentos, do seu interior.

4

CONCLUSÃO

O longa de Wong Kar-Wai é frequentemente descrito como um filme do desejo e da contenção. Ambientado em Hong Kong nos anos 1960, ele constrói sua atmosfera por meio de cores saturadas, espaços claustrofóbicos e movimentos coreografados que sugerem uma dança entre os protagonistas, Sra. Chan

(Maggie Cheung) e Sr. Chow (Tony Leung).

Os figurinos de Sra. Chan ocupam lugar central nesse jogo. Seus vestidos de corte ajustado, estampas florais e abstratas evocam a estética da época, mas funcionam como metáfora de sua vida íntima. Apesar da elegância e da aparência alegre, o figurino revela a dissonância entre o que a personagem mostra à sociedade e o que realmente sente. Casada com um marido ausente e infiel, Chan veste roupas que funcionam como máscara social: expressam uma alegria inexistente, uma promessa de felicidade não concretizada.

Essa duplicidade se intensifica nos detalhes. A fenda discreta dos vestidos sugere sensualidade contida, enquanto o pescoço sempre coberto denota rigidez e repressão. Como observa Barthes (2004), a moda é um sistema semiótico que comunica valores sociais e subjetivos. Em “Amor à flor da pele”, os vestidos comunicam tanto a adequação social da personagem quanto seu desejo não realizado.

Além disso, Wong Kar-Wai integra figurino e cenário em composições plásticas de grande impacto. Em algumas cenas, os vestidos estampados se confundem com as cortinas ou com as paredes, diluindo a personagem no ambiente e reforçando a sensação de aprisionamento. Em outras, o figurino cria elos com Chow, por meio de cores que dialogam com sua gravata ou camisa, evidenciando a conexão invisível entre os dois.

A presença do vermelho merece destaque especial. Em momentos decisivos, como na cena em que Chan corre para reencontrar Chow, o vermelho domina a cena: cortinas, iluminação e sobretudo criam um ambiente que simboliza a paixão latente. O contraste com o vestido em preto e branco remete à dualidade da personagem — de um lado, sua vida matrimonial; de outro, seus sentimentos proibidos. Assim, o figurino não apenas veste a personagem, mas dramatiza sua condição existencial.

A DRAMATURGIA DAS CORES EM “HERÓIS”

O filme *Herói*, de Zhang Yimou, abre em tons escuros e frios, especialmente com a presença de preto e azul, que caracterizam o poder do Império, em que o imperador é um déspota, que detém o poder único sobre os povos, também marca a frieza, a inteligência, a astúcia e perspicácia que o imperador deve ter para comandar todo um império. Porém, tem a presença do vermelho, que simboliza as mortes, as milhares de mortes, a violência, que o império comete para manter ou tentar unificar o seu território.



5

O personagem de Jet Li, veste-se de preto, o que caracteriza a sua união aquele império. Nesse primeiro momento não sabemos a sua verdadeira história, mas a cor que ele usa em seu figurino não contrasta com o ambiente, o que faz com que imaginemos que ele não é contrário ao imperador, mas um aliado.



Após este primeiro momento o diretor passa a contar a história com predominância de cores. A primeira é o vermelho. Que nos caracteriza o amor, a paixão, o ciúme, a violência e a morte. Esta parte da história é carregada por passionalidade, vemos os personagens que simbolizam os sentimentos mais profundos, como: desejo, ira, paixão, ódio, vingança, morte, ciúme. O vermelho está presente em toda as cenas e em toda a arte da obra.

Vemos o homem traído que enlouquecido por ciúme trai sua companheira, que por tal motivo a mata. Vemos a discípula que amava e desejava o seu mestre enfrentar a companheira dele, que o matou. Em uma linda cena, muito bem coreografada e com excelentes efeitos.

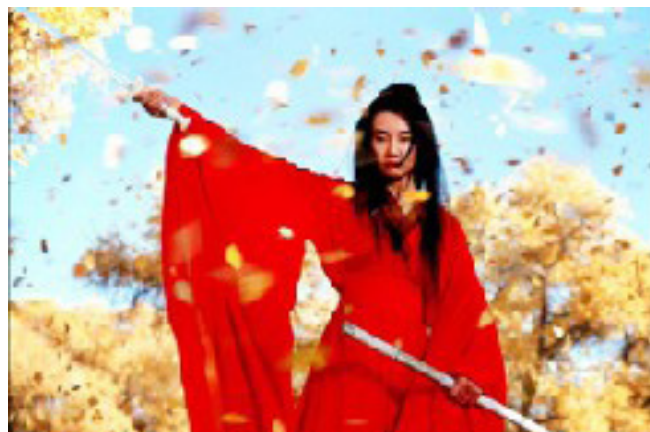




© 2015 by RCMOS

Nas imagens abaixo ambas as personagens usam o vermelho e enquanto lutam vemos a paisagem de outono ao fundo, com suas folhas e luz dourada, que contrasta e embeleza ainda mais a cena.





