

Gaultier em “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante”

Gaultier in “The cook, the thief, his wife & her lover”

LIMA, Thiago Estevão Azevedo de; Acad.; UFPE: CAA
thiagostevao2014@live.com¹

MARTINS, Marcelo Machado.; Dr.; UFPE – CAA,
machadomartins@yahoo.com.br²

G-COMO: Grupo de Estudos de Consumo de Moda (UFPE – CAA: Design)

Resumo: O figurino é um dos importantes elementos que integra a produção audiovisual, e ele foi elevado a esse patamar desde a Era de Ouro de Hollywood, momento em que o cinema compreendeu que as roupas comunicam por si mesmas e/ou podem contribuir com o desenvolvimento da história – além de serem atrativos de consumo para o público. Neste trabalho, apresentamos uma proposta de análise do figurino criado por J. P. G. para o filme *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e o amante* (1989: PETER GREENAWAY).


Palavras chave: Moda; Cinema; Figurino.

Abstract: Costume design is one of the important elements that integrate audiovisual production, and it has been elevated to this level since the Golden Age of Hollywood, when cinema understood that clothes communicate by themselves and/or can contribute to the development of history – in addition to being consumer attractions for the public. In this work, we present a proposal for the analysis of the costume created by J.P. G. for the film *The cook, the thief, his wife and the lover* (1989: PETER GREENAWAY).

Keywords: Fashion; Movie theater; Costume.

¹ Graduando em Design pela Universidade Federal de Pernambuco.

² Docente no NDC da UFPE: CAA e do PPGCDS da UFRPE; doutor em Semiótica e Linguística Geral pela USP:FFLCH/ENS:Ish.; membro da APEBEM; presidente do CICDEM e cocordenador do GT “corpo, moda, comunicação” do Colóquio de Moda.




Introdução

A Era de Ouro de Hollywood é um período que se compreende a produção de filmes hollywoodianos entre 1920 e 1960, durante o qual ganharam notoriedade os grandes estúdios e foram realizadas enormes e bastante rentáveis produções – inclusive, no início dele, em 1929, foi criada a premiação do Oscar pela Academia. Durante esses anos, o cinema passou por diversas “(r)evoluções”, agregando ao seu *metier* inúmeros avanços tecnológicos na maneira de rodar/produzir filmes e serviu, inclusive, para elevar ao estrelato diversos nomes que se tornaram imortais, míticos ou ícones com relação à própria história do cinema.

Nessa época do “auge”, o cinema ganhou voz e cores enquanto os estúdios travaram verdadeiras batalhas por bilheterias, mas também pelo pessoal de trabalho (atrizes, atores, diretores etc.), e não poupavam gastos para atrair um público cada vez mais exigente que via no cinema uma maneira de escapar da realidade à moda de *A rosa púrpura do Cairo* (1985: Woody Allen). O cinema saía de uma fase mais experimental e de produção mais simples e ganhava, com os avanços tecnológicos, novos aportes, em toda sua produção: da direção de arte, da iluminação, do som, da própria gestualidade dos artistas e dos seus figurinos que passaram a ser compreendidos como elementos de comunicação não-verbal, podendo significar por si mesmo na cena, mas também ser comunicante de elementos da trama narrativa, ou caracterizador dos heróis e da heroínas das histórias e, desde então, objeto de desejo ou de sonho de consumo do espectador.

As inúmeras mudanças pelas quais passou a indústria do cinema afetaram também o próprio figurino dos filmes, a ponto de ser instaurada uma intrínseca e frutífera relação da Sétima Arte com a indústria da moda. Com a ascensão das grandes estrelas de cinema, que queriam cada vez mais serem lembradas por seus trabalhos na tela grande, e com o aumento dos orçamentos para a produção de filmes; o figurino se tornou cada vez mais bem elaborado e, em alguns casos, mais luxuoso – e passou a mais bem caracterizar a personagem, a ambientação, ser o fio condutor da narrativa ou desencadeador dela dentre outras inúmeras funções –, pois a indústria o considerou bastante persuasivo como



