



**DANIELLA ROMANATO**

**A HISTÓRIA DA ROUPA E DA MODA ESTUDADA PELOS  
FIGURINOS CINEMATOGRAFICOS**

***THE HISTORY OF CLOTHING AND FASHION STUDIED BY FILM  
COSTUMES***

**CAMPINAS**

**2013**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES**

**DANIELLA ROMANATO**

**A HISTÓRIA DA ROUPA E DA MODA ESTUDADA PELOS  
FIGURINOS CINEMATOGRAFICOS**

**Orientador: Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara**

***THE HISTORY OF CLOTHING AND FASHION STUDIED BY FILM  
COSTUMES***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP para obtenção do título de Mestra em Multimeios.

*Dissertation submitted to the Art Institute of UNICAMP to obtain the title of Master in Multimedia.*

Este exemplar corresponde à versão final da dissertação defendida por Daniella Romanato, e orientada pelo Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara.

---

ASSINATURA DO ORIENTADOR

**CAMPINAS, 2013**



FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

R661h	<p>Romanato, Daniella. A história da roupa e da moda estudada pelos figurinos cinematográficos / Daniella Romanato. – Campinas, SP: [s.n.], 2013.</p> <p>Orientador: Ernesto Giovanni Boccara. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p>1. Ensino 2. Cinema. 3. Moda. I. Boccara, Ernesto Giovanni. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p>(em/ia)</p>
-------	--

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The history of clothing and fashion studied by film costumes

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Education

Cinema

Fashion

Titulação: Mestra em Mídias

Banca examinadora:

Ernesto Giovanni Boccara [Orientador]

Rosa Cohen

Maria Alice Ximenes Cruz

Elisabeth Bauch Zimmermann

Beatriz Helena Fonseca Ferreira Pires

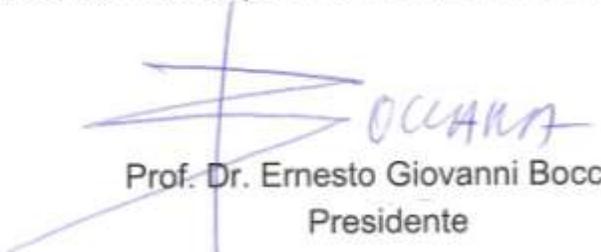
Data da Defesa: 21-02-2013

Programa de Pós-Graduação: Mídias

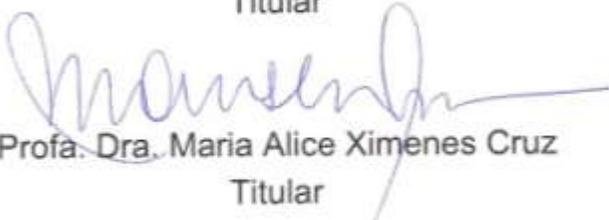


**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

Defesa de Dissertação de Mestrado em Multimeios, apresentada pela Mestranda Daniella Romanato - RA 065243 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:

  
Prof. Dr. Ernesto Giovanni Boccara  
Presidente

  
Profa. Dra. Rosa Cohen  
Titular

  
Profa. Dra. Maria Alice Ximenes Cruz  
Titular



## **RESUMO**

Esta pesquisa pretende discutir a metodologia de ensino de história da roupa e da moda através do cinema. É pacífico que se aprende por observação e que o cinema exerce fascínio desde seu surgimento. Também é sabido que filmes apresentam figurinos, que nem sempre são roupas fiéis a uma época, mas, mesmo assim, estas podem ser a melhor forma de aproximar o aluno do contexto de uma determinada época, para que ele seja capaz de entender o porquê da adoção de determinados costumes e roupas em seu cotidiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ensino; Cinema; Moda.

## **ABSTRACT**

This study discusses the methodology of teaching the history of clothing and fashion through cinema. It is undisputed that is learned by observation and fascination that cinema has since its inception. We also know that movies have costumes, clothes that are not always faithful to the era, but even so, they may be the best way to approach the student in the context of a particular time, that he may be able to understand why the adoption of certain customs and clothes in their daily lives.

**KEYWORDS:** Education; Cinema; Fashion.



## SUMÁRIO

1. Introdução.....	1
2. História do cinema.....	5
2.1. O impacto do cinema na sociedade.....	13
2.2. A percepção do tempo – Realidade X Ficção.....	19
2.3. A construção cinematográfica.....	24
3. O cinema e a educação.....	29
3.1. A história no cinema.....	36
3.1.1. História do cinema épico.....	38
3.1.1.1. A diferença entre filme épico e filme de época.....	42
4. Figurino cinematográfico.....	45
4.1. História do Figurino.....	46
4.1.1. O <i>star system</i> e os modismos lançados por ele.....	51
4.1.2. Figurinista.....	62
4.1.2.1. Funções do figurino.....	62
4.1.2.1.1. Tipos de figurino.....	64
4.1.2.2. Funções do figurinista.....	65
4.1.2.3. Figurinistas famosos.....	66
4.1.3. Cinema ditando a moda.....	75
4.1.3.1. Figurinista x Estilista.....	75
4.1.3.2. A moda influenciando o cinema e vice-versa.....	81
4.2. Aspectos envolvidos na criação dos figurinos.....	95
4.2.1. Aspectos psicológicos e sociais.....	95
4.2.2. A influência das cores.....	98
4.2.3. As aparências cinematográficas.....	105
4.2.3.1. Cenário cinematográfico.....	119
4.2.3.2. As cores cinematográficas.....	126
5. Figurino de época.....	135

5.1. A história da indumentária e os figurinos de época .....	136
6. Analisando as versões do filme “Cleopatra” .....	191
7. Considerações Finais .....	247
Referências .....	249

# 1. INTRODUÇÃO

Através de experiências vividas, nota-se que o aluno de hoje, cada vez mais, parece ter menos interesse e mais dispersão, que podem ser ocasionados pelo formato do processo de ensino-aprendizagem que não se mostra atraente para este aluno. Também é fácil verificar que este aluno é mais ativo do que antigamente, o que torna mais difícil para que ele permaneça sentado "apenas" ouvindo o professor.

O aluno de hoje já nasce em uma sociedade que o estimula desde pequeno a conviver com a tecnologia. O Prof. Jarbas N. Barato (2002, p. 131) levanta um fato importante em seu livro: *"No campo da informática os produtos que mais educam nossos filhos são os games, em que uma lógica da imagem, impenetrável para a maioria dos adultos, vai moldando a capacidade intelectual dos adolescentes"*. Marcos Silva (2001, p. 37) também escreveu sobre o assunto: *"Com suas mãos, olhos e ouvidos, ele não se contenta mais em assistir o que se mostra nas telas, ele quer entrar nelas literalmente"*.

Deste modo, um adolescente acostumado a conviver com sons e imagens em movimento, tende a entediar-se mais facilmente frente a uma sala de aula tradicional onde sua posição resume-se a um simples ouvinte de um conteúdo teórico, muitas vezes, limitado ao quadro branco e aos livros e apostilas impressas. Sendo assim, terá mais sucesso o educador que estimular o aluno à pesquisa, que pode ser estimulada através da apresentação de filmes, em que o aluno pode vir a se interessar por um ator, por um diretor, por um assunto, por uma época, por um tipo de costume, etc.

Antes mesmo da internet entrar no cotidiano da sociedade, o filósofo francês Pierre Lévy (1993, p.40) já afirmava:

Quanto mais ativamente uma pessoa participar da aquisição de um conhecimento, mais ela irá integrar e reter aquilo que aprender. Ora, a multimídia interativa, graças à sua dimensão reticular ou não linear, favorece uma atitude exploratória, ou mesmo lúdica, face ao material a ser assimilado. É, portanto, um instrumento bem adaptado a uma pedagogia ativa.

Com uma metodologia de ensino mais lúdica, que concilia o duplo papel de espaço de estudo e de lazer, é possível aproximar-se mais do aluno, a fim de conhecer seu perfil, seus gostos e preferências, buscando nestes referenciais temas que estimulem sua participação.

Desta forma, pensando no aluno que ingressa no ensino superior, neste caso, especificamente na área de moda, é preciso encontrar soluções para ensinar história da roupa e da moda através dos figurinos dos filmes de época, tornando este aprendizado mais atraente e eficaz.

Uma das hipóteses para se chegar a este resultado é entendendo, primeiramente, como é que se dá a construção de um figurino, já que este nem sempre é real, sendo, geralmente, uma representação.

Após entendido este processo do que é um figurino é preciso, então, observar qual é o melhor filme ou versão para representar uma época específica, independente se é o filme mais bonito, o mais produzido ou se é o mais simples.

Feita a escolha do filme que melhor representa o visual de uma época, antes de apresentá-lo a um aluno é preciso dar embasamento, dados históricos, para que, daí, então, ele possa complementar seu aprendizado.

A função da apresentação de um filme como complemento de um aprendizado é que é sabido que todo ser humano aprende por meio de observação e o cinema proporciona uma espécie de viagem no tempo, capaz de transportar o aluno a épocas tão distantes, ajudando-o a compreender, dentro daquele contexto, porque determinada moda e/ou modo eram adotados naquele momento. Desta forma a soma de dados concretos com imagens apresentadas nos filmes, mesmo que de cunho fictício, só melhoram a absorção de um conteúdo.

A importância desta pesquisa se dá pelo estudo da construção de figurinos, que mesmo sem a intenção de ensinar, são capazes de transportar o espectador para uma determinada época e sentir como e porque se davam determinados costumes.

Sendo uma pesquisa especificamente voltada ao ensino de história da roupa e da moda no ensino superior na área de moda, o cinema é uma ferramenta essencial, justamente por poder ambientar o aluno a épocas tão distantes, ajudando no processo de absorção de conteúdos tão densos.

Desta forma, objetiva-se pesquisar filmes que tenham os figurinos mais adequados e compatíveis com os dados históricos reais, a fim de ter material visual complementar no ensino de história da roupa e da moda no ensino superior na área de moda. Para isto será necessário percorrer a história do cinema; analisar os impactos da invenção do cinema na sociedade; entender como se dá a construção cinematográfica; estudar a relação do cinema com o ensino; observar como a história é apresentada através dos filmes épicos e de época; analisar qual a influência do *star system* na “deturpação” do visual histórico, chegando a lançar de modismos; entender as funções de um figurinista; estudar a influência do cinema na moda e vice-versa; analisar os aspectos psicológicos, sociológicos, e visuais passados por uma determinada roupa para entender como estes podem ser aplicados aos figurinos a fim de melhor apresentar a personalidade de cada personagem da trama de um filme; estudar a história da roupa e da moda comparados aos figurinos dos filmes de época; entender como é possível ensinar história da roupa e da moda utilizando filmes de época, fazendo um recorte aprofundado nos filmes de “Cleópatra”, comparados com dados históricos reais, a fim de entender como fazer a escolha da melhor versão a ser exibida como referência de uma determinada época ou contexto histórico.

Este projeto de trabalho de conclusão de curso, metodologicamente tem como objetivo realizar uma pesquisa de natureza aplicada, já que pretende analisar métodos de ensino prático. A pesquisa deverá ser exploratória para a formulação das hipóteses através de pesquisas bibliográficas, com bases em livros e sites especializados no assunto, e técnicas experimentais baseadas em experiência própria vivida nas salas de aula do ensino superior na área de moda.



## 2. HISTÓRIA DO CINEMA

Depois de tantos rabiscos e desenhos imperfeitos encontrados nas grutas há milhares de anos atrás, o homem também quis ver os desenhos em movimento. Assim, como toda grande invenção científico-tecnológica, a tentativa de criar um aparelho que reproduzisse e projetasse a imagem em movimento é antiga.

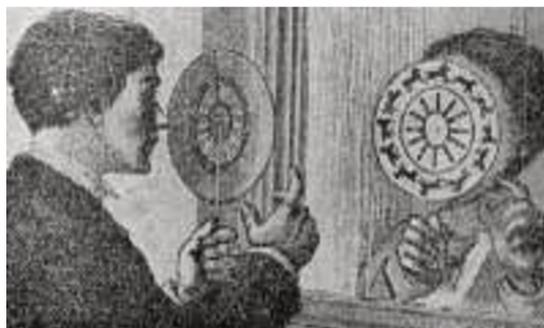
Uma das notícias mais antigas que se tem das realizações mecânicas é encontrado na China onde faziam sombras moveis se refletirem sobre uma parede ou em uma grande tela de linho branca. Os Europeus adotaram essa ideia dando-as o nome de “Sombrinhas Chinesas”. (MALTESE, 1960, p. 1000)



**Figura 1 – Sombrinhas Chinesas**  
Fonte: MALTESE, 1960, p. 1000.

Em 1671, Athanasius Kircher (1601-1680), um jesuíta alemão, físico, matemático, inventor, alquimista, descreveu em seu tratado, “A grande arte da luz e das sombras”, a “lanterna mágica” que consistia em um vidro com desenhos pintados nele que eram passados diante de uma lâmpada acesa projetando e ampliando as imagens na parede. Segundo uma definição do século seguinte, a lanterna mágica “*é uma maquininha que serve para mostrar, numa parede branca, diferentes espectros e monstros horrendos, de modo que os que não conhecem seu segredo creem que isso se dá por arte mágica*”. (TOULET, 1988, p.57).