O vermelho carregado de sentimentos, calor e passionalidade contrasta diretamente com o preto e azul da austeridade e frieza do império. No entanto, o imperador descobre que esta história não é verdadeira. E o diretor passa a contar mais uma versão da história e utiliza outra cor: o azul.





Quando a obra se aproxima do desfecho o diretor nos mostra as verdadeiras cores que compõem ambos os personagens: Neve Voadora e Espada Quebrada. Eles são caracterizados primeiramente com a cor verde, que simboliza a natureza, a esperança. Eles simbolizam a esperança que os povos dominados têm para combater ao imperador. São como duas forças da natureza, as representam. Porque além de serem mostrados em cenários naturais, o que contribui para se chegar a esta conclusão, diferente dos cenários anteriores, na Ásia há uma presença e um elo muito forte com elementos da natureza. A obra tem 3 personagens que remetem a natureza: Céu, Neve e Lua.





O verde também marca a cena de confronto entre Espada Quebrada e o Rei Qin. A sala do império que é em tons de preto, está cheia de tecidos esvoaçastes verdes, que representam a força e a presença da resistência. Além de nos indicar que o imperador será derrotado.



Contudo, Espada desiste de matá-lo, quando compreende a sua real missão e do rei. Neste momento os personagens de Neve e Espada mudam mais uma vez de cor, tornam-se brancos.

10

Ao tornarem-se brancos percebemos a evolução pela qual passou Espada Quebrada, a sua renovação, compreensão e crescimento espiritual, ele entende que não deve matar o imperador, porque ele será o único a unificar o território e o povo chinês, mas neste momento Neve ainda não alcançou a mesma evolução espiritual. Ela ainda quer vingança.



Ela inicia uma luta com Espada que ao não se defender acaba atingido por ela e que morre por seu ideal, e para que Neve o compreenda. Somente neste momento é que acontece a evolução de Neve e ela entende as ações dele. Quando decide também por fim a sua vida, pois as espadas deles deveriam estar sempre juntas. A morte deles também simboliza o início da paz, representado pelo branco, a qual eles conquistaram juntos, pois voltaram para casa, onde somente existiriam ambos. Além do imperador ter conseguido unificar as terras e os povos, que passaram a referir-se à China, como nossa terra.



CONCLUSÃO

Zhang Yimou, por sua vez, utiliza a cor como princípio estruturador da narrativa em “Herói”. A obra apresenta diferentes versões de uma mesma história, cada uma marcada por uma paleta cromática específica que carrega significados emocionais e filosóficos.

O filme se inicia em tons frios — preto e azul — associados ao império, à racionalidade e ao autoritarismo. O protagonista (Jet Li), vestido de preto, parece integrar-se a esse universo, sugerindo cumplicidade. Contudo, à medida que as versões da história se sucedem, novas cores emergem como guias narrativos.

A primeira delas é o vermelho, cor da paixão, da violência e da morte. Em uma cena icônica, duas guerreiras lutam em meio a uma paisagem outonal, onde folhas douradas intensificam a expressividade da luta. O vermelho, aqui, traduz os sentimentos mais extremos: desejo, ciúme, ódio e vingança.

Na sequência seguinte, a predominância do azul mais claro simboliza leveza e espiritualidade. Apesar de ainda marcados pelo conflito, os personagens revelam outra dimensão, menos passional e mais reflexiva. O verde, por sua vez, surge como cor da natureza e da esperança, especialmente nas cenas envolvendo Espada Quebrada e Neve Voadora. Ele remete à força da resistência, evocando a ligação entre o ser humano e o cosmos natural — elemento recorrente na estética asiática.

Por fim, o branco marca o desfecho da narrativa. Associado à pureza e à renovação espiritual, simboliza a morte de Espada Quebrada e Neve, mas também o nascimento da paz, ainda que conquistada pelo sacrifício. Aqui, a dramaturgia das cores transcende a diegese e assume dimensão quase metafísica, em que cada tonalidade é metáfora de um estágio da jornada emocional e espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nos dois filmes analisados, figurino e cor não são adereços ilustrativos, mas agentes narrativos que expandem a dimensão dramática da obra. Em “Amor à flor da pele”, os vestidos de Sra. Chan revelam a contradição entre a vida social e o desejo íntimo, enquanto o vermelho traduz a paixão reprimida. Em “Herói”, as cores estruturam a própria narrativa, convertendo-se em linguagem simbólica que guia a recepção do espectador.

Esses exemplos confirmam a observação de Xavier (2005), segundo a qual a *mise-en-scène* deve ser lida como escrita, como dramaturgia visual. Figurinos e cores, quando pensados de modo conceitual, são capazes de traduzir tensões invisíveis, subjetividades e transformações interiores.

Assim, compreender sua função no cinema é reconhecer que, muitas vezes, é na superfície visível da tela — no corte de um vestido, na intensidade de um vermelho ou na serenidade de um branco — que reside o mais profundo dos dramas.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O sistema da moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill, 1997.

HIGSON, Andrew. *English heritage, English cinema: costume drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

MONACO, James. *Como ver um filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SOBCHACK, Vivian. *Screening space: the American science fiction film*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1999.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.