instrumento para chamar a atenção do espectador para os longas, sobretudo quando na função de dar “vida à personagem”, porque, assim, 1) ele integra os estudos de uma semântica particular na simbiose com o sujeito/personagem, tempo e/ou espaço que produz determinados efeitos de sentido na espetacularização performática da atuação das atrizes e dos atores; 2) em decorrência dessa junção “de sentidos”, ele ancora a transmissão de emoções, direciona comportamentos e julgamentos, dá competências às personagens e, por fim, molda, representa e transmite a personalidade delas e, 3) por fim, o figurino se tornou uma importante ferramenta para identificação de tempo, local e classe social das personagens, sendo discretizado sincrônica e diacronicamente em vários tipos, tendo como a classificação mais recorrente na literatura especializada a tríade: realista, para-realista e simbólico (MARTIN, 2005), a partir dos quais se constroem subtipos.

Antes de Era de Ouro, Charles Chaplin já tinha dado grande destaque ao figurino na pele de sua inesquecível personagem Carlitos (em 1914, ele estreou com seu chapéu-coco, calças largas, casaco preto, bengala e sapatos enormes, sendo a desproporção ou a não continuidade traço característico da composição da personagem). Da década de 1930 em diante, a criação de figurinos se intensificou, principalmente graças à chegada de Edith Head à indústria (1933). Contratada pela Paramount, ela criou centenas de figurinos para inúmeros filmes, foi indicada 35 vezes ao Oscar de melhor figurino, das quais ganhou 8.

Foi na Era de Ouro que o cinema e as grifes de luxo começaram suas parcerias, proporcionando novos laços entre moda e cinema (e, conseqüentemente, o consumo): as grifes consideraram o cinema como uma grande vitrine dos trabalhos que realizavam, inclusive com a capacidade de despertar o desejo de consumo nos espectadores; o cinema, por sua vez, via nas grifes e em seus estilistas uma forma de criar figurinos mais marcantes, mais bem elaborados, aos que se agregavam mais valores simbólicos etc.

Com o passar das décadas, essa parceria de grifes+cinema foi se intensificando, e as grandes “divas” começaram amizades com os/as estilistas mais famosos do mundo, e dessas amizades surgiram verdadeiras “obra de arte” que sempre estarão no imaginário popular, na comunicação de massa, na cultura pop, nos segmentos mais elitizados da arte etc.. Os estilistas passaram a ser cada vez mais solicitados para a criação do figurino de filmes – e é desta perspectiva que se apresenta este trabalho: analisar o figurino criado

pelo estilista Jean Paul Gaultier para o filme *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e o amante*, lançado em 1989 e dirigido por Peter Greenaway, sobretudo dos modos como ele orienta a construção das personagens, com destaque para a protagonista: Georgina Spica (Helen Mirren).

O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e o amante

A trama de *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e o amante* se ambienta no restaurante *Le Hollandais*, quem tem o gangster Albert Spica (Michael Gambon) como dono e frequentador assíduo. Ele janta nesse restaurante todas as noites, sempre acompanhado de sua esposa, a bela e elegante Georgina. Cansada de sofrer nas mãos de seu marido, Georgina começa uma relação com Michael (Alan Howard), um homem solitário que todas as noites também janta no restaurante, sempre acompanhado dos seus livros. Entre pratos saborosos e crueldades requintadas, Georgina luta contra o marido em busca de liberdade e independência.

O longa marca a estreia de J. P. Gaultier nos cinemas, com o figurino inteiramente produzido por ele, e isso mudou o rumo de como os estilistas passariam a se relacionar com a produção dos filmes. Se antes eles mandavam as roupas para o set por um assistente, a partir dessa produção cinematográfica foi diferente: Gaultier fez questão de estar presente no set de filmagem, deixando livre a escolha de quais roupas usar por parte dos atores e das atrizes (FARAH, 2016).