Em 1832 o austríaco Simon Ritter Von Stampfer, criou um aparelho com o nome de “Estroboscópio”, que consistia em apenas um disco com desenhos em sequência e cortes radiais, que colocado frente ao espelho e visualizado por trás, quando em movimento giratório, dava a sensação de que as figuras ganhavam movimento próprio. (MALTESE, 1960, p. 1000)

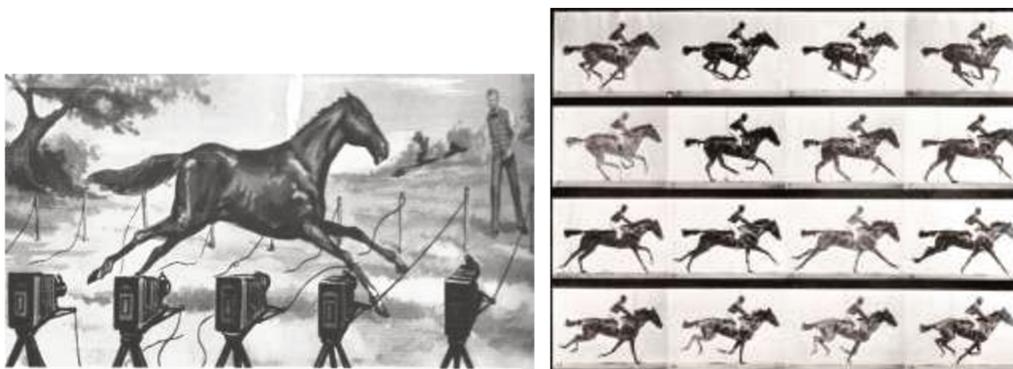


**Figura 2 – Estroboscópio**

Fonte: <http://animagenese.blogspot.com/2010/07/fenakitiscopio.html>

Em 1860, nasce o “Cinematoscópio”, criado pelo norte-americano Coleman Saller, onde os desenhos começaram a ser substituídos pela fotografia.

Nos anos de 1870 com o desenvolvimento da fotografia, o fotógrafo inglês Eadweard Muybridge reproduziu uma corrida de cavalo, onde ele colocou vinte e quatro máquinas fotográficas uma ao lado da outra, e no momento que o cavalo disparasse, as maquinas também disparavam uma seguida da outra, registrando movimentos diferentes. Essas foram projetadas e o público ficou espantado ao ver o cavalo a galopes. (MALTESE, 1960, p. 1001)



**Figura 3 – Captação de imagens em movimento e a imagem final**

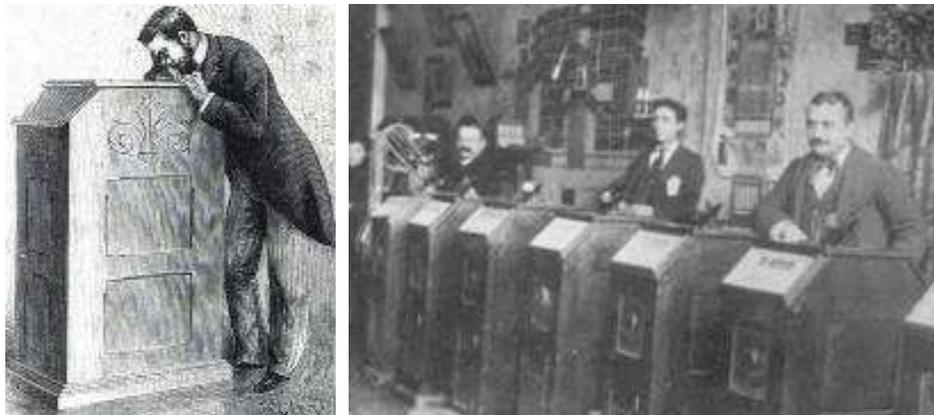
Fonte: MALTESE, 1960, p. 1001.

<http://www.digitaljournalist.org/issue0309/Im20.html>

Assim, Muybridge e Marey anteciparam de um modo simples e esquemático a estética do cinema que estava por vir: ambos utilizaram novas tecnologias para rerepresentar o movimento contínuo como uma cadeia de momentos fragmentários. Seja pela forma da colagem de Marey ou pelo reconhecimento mais explícito da separação de Muybridge, os dois esforços deixaram claro que na constituição e reconstituição do movimento nunca é possível recapturar o movimento por completo. As fissuras entre os instantes separados nos lembram de que estamos vendo algo que simplesmente reproduz um movimento contínuo, mas que jamais poderá ser um. (CHARNEY, Leo, apud, CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 330)

Por fim, no século XIX surge uma corrida, ou pode-se dizer um esforço coletivo, no sentido de dominar a técnica de apreensão da realidade em movimento.

Partindo de outras invenções (como a fotografia), Thomas Edison e sua equipe desenvolveram, em 1891 o “Quinetoscópio”, *“uma grande caixa de madeira, com uma ocular pela qual se vê uma cena animada (...) mas é um aparelho de visão individual que não permite a projeção numa tela.”* (TOULET, 1988, p. 35).



**Figura 4 – Quinetoscópio e seu salão de exibição**

**Fonte:** <http://www.tcf.ua.edu/Classes/Jbutler/T112/EdisonIllustrations.htm>

O quinetoscópio era uma máquina de projeção de filmes e o quinetógrafo era a câmera de filmagem. A “máquina de reproduzir a vida” criada por Edison e Dickson nos EUA em 1891 destinava-se ao uso individual: apenas um espectador por vez podia assistir aos brevíssimos filmes, por meio de um visor. As imagens em movimento eram minúsculas. “Uma caixa tão grande para uma imagem tão pequena!”, teria comentado Auguste Lumière, após experimentar o quinetoscópio. Após várias tentativas, os dois irmãos conseguiram concretizar seu plano: em lugar

de aprisionar a imagem dentro de uma caixa, colocaram-na para fora, aumentando-a, sobre uma tela. Assinale-se igualmente que tanto o quinetoscópio como o cinematógrafo muito devem a contribuições teóricas, pesquisas e invenções que os precederam, como as de Marey, Londe, Démeny, Anschütz, Muybridge, Reynaud, Friese-Greene e outros (TOULET, 1995 apud PFROMM, 1998, p. 76)

Na França, Auguste (1862-1954) e Louis Lumière (1864-1948), filhos de um fotógrafo e proprietário de indústria de filmes e papéis fotográficos, eram praticamente desconhecidos no campo das pesquisas fotográficas até 1890, após realizarem uma série de estudos sobre os processos fotográficos, na fábrica do pai, quando chegaram ao “Cinematógrafo”. “Kinematographe”, palavra grega, cujo significado *Kinema* (movimento, ação) e *graphie* (grafar, escrever ou registrar).

O cinematógrafo, movido por manivelas, tinha a capacidade de projetar várias imagens para o público através de uma fita. O protótipo do aparelho, resultado de anos de pesquisas e invenções por todo o mundo era *“incontestavelmente prático, leve, pouco volumoso (servindo) tanto para a filmagem como para sua projeção. Funciona a 16 imagens por segundo, frequência que será comumente utilizada até a chegada do cinema falado, em 1929.”* (TOULET, 1988, p. 40).

Cinema significa essencialmente uma extensa sequência de fotogramas fixos que gera no espectador uma impressão de movimento, em virtude de filmagem e projeção à razão de 24 quadros por segundo. Além de se impor como forma de arte e entretenimento, o cinema tem sido amplamente usado para propósitos de documentação, demonstração, ilustração, pesquisa, educação e treinamento. (PFROMM, 1998, p. 79)



**Figura 5 – Auguste e Louis Lumière e o cinematógrafo**  
Fonte: [http://www.acmi.net.au/aic/LUMIERE\\_STILLS.html](http://www.acmi.net.au/aic/LUMIERE_STILLS.html)

Assim, em 28 de dezembro de 1895, no subterrâneo do Grand Café, em Paris, os irmãos Lumière realizaram a primeira exibição pública e paga de cinema, com pouco mais de 30 espectadores presentes: uma série de dez filmes, com duração de 40 a 50 segundos cada, já que os rolos de película tinham 15 metros de comprimento.

Os filmes até hoje mais conhecidos desta primeira sessão chamavam-se “A saída dos operários da fábrica” e “A chegada do trem na estação da cidade” (que deixou os espectadores em pânico, pois acharam que o trem estava vindo em sua direção verdadeiramente), cujos títulos exprimem bem o conteúdo.



**Figura 6 – A chegada do trem na estação da cidade**  
Fonte: MALTESE, 1960, p. 1002.

No livro “Cinema, Invenção do Século”, Toulet, (1988) resgata a reação de um jornalista que assistiu a uma das exibições pioneiras que se seguiram à primeira, numa saleta no subsolo do Grand Café, no nº 14 do Boulevard des Capucines, ao preço de 1 franco. Disse o repórter que:

Quando esses aparelhos forem entregues ao público, quando todos puderem fotografar os seres que lhes são caros, não mais em sua forma imóvel, mas em seu movimento, em sua ação, em seus gestos familiares, com a palavra nos lábios, a morte deixará de ser absoluta. (TOULET, 1988, p. 17).

A apresentação pública do cinematógrafo marca oficialmente o início da história do cinema. Hobsbawm (2001, p. 331) intitula o advento do cinema como “*a verdadeira arte da revolução tecnológica baseada no mercado de massas*”.

O som vem três décadas depois, no final dos anos 1920, que segundo Pfromm (1998, p. 80), *“impôs-se desde então como formato adequado para filmes de ensino, divulgação e documentação científica”*.

Desta forma, pequenos documentários e ficções são os primeiros gêneros do cinema mudo.

A linguagem cinematográfica se desenvolve, e os rudimentos da narração e da montagem artística são desenvolvidos pelo americano Edwin Porter, em 1902, em “Vida de um bombeiro americano” e consolidados um ano mais tarde com “O grande roubo do trem” – o primeiro grande clássico do cinema americano – que inaugura o gênero western e marca o começo da indústria cinematográfica.

Despontam, então, dois grandes nomes dos primórdios do cinema: Georges Méliès e David Griffith.

Georges Méliès (1861-1938), diretor, ator, produtor, fotógrafo e figurinista, é considerado o pai da arte do cinema.

Depois de assistir à primeira apresentação dos Lumière, Méliès decide-se pelo cinema, pois, ao contrário dos irmãos Lumière, acreditava que o cinematógrafo tinha futuro, tanto que comprou um.

Como ele era um mágico, resolveu dar uns toques dramáticos em seus filmes, sendo o pioneiro a utilizar atores, cenários e figurinos, além de desenvolver diversas técnicas como fusão, exposição múltipla, uso de maquetes e truques óticos, precursores dos efeitos especiais.

Assim, opondo-se ao estilo documentarista, ele realizou a primeira ficção científica da história do cinema em 1902: “Viagem à Lua”, que tem 13 minutos de duração e é baseado no livro “Vinte Mil Léguas Submarinas” (1870) de Julio Verne.



**Figura 7 - Filme “Viagem a Lua”**  
**Fonte: [www.moma.org/imagens](http://www.moma.org/imagens)**

David Griffith (1875-1948), nascido nos Estados Unidos, é considerado o criador da linguagem cinematográfica por ter sido o primeiro a utilizar dramaticamente o close, a montagem paralela, o suspense e os movimentos de câmera.

Em 1915, com “Nascimento de uma nação”, realiza o primeiro longa-metragem americano, tido como a base da criação da indústria cinematográfica de Hollywood. Com “Intolerância”, de 1916, faz uma ousada experiência, com montagens e histórias paralelas.

Que chamamos de “movimento” são, de fato, como a presença em geral, dois caminhos paralelos: o que corpo faz e o que a mente constrói. As duas progressões esculpem um caminho adiante pelo tempo e pelo espaço, mas porque a presença está sempre perdida, o que parece movimento contínuo é de fato uma construção de fragmentos. O filme, nos lembram Marey e Muybridge, é composto de duas coisas: imagens em movimento e espaços entre essas imagens em movimento. As imagens na verdade não se movem: elas apenas sucedem uma à outra. A montagem, assim cria uma colagem de fragmentos que não pode evitar o fato de tornar descontínua a experiência do espectador. A descontinuidade da montagem revela lacunas e espaços por toda ação, ecos incômodos de descontinuidade que acompanham a presença da continuidade do filme. Como escreveu Dziga Vertov em 1929, fazer filmes na modernidade “requer a construção do objeto-filme em ‘intervalos’, isto é, no movimento entre planos, na correlação visual de um plano com outro, nas transições de um estímulo visual, para outro”. Em razão da montagem, e das fissuras criadas por ela, um filme nunca pode ser totalmente presente como o movimento contínuo; as lacunas do filme o tornam sempre uma cadeia de instantes, tão separados como os quadros do estudo de movimento de Muybridge. Essa fragmentação marca o cerne do filme como representação: por ser sempre fragmentário,

sempre uma sucessão de momentos, nunca é completo e presente. (...) Joel Weinsheimer formulou esse conceito em um contexto diferente: “O fato de algo nunca estar presente a si significa que está sempre apto a ser interpretado, está sempre sujeito à interpretação e ao futuro”. (CHARNEY, Leo, apud, CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 331)

O cinema, em um segundo momento após o choque de seu surgimento, tornou-se a grande diversão das camadas mais pobres, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos. “*O cinema em breve faria de uma figura do mundo da diversão dos pobres britânicos o artista mais universalmente admirado da primeira metade do século XX: Charlie Chaplin (1889-1977)*” (HOBBSAWM, 2001, p. 331).

As fábricas de sonho em que se transformaram as corporações do cinema descobriam ou inventavam astros e estrelas que garantiram o sucesso de suas produções. Após a Primeira Guerra (1914-1918), os estúdios dos Estados Unidos, já instalados em uma colina de Los Angeles, passaram a produzir filmes voltados para o público feminino mais “sofisticado”, importando, inclusive, atores, atrizes, técnicos e cineastas europeus, já experientes em reproduzir nas telas clássicos da literatura, tal como foi feito no teatro.

Esta foi a fórmula encontrada por Hollywood, que, segundo Hobsbawm:

se baseava na articulação do populismo do cinematográfico com a mentalidade e o drama cultural e moralmente gratificantes, esperados pela massa igualmente grande de americanos médios enquanto que o cinema europeu optou, não sem alguma resistência da parte de artistas populistas, pelo público culto, às custas do popular. (HOBBSAWM, 2001, p. 335).

Ainda segundo Hobsbawm (2001), o cinema nasce como arte profundamente capitalista, mas como arte que se alimentava e sobrevivia das camadas mais baixas da população, e não uma cultura da elite, da nova burguesia. Assim, “*The Jazz Singer*” (O cantor de Jazz) (1927), o primeiro filme falado, o cinema transformaria a cultura burguesa de baixo para cima.



Figura 8 – Cartaz do filme e uma das cenas do “The jazz singer”  
Fonte: <http://www.estacaovirtual.com/arquivo/mat1997/ocinema.html>  
<http://www.bfi.org.uk/sightandsound/archive/innovators/warner.html>

## 2.1. O IMPACTO DO CINEMA NA SOCIEDADE

Como afirmou Hobsbawm (2001), o cinema transformou a cultura de forma ampla, passando a ser, a partir de certo momento, uma espécie de espelho em que o espectador pode ver aquilo que desejaria ser.

O cinematógrafo foi concebido para estudar o movimento: tornou-se o maior espetáculo do mundo moderno. A câmera de filmar parecia destinada a decalcar o real: começou a fabricar sonhos. A tela parecia dever apresentar ao ser humano um espelho: ela ofereceu ao século XX semideuses, as estrelas do cinema. (MORIN, 1989, p. X)

*“Espelho, espelho meu, existe alguém mais bela do que eu?”*, é uma célebre frase da história “Branca de Neve e os sete anões” (1812-1822) imortalizada pelo desenho de Walt Disney exibido nos cinemas em 1937, em que, se analisada psicanaliticamente, o espelho, objeto real, pode ser entendido como algo que reflete uma imagem semelhança de quem o observa; já o cinema pode ser interpretado como uma forma de espelho, mas que reflete o inconsciente do que se quer ser.



**Figura 9 – Espelho mágico em “Branca de Neve e os sete anões”**  
<http://dopey1937.disneyfansites.com/english011.html>

Segundo Camila Pedral Sampaio, o cinema não é apenas um espelho da alma humana, mas que essa se constitui num espelho daquele:

É nesse campo de reciprocidades e transformações produzido entre a alma humana e aquilo que se produziu como uma espécie da alma no cinema, que é possível considerar que, se o cinema foi construído à imagem do nosso psiquismo, é preciso deduzir disso as suas consequências: nosso psiquismo passa a ser construído à imagem do cinema. (SAMPAIO, in BARTUCCI, 2000, p. 61).

Em relação a esta identificação psíquica entre espectador e ação representada, Edgar Morin (1989) esclarece que:

(...) o espectador vive, no nível psíquico, a vida imaginária, intensa, valorosa, apaixonada dos heróis dos filmes, isto é, identifica-se com ele. Essa identificação segue dois caminhos: primeiro, a projeção-identificação apaixonada que dirige a um parceiro do sexo oposto. (...) Segundo, o que é mais comum, uma identificação dirigida a um *alter ego*, isto é, uma estrela do mesmo sexo e da mesma idade. Como revelam todas as pesquisas feitas sobre este tema, os rapazes tendem a preferir as estrelas masculinas, e as moças as femininas. (MORIN, 1989, p. 64)

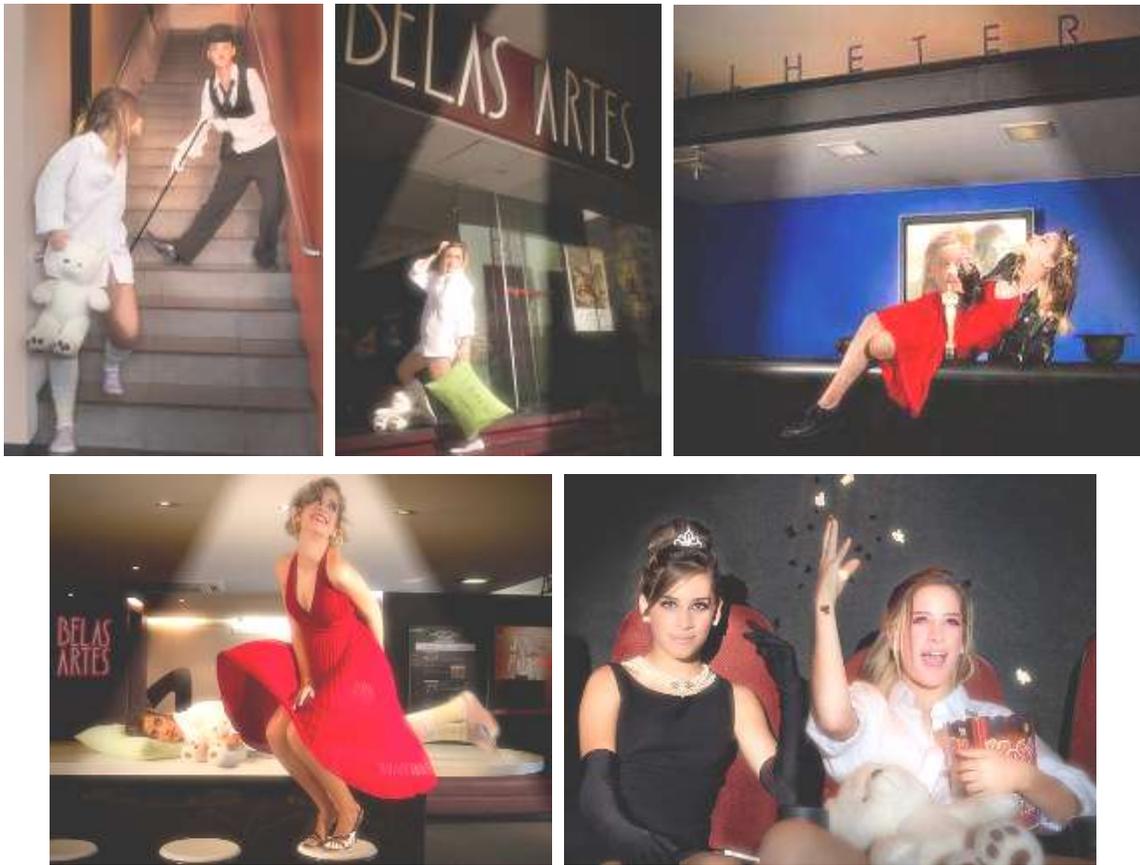
Cinema e psicanálise, por coincidência ou não, foram iniciados no mesmo ano de 1895, tendo como marcos no cinema a primeira exibição dos irmãos Lumière e na psicanálise a publicação dos “Estudos sobre histeria”, obra considerada inaugural da psicanálise, por Sigmund Freud.

Acaso ou não, o Cinema e a Psicanálise tiveram seu nascimento praticamente ao mesmo tempo. O final do século XIX, apresentava à humanidade duas formas distintas, porém de alguma maneira bastante semelhantes, de articular o universo científico ao irracional, mágico, o universo da fantasia. Se por um lado o Cinema se utilizava de novas tecnologias ópticas para ampliar o olhar, para operar no universo do fantástico, para construir uma ilusão encantadora, por outro a Psicanálise passava a criar um olhar para ver o que há dentro, observar além do corpo, procurava então desvendar a alma humana, olhar para o que há de irracional dentro do homem, dar-lhe nome, enfim, construir um olhar científico ao que não opera logicamente. Ambas então nascem desse curioso paradigma, muito presente nesse período histórico, da união da ciência e da irracionalidade. (PSAROS, 2002).

O Cinema não apenas é depositário de conteúdos psíquicos de seus produtores, diretores e roteiristas, como ele também contribui na estruturação psíquica de quem entra em contato com ele.

Félix Guattari (1984) afirma que o cinema é o “divã do pobre” porque possibilita a troca de afetos entre filme e espectador, sensibilizando uma memória afetiva.

O cinema não é, portanto, apenas uma droga a baixo preço. A sua acção inconsciente é profunda, talvez mais do que em qualquer outro meio de expressão. A seu lado a psicanálise pouco representa! (...) O psicanalista, assim como o cineasta é conduzido pelo seu sujeito. O que se espera tanto de um como de outro é a confecção de um certo tipo de droga que, apesar de ser tecnologicamente mais sofisticado que o «haxe» tradicional, não deixa de ter como função a transformação do modo de subjectivação dos que a consomem. Capta-se a energia do desejo para a voltar contra si própria, para a anestesiá-la e separar do mundo exterior de modo que deixe de ameaçar a organização e os valores do sistema social dominante. (...) Como as pessoas se encontram no estado de dissolução e como tudo se passa sem testemunhas, não temos vergonha em nos abandonarmos desse modo. Mais uma vez aqui o importante não é a semântica ou sintaxe do filme, mas os componentes pragmáticos da *performance* cinematográfica. Pagamos o lugar no divã para nos fazermos invadir pela presença silenciosa de um outro, se possível alguém distinto, alguém que tenha um estatuto nitidamente superior ao nosso - e pagamos um lugar no cinema para nos fazermos invadir por uma qualquer pessoa, e para nos deixarmos levar numa qualquer aventura, durante encontros que em princípio, não tem amanhã. Em princípio! Porque de facto a modelação que resulta desta vertigem a baixo preço não passa sem deixar traços: o inconsciente fica povoado de índios, de *cow-boys*, de *gangsters*, de polícias, de Belmondos, de Marilyn Monroes...é como o tabaco e a cocaína, cujos efeitos só notamos - se é que alguma vez o conseguimos - quando já estamos completamente viciados. E esta droga é hoje massivamente administrada às crianças, antes mesmo de aprenderem a linguagem. (GUATTARI, 1984)



**Figura 10 – Editorial "Nem tudo o que é sonho, se desmancha no ar"**  
<http://www.flickr.com/photos/brunamatta/sets/72157625978495162/>

Freud, apesar de sua posição distante em relação ao cinema, inevitavelmente faz com que se aproximem muito quando explica que o sonho é composto por imagens produzidas pelo inconsciente e que contam a história do desejo do sonhador. Durante o sonho o sujeito não consegue discerni-lo da realidade, o que para Freud se dá devido ao fato de que todo o nosso sistema motor está momentaneamente paralisado, ou seja, só é possível saber se está sonhando se o sujeito puder movimentar-se.

Mauerhofer explica que, do ponto de vista da psicologia experimental, qualquer pessoa que permaneça algum tempo numa sala escura demonstra uma sensação alterada de tempo e espaço que estimula o papel desempenhado pela imaginação e favorece um ofuscamento das barreiras entre o consciente e o inconsciente. Destaca ainda que a passividade e receptividade do espectador diante da tela (imóvel, em silêncio e isolado do ambiente cotidiano) aproximam a situação do

espectador no cinema do estado do sono, razão pela qual "a experiência cinematográfica oferece material plausível para as fantasias e os sonhos que acalentam inúmeras pessoas". Daí Mauerhofer citar Ilka Erenburg que chamou o cinema de "fábrica de sonhos". (MAUERHOFER, in XAVIER, 1983, p. 376-378)

Cinema e sonho se aproximam nesta situação porque um sujeito ao assistir um filme, geralmente, está com seu corpo entregue à poltrona, ao silêncio e a escuridão da sala. Claro que, ao contrário do sonho, o indivíduo sabe que aquilo não é real, mas por alguns instantes evita e muitas vezes consegue não sabê-lo (apesar de que por outro lado essa relação ilusão X realidade colabora ainda mais para a intensidade da experiência do cinema, pois sabendo que o que se passa na tela não é real se sente livre para vivê-lo como assim o fosse sendo que dessa maneira não sofre as eventuais consequências da realidade, como acontece também muitas vezes no sonho). Também sabe que pode sair dali a qualquer momento, não está paralisado como no sonho, mas mesmo assim sugestiona-se paralisado, pretende-se dessa maneira, e, sem dúvida, realiza algo muito próximo ao sonho.