Em uma das primeiras cenas do longa, os personagens principais encontram-se dispostos em volta de uma grande mesa de jantar, de modo aparentemente descontraído e aproveitando o “banquete”, uma verdadeira orgia gastronômica. O primeiro destaque da cena vai para o grande quadro atrás da mesa, cuja obra é intitulada “Os oficiais de São Jorge”, de Franks Hals, e os personagens claramente estão fazendo referência ao quadro ao usarem, por exemplo, faixas das mesmas cores que as presentes na pintura³

³ Durante o filme há várias referências às artes visuais, inclusive com reproduções cênicas de quadros holandeses (no *Le Hollandais*); ver, por exemplo, o citado “O banquete dos oficiais da Guarda Civil de Saint George”, de Fanks Hals, que, inclusive figurativiza o “poder” ou a “força” do masculino.

Figura 1: cena do banquete principal.



Georgina é a única mulher presente na mesa, com seu belo vestido vermelho, chapéu de plumas pretas e luvas em apenas uma das mãos. Ela tenta se portar da melhor maneira possível perante o machismo constante vindo do comportamento das personagens que a ladeiam, inclusive e sobretudo o seu esposo. Em determinado momento, ela se levanta em direção ao banheiro, ao entrar no ambiente seu vestido muda subitamente de cor e passa a ser branco, da cor do banheiro (fig. 1).

Fonte: printscreen elaborado pelo autor.

O uso das cores como forma de demonstrar sensações e sentimentos é bastante presente no filme, por isso a mudança cromática acontece várias vezes. O vermelho tradicionalmente é uma cor que é associada ao poder; sobre essa cor Bamz (1965) afirma que significa violência, sangue, agressão, e o seu uso do nas roupas, quando as personagens se encontram no salão principal do filme, corrobora essa teoria. É no salão o espaço em que as personagens demonstram seu lado mais animalesco, despindo-se de qualquer civilidade, sendo agressivos e tentando demonstrar seu poder e autoritarismo.

O branco, ainda de acordo com Bamz (1965), é associado à pureza, paz, limpeza. No banheiro, Georgina pode fugir de toda a animalidade e perversidade presentes no salão principal; no espaço de “higienização” e de “retoque na maquiagem”, ela tira a armadura que precisa vestir ao ficar perto do marido. A mudança de cor em seu vestido mostra a

mudança de sua própria personalidade ao se ver longe dos olhos das pessoas que a todo momento estão a julgando.

Em outra importante cena do longa, Albert está jantando com seus comparsas, enquanto Georgina observa Michael; ao ver sua esposa olhando para outro homem, ele decide provocá-la e, assim, chama Michael para se sentar junto com eles.

Figura 2: Michael se senta na mesa junto de Georgina e Albert.



É fácil notar como Michael se destaca dos outros personagens. Enquanto Albert e seus comparsas usam todos ternos pretos com gravatas vermelhas, Michael usa um simples terno Marrom. O figurino nesse caso transmite as reais intenções de Michael, ao se diferenciar da maioria dos frequentadores

Fonte: printscreen elaborado pelo autor.

do restaurante (que também estão vestindo roupas das cores preto e vermelho); isso evidencia que ele não possui o mesmo caráter dos presentes (fig. 2). Sobre diferenciações desse tipo, Eco defende que:

A linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para o transmitir. (ECO, 1989, p. 40).

A moda como distinção de classes e identificação é tema recorrente da história do vestuário (e posteriormente da Moda), desde os anos finais da Idade Média e início do séc. XIV, quando uma nova “classe” passou a surgir, a burguesia. Nesse período, os

plebeus se diferenciavam dos nobres e eram facilmente reconhecidos por meio do vestuário (MALOJO E VASQUES, 2013). Tal recurso de distinção ou de diferenciação é extremamente comum em filmes, pois é um expediente recursivo utilizar-se do figurino para a distinção de classe e realçar o não pertencimento de um personagem a determinado grupo social; Gaultier, ao escolher justamente um terno simples marrom diante de toda a agressividade dos exuberantes ternos preto e vermelho, transmite a diferença da personagem, calcada em sua simplicidade e humildade.