O cinema é uma fuga da consciência, uma incursão que o sujeito faz ao inconsciente para desfrutar do gozo da experiência que o superego lhe negou. Nessa fuga, o sujeito não arca com a contrapartida que arcaria caso fosse experimentar o prazer no mundo real. Na virtualidade os riscos estão drasticamente minimizados. E contrariamente ao sonho, onde o psiquismo atua arbitrariamente, no cinema se tem controle absoluto sobre o desejo. (PEREIRA, s/d)

A experiência do cinema está entre o observar o outro pelo "buraco da fechadura" e o se observar através do outro (projeção), assim como no sonho em que, muitas vezes, pode-se ser aquele que observa, ou ser dentro de outro alguém ou algo, pode-se no mesmo sonho ser agente, objeto e observador, o que ao olhar da psicanálise irá sempre representar o Eu do sonhador, mascarado por seu inconsciente, porém sempre se referindo ao indivíduo, sendo sempre ele quem desempenha o papel principal. A mesma multiplicidade de perspectivas se dá no filme, diante a sua variabilidade de ângulos, o olhar da câmera, o plano subjetivo, permitindo ao espectador inúmeras possibilidades.

O Cinema hoje é criador de mitos coletivos. A indústria cinematográfica tem construído uma cosmologia, onde os mitos individuais devem enquadrar-se nos mitos construídos arbitrariamente pelos valores dominantes, que não correspondem às necessidades e desejos psicossociais de cada indivíduo. O cinema dialoga de maneira muito profunda com a nossa constituição psíquica, podendo ser um grande modificador dos paradigmas que ele ajudou a estabelecer. O cinema ocupa em nossa sociedade o papel que já foi dos poetas, dos anciões, e de tantos outros que pela a história passaram transmitindo os mitos de uma cultura. (PSAROS, apud PEREIRA, s/d)

A vida urbana é marcada por sua estimulação acentuada e um nervosismo crescente na qual produz indivíduos alertas, ativos e prontos para buscar novas satisfações.

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vividas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma “estética do espanto”, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. A excitação predominou, por exemplo, no início do “cinema de atrações” (para usar o termo de Tom Gunning para os filmes centrados no espetáculo, antes do surgimento da interação narrativa, por volta de 1906) e nos vigorosos melodramas de suspense como os *thrillers* de Griffith, produzidos pela Biograph em 1908 e 1909. Os filmes seriados do início da década de 10, (...) aperfeiçoaram todas as formas de perigo físico e espetáculo sensacional em explosões, colisões, engenhocas de tortura, encenações elaboradas de lutas, perseguições e resgates no último minuto. Não é de surpreender que a vanguarda modernista, atraída pela intensidade das emoções da modernidade, tenha se apossado destas séries, e do cinema em geral, como um emblema da descontinuidade e da velocidade modernas. (..) Para Kracauer, Benjamin e seus muitos predecessores, essa ampla escalada do divertimento sensacionalista foi claramente um sinal dos tempos: o sensacionalismo era a contrapartida estética das transformações radicais do espaço, do tempo e da indústria. (...) Kracauer, escrevendo em 1926, argumentou que os divertimentos baseados na “distração” – isto é, em fortes impressões desconectadas, atropeladas, intensas – eram “expressivos [...] como um reflexo da anarquia descontrolada do nosso mundo”. “A plateia se reconhece”, observou, “na pura exterioridade. Sua própria realidade é revelada na sequência fragmentada de esplêndidas impressões [...]. Os espetáculos que visam a distração são compostos da mesma combinação de dados exteriores que caracteriza o mundo das massas urbanas”. (...) “O cinema”, afirmou, “corresponde a mudanças profundas no aparelho aperceptivo – mudanças que são experimentadas, em uma escala individual, pelo homem na rua, no tráfego da cidade grande e, em uma escala histórica, por qualquer cidadão dos dias de hoje”. O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna. (...) A modernidade, sugeriram, estimulava um tipo de renovação do aparelho sensorial do indivíduo. A metrópole e a esteira

rolante, escreveu Benjamin, sujeitaram “os sentidos humanos a um tipo complexo de treinamento”. O organismo mudou de marcha, por assim dizer, sincronizando-se ao mundo acelerado. Esse condicionamento acabou por gerar uma “necessidade nova e urgente de estímulos”, uma vê que somente passatempos estimulantes podiam corresponder às energias nervosas de um aparelho sensorial calibrado para a vida moderna. (SINGER, Ben, apud, CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 114-117)

## 2.2. A PERCEPÇÃO DO TEMPO – REALIDADE X FICÇÃO

No século XVII, o filósofo René Descartes (1596-1650) tinha como objetivo encontrar um fundamento para o saber e para a realidade. Assim se propôs, primeiramente, a duvidar de toda tradição que recebera como verdadeira, pois a considerava incerta visto que a mesma daria possibilidade de dúvida:

Há já algum tempo eu me apercebi de que, desde meus primeiros anos, recebera muitas falsas opiniões como verdadeiras, e de que aquilo que depois eu fundei em princípios tão mal assegurados não podia ser senão mui duvidoso e incerto; de modo que me era necessário tentar seriamente, uma vez em minha vida, desfazer-me de todas as opiniões a que até então dera crédito. (DESCARTES, 1983, p. 85)

Descartes colocava em dúvida tudo que o dizia respeito aos sentidos. Isto é justificado quando ele supõe que está dormindo e que o seu corpo e o mundo externo não passam de ilusões.

Suponhamos, pois, agora, que estamos adormecidos e que todas essas particularidades, a saber, que abrimos os olhos, que mexemos a cabeça, que estendemos as mãos, e coisas semelhantes, não passam de falsas ilusões; e pensemos que talvez nossas mãos, assim como todo nosso corpo, não são tais como os vemos. (DESCARTES, 1983, p.86)

Ao fim, Descartes chegou à conclusão de que embora duvidasse de tudo, de uma coisa não poderia duvidar: de que estaria pensando: “Penso logo existo”.

A dúvida cartesiana é um método que possibilita exercer pensamento crítico e a reflexão para alcançar algo de verdadeiro. Não se pode aceitar as

coisas como verdadeiras porque foram impostas ou porque fazem parte dos costumes, mas sim porque encontrou fundamentos racionais para aceitá-las.

O ponto de partida de Peirce não foi muito diferente do ponto de partida cartesiano. Para ele, um método adequado aos novos tempos deveria transcender os horizontes legados por Descartes. Buscou, assim, uma alternativa adequada ao cartesianismo, que trouxe consigo uma nova visão da mente, da cognição, dos métodos das ciências e da própria realidade.

O método alternativo que Peirce construiu alicerçou-se em um conceito absolutamente original em toda a história da filosofia: o conceito do pensamento como signo, este concebido como mediação ou relação triádica em que “*o significado de um signo é sempre outro signo*”.

Segundo Umberto Eco (apud SIQUEIRA, 2009), nada é apenas o que se mostra. O visível é apenas uma pequena parte do amplo rastro invisível que tudo contém. Saber enxergar é ver o mundo com mais espaços, cores e formas.

Peirce também fala da incompletude, em que o signo é parte do todo, nunca dando conta de todo significado.

Segundo Morin (1970, p. 196-197), na grande maioria dos filmes, são obras de ficção, que como o nome indica, não é a realidade, ou melhor, a sua realidade fictícia não é senão a irrealidade imaginária.

Toda ficção é baseada em algum fato real que é romanceado para que o contexto se torne mais suave, mais pesado ou surreal como, por exemplo, filmes de aventura ou comédias românticas, filmes de terror ou drama ou filmes de ficção científica, respectivamente.

A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de “universos ficcionais”, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e para considerar os extremos oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros (XAVIER, 1984, p. 32).

Morin (1958) defende que o cinema provoca uma espécie de alucinação coletiva fundamentada nas projeções e nas identificações entre o público e os personagens da trama, é a arte que cria imaginários que concretizam os desejos, os sonhos, os anseios e os medos graças à equivalência entre as características psicológicas desta arte e a identificação do próprio cinema com esses princípios mentais e culturais. A sensação de hipnose, por sua vez, se completaria por meio da sincronia entre som e imagem, recursos fundamentais para tornar as narrativas “verossímeis”.

A obra de ficção é assim, uma pilha radioativa de projeções-identificações. É o produto objetivado (em situações, acontecimentos, personagens, atores) retificado (numa obra de arte) dos “devaneios” e da “subjetividade” de seus autores. Projeção das projeções, cristalização das identificações, apresenta as características alienadas e concretizadas da magia (MORIN apud XAVIER, 1983, p. 156).

Se, no entanto, apesar do alerta relativo à possibilidade de ilusão “fílmica”, o cinéfilo fizer questão de experimentar a magia, a ilusão proporcionada pelo cinema, da mesma forma, pode também desenvolver estratégias que lhe garantam proteção contra a absorção das ideologias construídas nos discursos emocionais do cinema.

(...) deixando-me fascinar duas vezes: pela imagem e por seus arredores. Como se eu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcisista que olha perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto a fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: o grão do som, a sala, o escuro, a massa obscura dos outros corpos, o raio de luz, a entrada, a saída: enfim, para distanciar, “decolar”, eu complico uma “relação” por uma “situação”. Aquilo de que me sirvo para tomar minhas distâncias com respeito à imagem, eis, afinal de contas, o que me fascina: estou hipnotizado por uma distância, e esta distância não é crítica (intelectual); mas é, se pode dizer, uma distância amorosa. Haveria, no próprio cinema (e tomando a palavra em seu sentido etimológico), um gozo possível da discricção? (BARTHES In: METZ, 1980, p. 125)

Já Xavier (1984) entende que o cinema, como toda obra de arte, serve de palco para os mais diferentes conflitos ideológicos. As técnicas usadas pelos cineastas se convertem, assim, em estratégias para alcançar de maneira eficaz a transmissão dos sentidos ideológicos e o sucesso na emissão dos discursos que eles pretendem difundir.

O olhar do cinema é um olhar sem corpo. (...) Identificado com esse olhar, eu espectador tenho o prazer do olhar que não está situado, não está ancorado – vejo muito mais e melhor. (...) O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da plateia com uma força impensável em outras formas de representação. Ou seja, em seu “tornar visível”, a mediação do olhar cinematográfico otimiza o efeito da ficção, cumprindo com muita competência uma tarefa que, na esfera da cultura, considera-se como própria da arte e, em especial, dos espetáculos. (XAVIER, 2003, p. 37-38)

Dessa maneira, as formas de organizar as sequências de imagem e som, por exemplo, podem criar determinado “clima” que facilita o entendimento e a apreensão de uma determinada narrativa, o que pode antecipar as ações e os acontecimentos de uma determinada trama.

No cinema, ao combinar sequências que, cuidadosamente, seguem o princípio de continuidade, tenta-se apagar as marcas, as cicatrizes deixadas pelo processo de produção, edição e montagem das cenas, tornando-as, de certa forma, “transparentes”, facilitando o entendimento da trama e aumentando o potencial de ilusão do cinema, diminuindo a relação entre o mundo real do da representação. (XAVIER, 1984, p. 15).

Tudo neste cinema caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção dessa realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”, montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 1983, p. 31).

O resultado desse sistema é que o público encontra tal “realismo” na forma “naturalizada” de atuação dos atores, na coerência do figurino, do cenário, das luzes, da trilha, dos efeitos de computação gráfica, dos enquadramentos e da montagem das cenas, que criam os climas adequados para o desenrolar da trama.

Aí se consolida o gênero dramático de massas por excelência: o melodrama. Esse tem sido, por meio do teatro (século XIX), do cinema (século XX) e da TV (desde 1950), a manifestação mais contundente de uma busca de expressividade (psicológica, moral) em que tudo se quer ver estampado na superfície do mundo, na ênfase do gesto, no trajeito do rosto, na eloquência da voz. (...) Na virada do século XIX para o XX, não

surpreende que a técnica do cinema, então emergente, tenha assumido essa pedagogia e tenha substituído o melodrama teatral na satisfação de uma demanda de ficção na sociedade. Quando falo em ilusionismo, reprodução das aparências, na verdade que advém do conflito de forças que se expressam e se revelam pelo olhar, estou afirmando princípios da representação aos quais o cinema vem se ajustar como uma luva. Como braço da indústria cultural, ele participa do movimento de objetivação institucional da Ilustração. Sua otimização do “olhar melodramático” é o ponto-limite de um projeto de expressão total da natureza na representação. Reflete um ideal de domínio e controle da aparência como sinal de “conhecimento da natureza”, um ideal que inscreve a arte como espelho pedagógico que requer a competência tecnológica de “criar ilusão” e, por essa via, atingir sensibilidade: a passagem das trevas à luz se faz de efeitos sobre o olhar. (XAVIER, 2003, p. 39)

Percebe-se, então, que é da natureza do cinema misturar realidade à ficção. Um filme de ficção só terá os sentidos de seus discursos assimilados por seu público se houver equilíbrio entre os elementos conotativos e denotativos. É necessário que esses discursos possam se passar por verdadeiros, facilitando a identificação do público com as situações propostas e com os personagens, de forma que o observador se esqueça, por alguns momentos, estar assistindo a um filme.

No teatro, a quarta parede “protegia” a ficção da realidade, mas se ela “constituía uma barreira para o espectador, também o era para o ator que devia permanecer preso a essa esfera se quisesse permanecer personagem”. No cinema, tal aprisionamento ganha mais força, pois o espaço imaginário se projeta na pura superfície (a luz na tela); não há atores no espaço da sala, o que auxilia na produção do efeito de autonomia da ficção. Mas são necessários determinados cuidados para garantir o efeito (o ator não deve olhar para a câmera). Para tanto, foram construídas as regras do cinema clássico que guarda um lugar para o espectador fora do circuito do olhares que se instala dentro da cena, atento para que a geometria da representação se preserve e a ficção se projeta no real, mantida a separação entre o olhar e o mundo diegético. No entanto, como foi observado desde Béla Balász, a força das emoções, o dinamismo da imagem e o processo de projeção-identificação criam no espectador cinematográfico um senso de “estar dentro da cena”. Senso que não se cria, com a mesma intensidade, diante de um quadro ou de uma encenação teatral. Esse salto imaginário para o “outro espaço” é favorecido pelo cerco que o olho variável do cinema pode fazer em torno de qualquer situação dramática, em especial através do campo/contracampo. Do teatro ao cinema, leva-se ao paroxismo e, ao mesmo tempo, se redefine o que está implicado no efeito ilusionista, pois tona patente o duplo sentido da cena, de aparente absorção em si mesma e real exibicionismo. (XAVIER, 2003, p. 18)

### 2.3. A CONSTRUÇÃO CINEMATOGRÁFICA

A arte do cinema e a arte de construir um filme são realizadas com o propósito de ser visto por um público, e sua construção depende de muitas pessoas, podendo ser considerado uma obra de autoria múltipla.

Um filme resulta da criação conjunta de alguns profissionais que, usando vários meios de expressão, trabalham em torno de um conceito comum e definem o conteúdo dramático e artístico deste.

Segundo Bungarten (2004):

É enorme, portanto, a responsabilidade do cinema na construção desse imaginário (...) é principalmente através das imagens, em grande parte construídas pelo trabalho do fotógrafo com elementos sutis, muitas vezes não registrados de forma imediata pelo consciente, que esta representação é transmitida ao espectador. Quando usa as suas fontes de referência, seu acervo de símbolos, e organiza a partir daí os elementos da imagem, o diretor de fotografia alia o seu trabalho técnico à criação artística, colaborando na tarefa de construir na ficção um universo que é uma interpretação do mundo real, contemporâneo.

O cinema é uma arte feita por diversos profissionais, cada um com uma função específica. Essa mistura que lhe é inerente, dada a sua natureza intersemiótica, depende de uma sintonia que leva a todos para um mesmo alvo de modo que aquilo que é almejado como conceito, ideia, estética, tema e argumento do filme, seja externado em cada parte, formando um todo, uma unidade.

Como observa Eric Bentley, o jogo da representação define uma equação mínima pela qual, dentro de certa moldura, A encarna B para o olhar de C (que está fora dela). Apresentada desse modo, a equação é simples, mas em sua acepção ampla, ela dá o tom no contexto contemporâneo, pois os dispositivos que articulam o olhar e a cena vão além do teatro, da pintura, da fotografia, do cinema, do vídeo e dos modos de composição literária. Envolve outras formas de relação com o mundo fora de tais molduras, como as interações e os jogos de poder de grande incidência em nossa vida ordinária. (...) A fórmula cunhada por Guy Debord fez avançar o debate sobre as implicações políticas dessa separação entre o observador e a performance, quando se exploram os encantos da imagem como fetiche. Esse é um dispositivo que divide a vida social entre atores e observadores, agentes carismáticos – que galvanizam – e fiéis seguidores seduzidos pelo *glamour* e pela aparência. (XAVIER, 2003, p. 9-10)

Segundo Santaella (2001), é possível entender que o cinema é uma forma híbrida de representação e comunicação resultante da comunhão de três processos sígnicos indissociáveis, mesclados, mas distintos: o sonoro, o visual e o verbal.

O olhar tenta capturar todos os elementos presentes à ação de forma sintética: cenário, figurino, objetos de cena, atores, luzes, sombras, texturas, cores, sons etc. Assim, a sintaxe/combinção desses elementos se assemelha ao trabalho do compositor que arranja os instrumentos em uma música.

A construção do signo híbrido cinematográfico resultante desta tríade, fundamenta, a sintaxe, a forma e o discurso, os quais são os eixos correspondentes ao sonoro (eixo lógico da sintaxe – traz ao cinema a característica da sintaxe dos elementos e o seu transcurso no tempo), visual (eixo lógico da forma – traz a característica da composição da imagem) e verbal (eixo lógico do discurso – traz a característica do desenvolvimento do discurso), respectivamente.

Transpostos para o cinema, a lógica da sonoridade, que é constituída pela sintaxe, irá, no filme, lidar com a combinação de diversos elementos como cenografia, figurino, diálogos, atores, luzes, cores, textura, relevos, sons, etc., fazendo com que o filme adquira uma forma. Esta nada mais é que a harmonização da sintaxe das partes que estão contidos no filme transferindo-as para os enquadramentos, criando imagens em movimento e conferindo-lhes uma narrativa que, através da montagem, a constitui como discurso ou argumento, que são articuladas em uma trama sintática de relações intersemióticas que cobrem o signo fílmico de potencialidade de significação.

Destacam-se aqui apenas três aspectos artísticos envolvidos nas montagens cinematográficas que são: o cenário, o figurino e as cores.

Para que estes aspectos despertem no espectador determinadas sensações, os profissionais que se destacam são:

- O diretor de fotografia que tem a função de traduzir a proposta de conteúdo do filme em linguagem visual, expressando-se através de imagens, usando a iluminação, os enquadramentos e os movimentos de câmera. Este determina o que aparece no quadro através de cores, luzes e sombras, pela maneira como os elementos são compostos, através do ângulo pelo qual a câmera vê a cena e dos movimentos que descreve;
- O diretor de arte, que dispõe de elementos, objetos, cores e texturas no cenário e no figurino;
- O cenógrafo, segundo José Dias (1995, p. 23), concilia uma série de condições para permitir uma resposta cênica do diretor. O cenógrafo colabora com o diretor, mas também com o autor, no sentido de que, através dos elementos descritivos que propõe, sejam apresentados tanto o pensamento do autor, como a verdade cênica desejada pelo diretor;
- O figurinista deve seguir uma série de premissas como o compromisso com a unidade da obra, a coerência com o projeto estético e o desafio de produzir individualizações, diferenciando cada um dos personagens, além de coordenar cabeleireiros e maquiadores pra que o conjunto seja perfeito.

Desta forma, Jacques Aumont (1995, p. 78) propõe uma questão básica relacionada com a espectralidade: por que se olha uma imagem? E, por decorrência: como se olha uma imagem, e o que nos trazem as imagens? A produção de uma imagem nunca é gratuita.

Em todas as sociedades a maioria das imagens foi produzida com uma finalidade determinada, seja ela de propaganda, de informação, religiosa, ideológica. Porém uma das razões essenciais da produção das imagens, segundo Aumont, é a que provém da vinculação da imagem com o domínio do simbólico, possibilitando uma mediação entre o espectador e a realidade.

Se há toda uma gama de experiências na sociedade moderna (e pós) que derivam da entronização do olhar e da teatralização do cotidiano, tais experiências não deixam, portanto, de incorporar em seu dinamismo formas que encontram uma expressão técnica, material e comercial no dispositivo-cinema que sabemos estar longe de ser a instância exclusiva do consumo de imagem, mas pode ser visto como a mais paradigmática. O efeito-câmera condensa num aparelho as formas da cultura potencializadora do olhar, e depura certa geometria do ato de criação (ou assunção) de imagem que hoje se vê como constitutivo da identidade, da formação do sujeito: jogo de espelhos de interações está sempre em pauta a “outra cena”, metáfora pela qual a psicanálise se apropria do que descreve a experiência teatral para trazer ao debate cultural o campo do inconsciente, com suas formulações hoje tão presentes nas práticas de leitura de imagem. (XAVIER, 2003, p. 11)

Através destes elementos compõe-se um conjunto de símbolos que expressam referências passíveis de serem reconhecidas. Assim o espectador é solicitado a emocionar-se, simpatizar, identificar-se ou rejeitar os personagens ou grupos que encarnam estas representações. Segundo Peter Greenaway (apud Cohen, 2008, p. 145), “*Cinema não é narração, é ambientação e atmosfera, evento, happening*”.



### 3. O CINEMA E A EDUCAÇÃO

O cinema, com a sua linguagem de imagens, e só de imagens, tornou-se pedagogia. (MORIN, 1970, p. 222)

Pfromm (1998, p. 14-17) afirma que “*as telas<sup>1</sup> ensinam desde tempos imemoriais*” mesmo quando não têm o objetivo específico de ensinar e/ou aprender, os seres humanos vêm aprendendo graças à contemplação do que lhes é mostrado sobre estas telas. Este ensino-aprendizagem é possível porque aquilo que se coloca na tela pode ser observado, analisado, compreendido e retido. “*Pode-se tratar de um tipo extremamente simples de aprendizagem: “isto é um triângulo”, “este homem é D. Pedro I”, “esta é a bandeira do Brasil”*”.

O ponto essencial é que se trata sempre de uma experiência visual em que se retira algum tipo de ensinamento, que gera uma mudança, mais ou menos duradoura, em seu sistema nervoso, traduzida por expressões, que segundo Pfromm (1998, p. 17), “*ele passa a “saber”, “conhecer” “entender”, “lembrar”*”.

É pacífico que o ser humano aprende por meio da observação deliberada, atenta, do que seus olhos captam “ao vivo” ou graças a meios substitutivos que lhe proporcionem experiências icônicas. Estas abrangem desde imagens relativamente simples e estáticas até representações complexas, por exemplo, do que não é visível a olho nu, como os movimentos de uma ameba ou a mitose celular; registros relativos ao passado (episódios, cenários e personagens de interesse histórico); itens que fazem parte do macrocosmo (planetas, cometas, estrelas); lugares, eventos e pessoas demasiado distantes do

---

<sup>1</sup> Desde tempos muito distantes os dicionários registram a presença dos verbetes *tela* e *tele* no idioma português. O primeiro, mais antigo, figurava no português medieval do século XIII com a acepção original de tecido ou tela e originou-se do latim. Na segunda metade do século passado, Caldas Aulete acrescentou em seu dicionário (1881) duas acepções extensivas para tela, ambas ligadas à pintura: quadro pintado sobre tela e tecido sobre o qual se pintam telas. Ele consignou igualmente o substantivo *telão* como designação do pano de anúncios nos palcos dos teatros, pendente do pano de boca. Quanto a *tele*, elemento de composição procedente do grego, Cunha (1982) informa que significa “longe, ao longe, longe de” e se acha documentado em numerosos compostos introduzidos na linguagem erudita a partir da primeira metade do século passado, como telégrafo (1813), telescópio (1844), telegrama (1874) e outros. Sob o ponto de vista etimológico, portanto, a aprendizagem e o ensino que ocorre em virtude do que é exposto na tela de um cinema, de um televisor ou de um computador, assim como os múltiplos processos aglutinados sob o rótulo genérico de teleducação ou educação a distância, envolvem designações bem mais remotas do que as tecnologias a que se acham associados. (PFROMM, 1998, p. 13-14)

observador, como a selva amazônica, o rio Nilo ou o Himalaia. As pessoas também aprendem em virtude da exposição a demonstrações e a dramatizações com atores sobre temas de múltipla natureza, muito mais envolventes do que a simples exposição oral ou a leitura de um compêndio. (PFROMM, 1998, p. 16)

Outro ponto observado por Pfromm (1998, p. 40) é que a partir da segunda metade do século XX, as bibliotecas, que eram depósitos de livros e revistas destinados, principalmente, à aprendizagem dos estudantes, passaram a abrigar também *“microformas, cassetes, filmes, discos, disquetes, videodiscos e outros materiais, assim como equipamentos destinados à reprodução e ao uso da mídia educativa”* proporcionando *“qualquer tipo de serviço de informação em qualquer uma das formas disponíveis numa sociedade tecnológica”*.

Não é difícil imaginar as razões por trás do surgimento e do florescimento dos produtos pedagógicos audiovisuais, fornecidos por grande número de organizações que produzem e distribuem materiais destinados tanto às escolas como a aprendizagem independente e que correspondem a centenas de milhares de títulos, em catálogos especializados editados no mundo inteiro. Antes do aparecimento do cinema, os produtos disponíveis para aprendizagem e ensino limitavam-se a coleções de imagens fixas para as antigas lanternas mágicas e para seus sucessores, os projetores de dispositivos. Toulet (1995) assinala que, conquanto as lanternas mágicas existissem desde o século XVII para simples entretenimento, só no século passado *“as pessoas descobriram o impacto educacional de uma imagem projetada e a lanterna mágica passou a ser associada a um movimento em favor da educação popular na segunda metade do século XIX”*. (PFROMM, 1998, p. 18)

Segundo Marília da Silva Franco (apud COUTO, 1993, p. 12), nas duas primeiras décadas do século XX:

Os filmes conseguiram fascinar e dialogar com pessoas de todos os níveis sociais, culturais, econômicos e, ainda, sem discriminação de idade. Pedagogos e educadores do mundo todo, reconhecendo o enorme poder formador das imagens, saíram em busca de fórmulas que amenizassem possíveis efeitos negativos, fruto do contato frequente de crianças e jovens com essa nova forma de lazer. As entidades religiosas, compartilhando esses temores, colaboraram para que se formasse uma imagem no mínimo preconceituosa das relações entre o cinema e seus espectadores mais jovens. Sobre essa base construiu-se uma pedagogia do cinema com tendências à censura prévia da produção comercial e à construção de um universo paralelo – a cinematografia educativa.

Desta forma, foi criado o cinema educativo, que pretendia “limpar” a linguagem audiovisual de sua vocação libertadora.