Na cena final, após descobrir a traição de sua esposa, Albert mata Michael. Georgina então desesperada, vai até o chefe do restaurante para pedir que ele cozinhe o corpo de Michael; o chefe não entende o pedido num primeiro momento, mas depois fica claro que o plano de Georgina é o de se vingar de Albert. O chefe aceita o pedido bizarro e cozinha o corpo Michael. Mais tarde Albert se prepara para jantar no restaurante, mas ao chegar lá, é emboscado por todos os funcionários que fartos do modo como Albert sempre o tratou, o obrigam a se sentar e apreciar o menu preparado à base do corpo de Michel. O filme termina então com Georgina obrigando seu marido a comer o corpo do seu amante e, logo após a refeição, ela dá um tiro na cabeça de Albert, que morre.

A vestimenta de Georgina na cena final é sem dúvida a mais impactante e imponente do filme. Depois de ter sofrido os mais diversos tipos de humilhações, ela só busca vingança e isso é refletido diretamente na roupa. O vestido vermelho coberto por suporte preto vazado que se estende em uma capa também vazada dá a ela um ar superior a todos os presentes na cena. As plumas no pescoço vieram diretamente de Coco Chanel, em sua criação para o filme *Ano passado em Marienbad* (1961), e completam o look da personagem (fig. 3). Seu penteado lembra Maria Antonieta e suas exageradas perucas, e todo o conjunto passa uma sensação de poder por parte da personagem, poder esse que ela nunca teve o direito de exercer por conta do marido abusivo.

Figura 3: Georgina usando vestido de plumas inspirado em Coco Chanel.



Fonte: colagem elaborado pelo autor.

No ato final é também notável a mudança no comportamento de Georgina e de como ela foi influenciada por todos durante o filme, especialmente pelos homens. Ao tratar Albert com desprezo e crueldade, ela reproduz o mesmo comportamento do qual foi vítima durante a maior parte da história – e a temática acaba se centrando nas formas de coerção (as mesmas) que assume a vítima quando no lugar de seu algoz.

Considerações finais

É inegável a presença da moda em *O cozinheiro, o ladrão, sua esposa e o amante*, e Gaultier, já em seu primeiro longa, transforma um restaurante em um verdadeiro palco de passarela para um autêntico desfile. O criador utiliza a mudança de cores para comunicar metáforas e alteração de sentidos; ele cria de modo teatral uma forma de usar o figurino como ferramenta da narrativa. Ao fazer isso, inova no modo como era a relação dos

estilistas com o figurino e deixando livre a escolha de roupas de diversas personagens, ele criou um dos figurinos mais emblemáticos de todos os tempos, é praticamente impossível esquecer a vestimenta final em vermelho com plumas negras, a feição da protagonista enquanto usa a sua roupa de vingança provavelmente ficará marcada no imaginário do telespectador. No fim é um filme que pode não agradar a todos, mas que certamente é capaz de deixar quem assiste impressionado, de uma forma ou de outra.

Referências

ALLEN, Woody. **A rosa púrpura do Cairo**. EUA. 1985.

ARAÚJO, Francisco. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões Imaginário**. Porto Alegre. n° 8, 2002.

BAMZ, J. **Arte y Ciência del Color**. Barcelona:Ediciones de Arte, 1965.

ECO, Umberto. **O Simbolismo das Cores**, 2011. Disponível em: <http://pt.shvoong.com>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. 1ª ed. São Paulo: SENAI-SP Editora, 2016.

GERBASE, C. As raízes modernistas de Peter Greenaway. **Sessões do Imaginário**, v.X, p.8-12, 2007.

GREENAWAY, P. **The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover**. Paris Dis Voir, 1989.

MAJOLO, Mariah; VASQUES, Ronaldo Salvado. A indumentária como componente da classificação social: a cor do vestuário como elemento distintivo da sociedade medieval e contemporânea. *In: JORNADA DE ESTUDOS ANTIGOS E MEDIEVAIS*. 2013, Maringá. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.ppe.uem.br/jeam/anais/2013/pdf/31.pdf/> Acesso em: 20 de novembro de 2019.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005. 332 p. Tradução de: Lauro António e Maria Eduarda Colares.

MARTINHO, Cristina M. T. Cenas de perversão em “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e seu amante”. **Recorte**: Revista de Linguagem, cultura e discurso. Rio de Janeiro Ano 3, no. 4, jan./jun., 2006.

RODRIGUES, Cris. **O cinema e a produção**. 3 ed. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2007.