Durante um longo período foram filmados inúmeros filmes. No Brasil, por exemplo, Humberto Mauro, durante o período de 1936 a 1964, realizou filmes que vão desde aulas sobre taxidermia até passos de dança, passando por uma ampla série de educação rural e culminando com sua série mais famosa: *Brasilianas*.

Os primórdios do cinema apontavam uma vocação para a documentação e a ciência. No entanto, quando veio à público a mágica das sombras captadas da realidade, foi ao mundo das fantasias que essas sombras foram desenvolvidas, na construção tão minuciosa quando irreversível dos gêneros cinematográficos. E a Humanidade entregou-se com tanto prazer a esta orgia do sonho das sombras que a revolução da eletrônica já veio acompanhada da sua contrapartida cultural – a televisão. (FRANCO, apud COUTO, 1993, p. 18-19)

Na década de 30 surge a televisão, que se tornou popular a partir da década de 50, trazendo para dentro de casa a realidade do mundo e os documentários, que antes só eram vistos no cinema. Em 1976 surge o videocassete (VHS) e em 1990 o DVD, recursos que possibilitaram o acesso a filmes de todos os tipos no âmbito doméstico.

O cinema – uma arte embutida em um meio de comunicação de massa – tem exercido uma expressiva influência cultural no mundo contemporâneo. Tal influência tem-se ampliado ainda mais, se considerarmos que até pouco tempo a exibição de filmes estava confinada nas salas de cinema; hoje graças à televisão e às fitas de videocassete, ela ocorre inclusive dentro do espaço doméstico. (ROCHA, 1993, p. 11)

Com esta realidade tecnológica, torna-se, quase impossível, negar o uso destas tecnologias dentro e fora das salas de aula.

A sensação dos professores, diante dessa novidade, é de estar caminhando em areia movediça. Os cursos de pedagogia, as licenciaturas ou o 2º grau profissionalizante pouco ou nada incluem nos seus currículos sobre a utilização dos recursos audiovisuais em sala de aula. O mercado oferece produtos de natureza variada – desde qualquer

filme até os didáticos –, muitas vezes alheios à realidade social e escolar dos alunos e professores. Soma-se ainda mais um preconceito: professor que passa filminho quer matar aula. De onde extrair, pois, as energias pedagógicas para vencer a carga de más interpretações, equívocos e desvios que marcam culturalmente as relações das linguagens audiovisuais e a escola? Não há nenhuma fórmula mágica ou metodologia redentora. De fato a receita pode ser simples. O primeiro passo é fazer do preconceito um auxiliar de trabalho. (...) O elemento de referência deve ser o próprio professor, isto é, proponho que o processo de aprendizagem para a utilização do vídeo em sala de aula comece no interior de cada usuário. Se você, leitor, concorda comigo que, separada da escola, “a TV é o maior barato”, comece por esse interesse, pelo hábito de ver TV. Analise suas preferências de programação e tente descobrir seu perfil de espectador. Se tiver o hábito de ir ao cinema, mais rica será sua experiência audiovisual para avaliar. (FRANCO, apud COUTO, 1993, p. 21)

Atualmente estes recursos audiovisuais já se encontram com maior facilidade e disponibilidade no âmbito escolar, mas ainda faltam instruções de como fazer seu uso de forma adequada.

O que se percebe é que *“o binômio sentidos-emoção, acionado pelo contato com as imagens em movimento, torna-se o primeiro degrau para se chegar aos níveis racionais mais altos que podem proporcionar uma aprendizagem sólida dos conceitos e sua aplicação”*. (FRANCO, apud COUTO, 1993, p. 23)

Sendo assim, não há limites na escolha dos filmes, o que precisa ser analisado é qual filme poderá proporcionar maior riqueza de discussão, pois mesmo com a utilização deste tipo de recurso, o professor ainda deve ser a autoridade diante de sua matéria, fazendo deste um enriquecedor no seu ensino e não um substituto.

O professor deve fazer-se um espectador especializado. Quer dizer, sua especialização é como educador, não como espectador. O professor usa o filme ou vídeo numa situação de ensino/aprendizagem. Está exercendo sua profissão de mestre. Como espectador especializado ele terá autoridade para se fazer interpretar das linguagens audiovisuais. (...) Cada vez mais se amplia o número de educadores e especialistas que defendem a utilização de qualquer tipo de produção audiovisual na escola, isto é, já não se busca mais o filme didático, mas sim aquele que melhor proporcione um estímulo ao conhecimento. Desse ponto de vista, qualquer filme é educativo. (FRANCO, apud COUTO, 1993, p. 26-27)

Segundo Rocha (1993, p. 11), o uso do recurso cinematográfico através de filmes reproduzidos por videocassete ou, atualmente, DVD exerce grande fascínio sobre os professores de história, já que existe grande quantidade disponível de filmes que tratam de temas históricos, fornecendo subsídios sobre o assunto para reflexão dos assuntos expostos.

Para o historiador, o cinema – não importa a que gênero pertença – transformou-se em documento da história contemporânea; muito embora uma pesquisa, por exemplo, sobre a história política dos anos 30, não possa ser feita somente através das imagens cinematográficas da época, também seria destituída de rigor científico uma história do cotidiano ou das mentalidades do mesmo período que tomasse por fontes somente os gestos e o “guarda-roupa” dos atores, a mobília e os cenários dos filmes, ou então as histórias narradas por eles. O historiador nunca deverá contar com algo que o cinema jamais poderá proporcionar-lhe: o caráter de documento único para pesquisa, ou seja, o filme é tão somente uma das fontes do trabalho historiográfico; este só atingirá seu objetivo de analisar uma sociedade, ou mesmo um dos seus aspectos, se complementar as informações contidas no cinema com as de outros documentos. O principal motivo desta “limitação” como fonte histórica reside na sua própria riqueza: por se tratar de uma arte, o cinema não tem compromisso com a realidade, apesar de nos múltiplos aspectos de qualquer filme estarem presentes as inscrições históricas do mundo em que ele nasceu. (ROCHA, 1993, p. 19)

Segundo Pfromm (1998, p. 82-85), desde o princípio do cinema, pesquisas são realizadas por especialistas sobre o uso do cinema na educação. Hoban Jr. e van Ormer fazem uma revisão crítica das pesquisas realizadas na primeira metade do século no "Instructional Film Research Program" - Pennsylvania State University, chegando às seguintes conclusões:

1. Valor dos filmes educativos:
  - a) As pessoas aprendem por meio dos filmes;
  - b) Quanto mais adequado o uso mais efetiva a aprendizagem;
  - c) Filmes educativos estimulam outras atividades de aprendizagem;
  - d) Facilitam o pensamento crítico e a solução de problemas;
  - e) Filmes apropriados são equivalentes a professores médios.

## 2. Princípios que determinam a influência dos filmes educativos:

- a) Princípio do reforçamento: os filmes são mais influentes dependendo do conhecimento prévio do espectador sobre o assunto;
- b) Princípio da especificidade: a influência de um filme é mais específica do que geral;
- c) Princípio da relevância: a influência do filme é maior quando o conteúdo é relevante para a audiência;
- d) Princípio da variabilidade da audiência: a influência de um filme varia de acordo com: "alfabetização cinematográfica", inteligência abstrata, educação formal, idade, sexo, experiência prévia, preconceito e predisposição;
- e) Princípio da primazia visual: a influência de um filme é maior de acordo com o vigor de sua apresentação visual
- f) Princípio do contexto icônico: resposta seletiva da audiência, de acordo com o familiar e significativo do contexto icônico da ação;
- g) Princípio da subjetividade: a influência de um filme é mais eficiente quando seu conteúdo se apresenta de forma subjetiva para o espectador;
- h) Princípio do ritmo de desenvolvimento: o ritmo mais lento de um filme educativo é mais eficaz em termos de aprendizagem;
- i) Princípio das variáveis de ensino: a influência de um filme é determinada pelo nível qualitativo da educação formal do espectador;
- j) Princípio da liderança do professor: qualidade que afeta a influência de um filme.

## 3. Observações Gerais

- a) Quando a aprendizagem necessária e desejada depende de uma base de experiência possuída só de modo muito limitado pelo aprendiz, as vantagens do filme sobre outros meios de ensino são

mais evidentes, particularmente quando se trata de ensino rápido e de massa;

- b) A influencia de um filme geralmente é menor do a influência antecipada deste;
- c) É fundamental elaborar o filme educativo para tal propósito, não meramente "artístico";
- d) É essencial que todas as pessoas envolvidas no processo educativo contribuam para o filme, não apenas o produtor.

Já tratando do tema específico sobre o estudo das roupas de época através de figurinos, é notório que o cinema de início tinha como principais funções registrar acontecimentos e narrar histórias. Por ser um registro de imagens valioso, ele também é visto como uma das principais fontes de pesquisa de moda. De início a questão do figurino não era de tamanha relevância, mas a partir do momento em que os filmes passaram a ser produzidos mais cuidadosamente o figurino passou a ter uma grande importância tanto na função de acervo histórico como para dar realismo aos personagens da trama retratada.

Desta forma, o livro “Entre tramas, rendas e fuxicos” (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 16) explica:

O segredo da arte de fazer figurinos é a transformação. Ou a reapropriação, um termo comum no vocabulário do figurino, o que implica retrabalhar os códigos da moda e os símbolos da indumentária com o único intuito de traduzir para o telespectador quem é aquela pessoa do outro lado da tela e o universo em que ela vive. “Nós, figurinistas, decodificamos e recodificamos um figurino para o público atual. Não dá para levar ao pé da letra os códigos velhos; senão, você não comunica. Se eu fizer uma prostituta do jeito que ela era no século XIX, por exemplo, ninguém vai sentir nenhuma sensualidade no ar. Aí vem a recodificação”, explica Emilia Duncan. Daí o uso de licenças poéticas, tão comuns no trabalho dos figurinistas. Como os generosos decotes presentes no figurino de muitas mocinhas fictícias de séculos passados e que costumam gerar controvérsias entre os estudiosos. Mais do que uma cópia fiel de documentos históricos, o que importa é comunicar. Como afirma Emilia Duncan, os figurinistas vestem textos dramaturgicos que têm liberdades incríveis, com atores de hoje, que não falam nem se sentem como antigamente.

Ao compreender as citações anteriores, entende-se que ao escolher um filme, este deve ter a função de apresentar elementos históricos a fim de ambientar e ajudar o aluno a “entrar” na história, já que os filmes tendem a aproximar-se da época atual no intuito de facilitar a compreensão de épocas tão distantes, que sem este tipo de recurso seria, praticamente, impossível fazer com que este aluno entenda ou que se interesse pelo que está sendo ensinado.

### **3.1. A HISTÓRIA NO CINEMA**

Independentemente do cinema, a história em si, como é ensinada nas escolas e escritas nos livros de história, não deixa de ser ficção, isto porque a história, principalmente as antigas, é escrita baseada em documentos arqueológicos, que nem sempre estão por inteiro, resultando em lacunas que são preenchidas com “achismos” ou com associações dos costumes daquela sociedade atual que está preenchendo aqueles espaços.

É preciso lembrar que a história esta sendo escrita e reescrita diariamente, principalmente, porque após o início da febre da arqueologia iniciada na década de 20, todos os dias são descobertos novos dados que se acrescentam ou modificam completamente a história.

Para entender como a história pode ser vista no cinema, antes é preciso entender a classificação dos gêneros cinematográficos.

O gênero mais comum do cinema são os filmes de ficção (termo usado para designar uma narrativa imaginária, irreal, ou referir obras (de arte) criadas a partir da imaginação), portanto, são filmes produzidos para ser um espetáculo.

Os filmes históricos podem ser documentários ou ficções. No gênero documentário, embora este se utilize de fatos reais para compor sua trama, mesmo sendo verdadeira, esta composição pode variar de acordo com a visão de cada diretor, como é o exemplo do “Arquitetura da destruição” (1989) que mostra

cenas reais de Hitler enquanto estava a frente do poder alemão, mas a visão do diretor quis enfatizar apenas a vis. Já um exemplo de filme histórico do gênero ficção “...E o vento levou” (1939) que representa o período da Guerra Civil Americana, mas de forma romanceada, ou seja, se baseia em fatos históricos, mas o representa de forma fictícia, que, de acordo com Rocha (1993), é o que se pode chamar de “representação cinematográfica da história”. Esta expressão informa sobre um modo de representação do passado, condicionado pela linguagem cinematográfica.

A trama elaborada para a realização de um filme deste gênero será mergulhada na linguagem cinematográfica, para que sua narrativa passe ao espectador a “impressão de realidade”; assim, a reconstituição histórica forjará o cenário dentro do qual atores desempenharão os papéis requeridos para o desenvolvimento da trama de uma história que será filmada. É verdade que, na maior parte das vezes, o filme histórico conta com a assessoria do historiador para a reconstituição de aspectos da vida de uma época: arquitetura, figurinos, vida política, etc. Contudo, não é por isso que o filme passa a ser o local adequado para a comunicação de uma pesquisa histórica; a assessoria só existe para que seja evitado o anacronismo e garantida a verossimilhança das imagens do espetáculo e da época retratada. (ROCHA, 1993, p. 21)

No entanto, não se pode perder de vista o fato de que todo filme traz marcas do presente. Assim, frequentemente, os filmes são repletos de informações sobre a época em que foi realizado, até porque, como explicou a figurinista Emília Duncan, (apud ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 16), “*Nós, figurinistas, decodificamos e recodificamos um figurino para o público atual. Não dá para levar ao pé da letra os códigos velhos; senão, você não comunica*”.

Um exemplo dessa presença do presente para comunicar um passado pode ser visto no filme “Maria Antonieta” (2006), onde Sofia Copolla faz um discreto comparativo da Maria Antonieta do século XVIII para as “Marias Antonietas” de hoje, mostrando em uma cena um tênis All Star.



Figura 11 – All Star no filme “Maria Antonieta”

Fonte: <http://pasmofiltrados.blogspot.com/2007/03/all-star-cameos.html>

### 3.1.1. História do cinema épico

A palavra “épos” vem do grego e significa “versos” e, portanto, o gênero épico é a narrativa em versos que apresenta um episódio heroico da história de um povo.

Na estrutura épica temos:

- O narrador, o qual conta a história praticada por outros no passado;
- A história, a sucessão de acontecimentos;
- As personagens, em torno das quais giram os fatos;
- O tempo, o qual geralmente se apresenta no passado e o espaço, local onde se dá a ação das personagens.

Épico, no sentido cinematográfico, é um gênero que retrata contos de grandes heróis, onde todo seu centro se baseia em apenas um personagem principal ou de um povo. Conta tipicamente com grande produção e temas dramáticos.

As formas narrativas, por definição, tendem à objetividade. O autor épico preocupa-se menos em expressar os seus estados de alma do que um poeta lírico. Seu alvo é a criação de um mundo que se pareça – em maior ou menor escala – com a realidade concreta.

Um dos primeiros temas históricos abordados em cinema foi a vida de Joana D'Arc, no filme de 1898 “Jeanne D'Arc” de Georges Hatot. A partir de então, foram realizados cerca de vinte filmes sobre esta heroína por autores de épocas tão distantes como Georges Méliès, Cecil B. De Mille, Carl Dreyer, Victor Fleming, Roberto Rossellini, Otto Preminger, Luc Besson, entre outros.



Figura 12 – Capas de versões do filme “Joana D’Arc”  
Fonte: [http://www.cinemafrancais-fle.com/Themes/films\\_historiques.php](http://www.cinemafrancais-fle.com/Themes/films_historiques.php)

No princípio do século XX, fundava-se na França a produtora cinematográfica Film D'Art, que tinha como especial objetivo dignificar a Sétima Arte com temas de qualidade e pretendia apropriar-se do público tradicional do teatro.

A sua primeira produção, uma espécie de teatro filmado, baseou-se num fato histórico, o assassinato de Henrique I de Lorena e que teve o nome “O Assassinato do Duque de Guise” (1908), do realizador Le Barguy e do seu assistente André Calmettes.

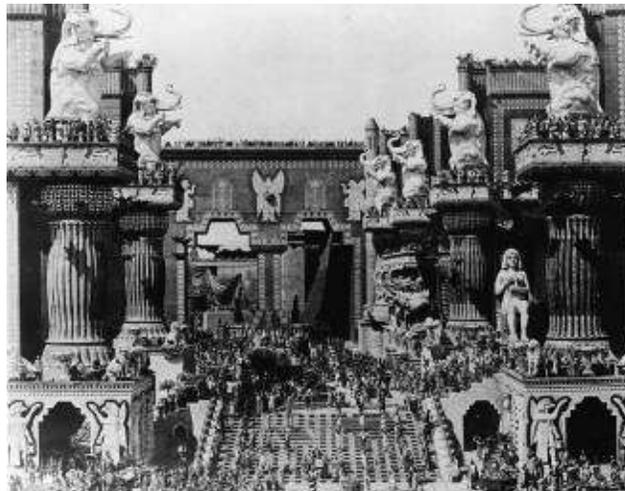
Alguns anos depois, foi o filme “Rainha Isabel” (1912), protagonizado pela célebre Sarah Bernhardt, que viria também a causar sensação.

É interessante verificar que quando o cinema quis tornar-se um assunto sério foram buscados temas de história e arte, que viriam a ser objeto de um comércio muito lucrativo. Perante este sucesso, as produtoras italianas decidiram abordar o cinema histórico com os seus próprios temas e, ao contrário dos franceses, puseram-se a filmar ao ar livre com um grande número de figurantes, como em “Quo Vadis?” (1912), de Enrico Guazzoni, e “Cabíria” (1914), de Giovanni Pastrone.



**Figura 13 – “Quo Vadis?” e “Cabiria”**  
Fonte: <http://mubi.com/lists/27123>

Os filmes italianos fizeram furor tanto na Europa como nos EUA, lançando a moda dos grandes espaços e das grandes epopeias nas telas. Dizem que foi "Cabiria" que inspirou o grande realizador americano D. W. Griffith nas grandes encenações de "Intolerância" (1916), um marco na expressão da linguagem cinematográfica em que o realizador denuncia aquela que considera ser uma das maiores fraquezas da humanidade.



**Figura 14 – Intolerância**  
Fonte: <http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/7271960/Hollywood-is-100-years-old-a-history-of-Tinseltown-in-pictures.html?image=5>

Nos EUA do pós- Primeira Guerra Mundial foi Cecil B. De Mille que assumiu este gênero de cinema histórico com grandeza, mesmo sem se utilizar de muito rigor histórico, através de filmes como “Os Dez Mandamentos” (1923 e 1956), “O Rei dos Reis” (1927), “O Sinal da Cruz” (1932), “Cleópatra” (1934), “As Cruzadas” (1935) ou “Sansão e Dalila” (1949), entre outros.



**Figura 15 – Os dez mandamentos em 1923 e em 1956**

Fonte: <http://cinemarden.blogspot.com/2011/02/filme-do-dia-os-dez-mandamentos-na.html>  
<http://christianfamilyfilmnews.com/christianfamilyfilms/commandments-1923-part-2/>

Este tipo de cinema continuou a ser popular até aos nossos dias e atingiu uma maior qualidade com, por exemplo, “Os Três Mosqueteiros” (1948), de George Sidney, “Viva Zapata!” (1952), de Elia Kazan, “Terra dos Faraós” (1955), de Howard Hawks, “Spartacus” (1960), de Stanley Kubrick, “Tom Jones” (1963), de Tony Richardson, “Napoleão” (1925-27), de Abel Gance, os filmes históricos de Sacha Guitry ou o cinema histórico sueco de Alf Sjöberg, entre muitos outros exemplos.

Foi o estilo preferido de muitos regimes do século XX - como o regime fascista de Mussolini ou o comunista da URSS, com os filmes de Serguei Eisenstein.

Gênero muito cultivado, o cinema épico ou histórico nunca deixou de ser apreciado e realizado como é exemplo “Gladiador” (2000), de Ridley Scott, com um grande número de Oscar e de popularidade de audiências.

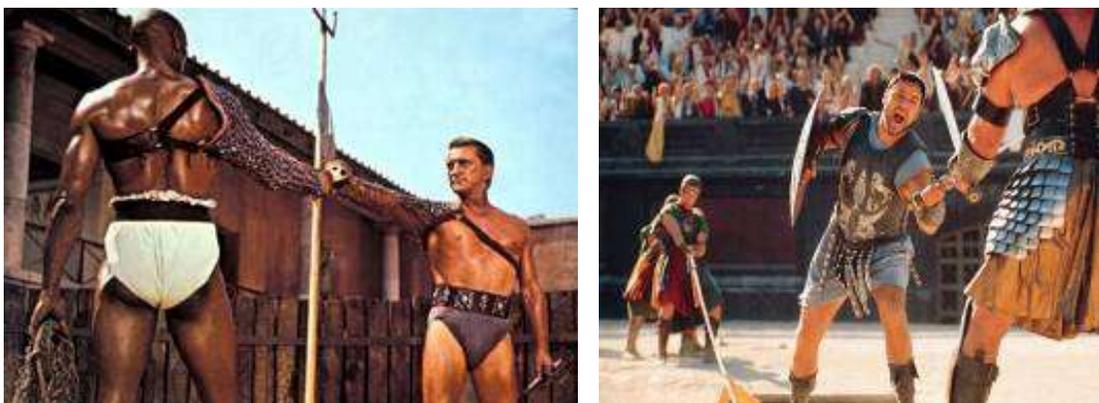


Figura 16 – “Spartacus” e “Gladiator”

Fonte: <http://www.revistabula.com/posts/ensaios/cinema-e-arte>

<http://jovensconexao.blogspot.com/2010/09/gladiadores-os-craques-da-antiguidade.html>

### **3.1.1.1. A diferença entre filme épico e filme de época**

Como já citado anteriormente, filme épico é aquele gênero que retrata contos de grandes heróis, onde todo seu centro se baseia em apenas um personagem principal ou de um povo, já os filmes de época incluem, além dos épicos, filmes que retratem épocas, séculos, ou décadas, apresentando a sociedade da época e roupas típicas do período, mas não são, necessariamente, histórias de heróis.

Os filmes de época têm características que se aproximam mais do gênero documentário do que do gênero da ficção. Já os filmes épicos, por tratarem de heróis, já permitem maior proximidade com a ficção, pois, geralmente, os heróis são personagens que vão além da realidade, sendo capazes de realizar os sonhos de até uma nação.

O herói (do grego e do latim *heros*, o termo herói designa originalmente o protagonista de uma obra narrativa ou dramática) é marcado por uma projeção ambígua: por um lado, representa a condição humana, na sua complexidade psicológica, social e ética; por outro, transcende a mesma condição, na medida em que representa facetas e virtudes que o homem comum não consegue mas gostaria de atingir – fé, coragem, força de vontade, determinação, paciência, etc.

A seguir pode-se observar o exemplo do filme “Fúria de Titãs” que em sua primeira filmagem em 1981 apresenta um cenário e figurinos que tentam se aproximar ao real. É um exemplo de filme épico que também pode ser considerado filme de época. Já a versão gravada em 2010 o figurino foge da semelhança histórica, apresentando um filme puramente épico que se aproxima da ficção.



**Figura 17 – Perseu em ânfora grega (500 - 450 a.C.), em “Fúria de Titãs” de 1981 e na versão de 2010**

Fonte: <http://www.theoi.com/Gallery/P23.7.html>  
[http://missprissmorgan.blogspot.com/2010\\_04\\_01\\_archive.html](http://missprissmorgan.blogspot.com/2010_04_01_archive.html)



## 4. FIGURINO CINEMATOGRAFICO

Assim como os cenários, os figurinos ajudam a compreensão por parte do público e expressam a atmosfera dominante da peça ou filme e das varias cenas. Os figurinos ajudam identificar a época, o local em que se passa ação e a determinar ambientes específicos, como, por exemplo, o campo.

Figurino é o traje usado por uma personagem de uma produção artística (cinema, teatro ou vídeo) e o figurinista é o profissional que idealiza ou cria o figurino.

O figurino é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro, personagem, da direção do filme e as possibilidades do orçamento.

Segundo o livro “Entre tramas, rendas e fuxicos”:

O figurino, que engloba não só a roupa, mas cabelos, maquiagem, acessórios e adereços, é um dos elementos que ajudam a contar uma história. Apontado pelo senso comum como a “segunda pele” dos atores, nunca passa despercebido pelo olhar crítico e interessado dos fãs. (...) assim como a indumentária e a moda, figurino não é simples ornamentação. Ele nos apresenta uma diversidade de linguagens, cada qual com seu próprio vocabulário e sua própria gramática. É uma forma de comunicação em que a roupa não tem valor sozinha. (...) É um conjunto de sinais, em que uma peça do vestuário muitas vezes ocupa papel decisivo na ação. (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 13-14)

Ele é mais que uma simples veste ou roupa, pois ele possui uma carga, um depoimento, uma lista de mensagens implícitas visíveis e subliminares sobre todo o panorama do espetáculo e possui funções específicas dentro do contexto e perante o público, ora com grau maior ora menor. Segundo Beth Filipecki, no livro “Entre tramas, rendas e fuxicos” (2007, s/p.), “*o figurino deve existir em função da cena, e não de um documento histórico*”.

Mesmo em casos de nu, apesar da ausência de roupas, este não pressupõe o silêncio. Ele é carregado de significados que dizem muito a respeito de um personagem ou de uma cena.

Segundo Cao Albuquerque (apud ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 30-31), *“O figurino é o aspecto visível de um ser invisível. Não há personagem sem figurino. Mesmo que o personagem esteja nu, ainda assim é preciso que existam recursos de figurino para que ele se torne personagem”*.

No filme “Metropolis” (1927), de Fritz Lang, por exemplo, a personagem Maria inicia o filme como uma boa moça trabalhadora em que aparece com um vestido de decote discreto, mas após a transformação a mesma atriz aparece com o mesmo vestido. A diferença se faz, apenas, pela abertura do decote do vestido e de uma maquiagem que passa a ser bastante escura em torno dos olhos.

Percebe-se, então, que nem sempre para se mudar um personagem é preciso trocar sua roupa, mas sim de agregar ou tirar detalhes que podem ser na própria roupa e acessórios ou na aparência física mudando-se a maquiagem e o cabelo.



**Figura 18 – Metropolis (1927)**

Fonte: [http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2011/02/metropolis\\_2.html](http://www.saindodamatrix.com.br/archives/2011/02/metropolis_2.html)

#### **4.1. HISTÓRIA DO FIGURINO**

Desde os primórdios da humanidade o ser humano enfeita-se para a realização de diferentes rituais, utilizando elementos retirados diretamente da natureza ou materiais confeccionados a partir dela. São roupas e acessórios produzidos com ramagens, tecidos com fibras de madeira, couros de animais, etc.

Máscaras são utilizadas para retratar os mitos, ou simplesmente para cobrir o rosto e esconder a real identidade do sujeito protagonista do ritual. A utilização de indumentárias foi sempre um ato de liberdade, porém vem ao longo do tempo acompanhando as mudanças socioculturais (NERO, 2007).

Com o surgimento do teatro, na Grécia do século VI a.C., os atores passam a utilizar máscaras que caracterizavam os personagens e permitiam ampliar as vozes dos atores. O figurino, composto de coturnos com saltos altos e túnicas gregas alongadas, fazia dos atores que interpretavam as tragédias e comédias figuras escultóricas.

Neste mesmo período os personagens do teatro latino utilizavam togas romanas, pálios, trabeas, entre outras indumentárias da época, e os personagens mais humildes eram representados por trajes de taberneiros. Na Idade média, pelo domínio da igreja católica, os figurinos utilizados em encenações eram os relacionados a anjos, senhores e magistrados, não fugindo à alegoria de dragões e outros mitos que representavam o mundo pagão.

A palavra **personalidade** deriva de **persona**, que em grego significa a máscara de teatro. Para entrar em cena, os atores de teatro usavam máscaras feitas de tecido engomado e outros materiais. Elas tinham uma grande abertura para a boca, que permitiam ecoar a voz do ator até as últimas arquibancadas.

Cada máscara representava uma personagem e, graças a ela, a plateia logo identificava seus principais traços psicológicos, sua **persona**.

No teatro grego, a máscara servia para dar aos atores a sua personalidade, a sua **persona** (= máscara) (NERO, 2007, p. 27). Cada máscara correspondia a um tipo de personagem pré-determinado, tendo também expressões faciais imutáveis que indicavam o destino último da personagem. Escondendo o rosto, os atores representavam usando apenas o tom de voz e o gesto.



Figura 19 – Persona grega

Fontes: <http://www.filosofix.com.br/blogramiro/?p=1805>

[http://www.beloit.edu/~classics/Greek%20Civilization/Website/Classical/Krater\\_Ruvo\\_Mask\\_2.htm](http://www.beloit.edu/~classics/Greek%20Civilization/Website/Classical/Krater_Ruvo_Mask_2.htm)

Ao longo do desenvolvimento do teatro, as máscaras foram sendo abandonadas, embora haja casos de reaparição, como na *Commedia dell'Arte* italiana.

As máscaras cômica e trágica do teatro grego ainda hoje representam, em conjunto, o teatro: afinal, os atores, ao assumirem uma personagem, estão ainda a colocar uma máscara sobre si mesmos. De certa forma, a maquiagem e o figurino mantêm a ideia de máscara, ou seja, de substituição da pessoa do ator por uma **persona** durante o tempo que dura a representação.

Ora, os processos de identificação com padrões-modelo afetam até o problema da personalidade humana. O que é personalidade? Simultaneamente mito e realidade. Cada um tem a sua personalidade, mas cada um também vive o mito da sua personalidade. Em outras palavras, cada um fabrica para si mesmo uma personalidade postíça, que de certa forma é o oposto da personalidade real, mas é também o intermediário através do qual se chega a verdadeira personalidade. A personalidade é uma máscara, mas ela nos permite ouvir nossa voz, como as máscaras do teatro antigo. E é a própria estrela que dá a imagem e o modelo dessa máscara e desse disfarce; nós a integramos à nossa personagem, assimilando-a à nossa própria pessoa. (MORIN, 1989, p. 101-102)

Os figurinos têm as mesmas funções básicas dos cenários, pois ajudam a compreensão por parte do público e expressam a atmosfera dominante da peça ou filme e das várias cenas. “A cenografia e o figurino deviam andar juntos, de mãos dadas” (BRÍCIO 1998 apud LEITE; GUERRA, 2002, p. 66). Os figurinos ajudam a identificar a época, o local em que se passa a ação e a determinar ambientes específicos, como, por exemplo, o campo.

O figurino é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro, personagem, da direção do filme e as possibilidades do orçamento.

Ele é mais que uma simples veste ou roupa, pois ele possui uma carga, um depoimento, uma lista de mensagens implícitas visíveis e subliminares sobre todo o panorama do espetáculo e possui funções específicas dentro do contexto e perante o público, ora com grau maior ora menor.

Os acessórios com seus significados simbólicos ajudam a acentuar os objetivos e linguagens que o todo quer passar. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 56)

Enfim, o figurino é parte de suma importância do espetáculo, pois através dele se cria uma linguagem através das formas, cores, texturas, transmite a época, a situação econômica política e social, indica a região ou cultura, estilo da personagem, estação climática, aspecto psicológico, ou seja, todos os elementos necessários para passar ao espectador o sentido do espetáculo, devendo mostrar as relações entre todos os personagens e ser complementar aos outros elementos da cena. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 62)

O que um figurinista faz é um cruzamento entre magia e camuflagem. Nós criamos a ilusão de mudar os atores em algo que eles não são. Nós pedimos ao público que acreditem que cada vez que eles veem um ator no palco ele se tornou uma pessoa diferente. (HEAD, apud AGRA, 2007)

No início, os figurinos cinematográfico e teatral se misturavam, pois ainda haviam diretores que emprestavam as roupas dos palcos parisienses, indiscriminadamente, na hora de filmar, embora um dos elementos cruciais da

especificidade do figurino cinematográfico é o fato de que a montagem “recorta” as cenas e o corpo dos personagens (closes, planos médios etc.), dando a ver, portanto, apenas partes das roupas, que, por isso, devem ser igualmente expressivas no conjunto como no detalhe.

Segundo Albagli (2004), pouco depois da criação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, organização composta por trabalhadores da indústria do cinema, em 1927, começou-se a especular a possibilidade de premiar só grandes feitos cinematográficos, o que promoveria a qualidade da produção cinematográfica.

Entre estas ideias estava a criação de um prêmio que simbolizasse a indústria, hoje conhecido como Oscar.

A primeira Entrega dos Prêmios da Academia, ou simplesmente Oscar 1929, ocorreu em 16 de maio de 1929, e não contava com a categoria de figurino.

A primeira premiação de figurino ocorreu na edição de 1948, quando o prêmio foi entregue da primeira vez. Até 1967 havia duas subcategorias dentro dessa: melhor figurino preto-e-branco e melhor figurino colorido. Nos anos de 1957 e 1958, essa distinção foi abandonada.

Nos 61 anos de história do Oscar, grande parte dos filmes premiados foram figurinos históricos, isto porque este seria um trabalho de reconstituição muito mais detalhada do que em qualquer outro gênero cinematográfico.

Ainda de acordo com Albagli (2004), em 1953 foi criado o Costume Designers Guild (Sindicado de Figurinistas) – um grupo que começou com 30 profissionais e que hoje têm 750 figurinistas, incluindo profissionais do cinema, televisão, animação, comerciais e vídeos musicais.

#### 4.1.1. O *star system* e os modismos lançados por ele

Segundo Edgar Morin (1989), o desenvolvimento dos grandes estúdios proporciona o surgimento do *star system* (sistema de "fabricação" de estrelas) que encantam as plateias.

Em primeiro lugar, o *star system* é *fabricação* – termo espontaneamente utilizado por Carl Laemmle, o inventor das estrelas do cinema: “A *fabricação das estrelas é fator primordial na indústria do filme*”. Indicamos acima que uma autêntica produção em série absorve belas moças descobertas pelo *talent scout*, racionaliza, uniformiza, seleciona, se descarta das peças defeituosas, burila, monta, dá forma, lustra e enfeita – isto é, *faz* estrelas. O produto manufaturado é submetido aos últimos ensaios, filmado e lançado. Ainda que triunfe no mercado, permanece sob o controle da indústria: a vida privada da estrela de cinema é pré-fabricada e racionalmente organizada. O produto manufaturado, porém, torna-se mercadoria. A estrela tem o seu preço, o que é natural, e esse preço segue regularmente as variações de oferta e da procura (...). Além disso, como diz Baechlin, “o *próprio estilo de vida de uma estrela é mercadoria*”. (...) A vida privada-pública das estrelas tem sempre eficácia comercial, ou seja, publicitária. Além disso, a estrela não é apenas sujeito, mas também objeto da publicidade: ela apresenta perfumes, sabonetes, cigarros, etc., multiplicando assim sua utilidade comercial. (MORIN, 1989, p. 75)

Há para si  
tanta beleza  
em **LUX**!

Toda a graça e toda a sedução da beleza feminina estão ao seu alcance. Siga o exemplo de Jeanne Crain cuja beleza é um êxito. Use Lux. Lux é para a sua pele um verdadeiro tratamento de beleza que a torna suave, macia, docemente aveludada. A espuma e perfume de Lux, agora na cor que o seu bom gosto escolher, descobre em si a beleza natural que ambiciona. Como as estrelas de cinema, confie em Lux e a seus olhos resplandecem toda a fascinação da verdadeira beleza.

A conhecida estrela JEANNE CRAIN usa Lux.

**9 de cada 10 estrelas usam LUX, branco ou em cores!**

INDÚSTRIAS LEVER PORTUGUESA, LDA. SACAVÉM

68-11-31

Figura 20 – A atriz Jeanne Crain em publicidade do sabonete Lux que aparece em uma revista portuguesa

Fonte: O Século Ilustrado, Nº 1164, 23 de Abril de 1960, p. 26

No teatro se exige técnica, mas para se tornar uma estrela do cinema, de início, só se exige beleza, pois a espiritualidade e a personalidade podem ser produzidas, embora *“nem a mais talentosa das atrizes tem garantida a passagem a estrela, mas por outro lado o maior desconhecido pode-se transformar, de um dia para o outro, em uma vedete”*. (MORIN, 1989, p. 34)

A beleza e a juventude da estrela valorizam os papéis de romântica e heroína. Mary Pickford, a "noivinha da América", Theda Bara, Tom Mix, Douglas Fairbanks e Rodolfo Valentino são alguns dos nomes mais expressivos. Com o êxito alcançado, os filmes passam dos 20 minutos iniciais a, pelo menos, 90 minutos de projeção. O ídolo é chamado a encarnar papéis fixos e repetir atuações que o tenham consagrado.

Estas estrelas passam a ter *“duas vidas: a dos filmes em que entra e a sua vida real. Na verdade, a primeira tende a comandar ou a apagar a segunda”*. (MORIN, 1970, p. 52)

A estrela não é apenas uma atriz. Suas personagens não são apenas personagens. As personagens do cinema contaminam as estrelas. Reciprocamente, a estrela contamina, ela própria, as suas personagens. (MORIN, 1989, p. 24)

O *star system* faz surgir na década de 30 as chamadas “divas do cinema” como Greta Garbo (1905-1990) que revolucionou a iconografia da época ao aparecer com o cabelo esticado, puxado para trás, no filme “Mata Hari” (1931), no qual encarnou uma espiã alemã em Paris.



**Figura 21 – Greta Garbo**

Fonte: <http://flickrriver.com/photos/26612863@N00/3701807083/>

A estrela não é idealizada apenas em função de seu papel: ela já é, pelo menos potencialmente bela. (...) De fato, muitas vezes a beleza não é uma característica secundária, mas essencial à estrela. (...) O *star system* quer belezas. (...) Desde então os institutos de beleza se dedicam com cada vez mais eficácia ao rejuvenescimento: eliminam as rugas, restituem ao rosto seu frescor juvenil. A juventude deixa de ter idade. Essa juvenildade mantém em atividade belas quarentonas, como Joan Crawford, Marlene Dietrich, Edwige Feuillère; depois Ava Gardner e Lis Taylor ultrapassaram o desafio do tempo que não para. Sempre belas, sempre jovens, sempre apaixonadas. Com mais de 50 anos, Marlene exibia o seu corpo soberbo nos cassinos de Las Vegas. Mas um dia as rugas e as marcas do tempo, atenuadas sem cessar pelos institutos de beleza, se tornaram indisfarçáveis. A estrela trava seu último combate para então se decidir por deixar de estar apaixonada, isto é, jovem, e bela, isto é, estrela. Ou então virá o eclipse. Nesse caso, envelhecerá em silêncio, secretamente, para que sua imagem permaneça jovem. Garbo dissimula os seus traços para que, atrás de seus óculos escuros e gola alta, transpareça o seu eterno rosto de diva. (MORIN, 1989, p. 27-31)

O *star system* assentou as bases da construção narrativa clássica cinematográfica e os elementos formadores do imaginário ocidental.

Segundo Morin (1989), este sistema pode ser considerado um fenômeno social, em que as estrelas do cinema são cultuadas como deusas do Olimpo. Pode-se perceber uma mitologia que se situa no limite entre a crença e o divertimento, entre a estética, a mágica e a religião. Esse fenômeno se explica em parte porque a tela, com sua especificidade fílmica, funciona como um espelho para a plateia, pois envolve a presença humana, ou seja, o ator.

Foi aos gritos de “Fogo, é bruxaria!” que em 1898 os camponeses de Nijni Novgorod incendiaram a barraca de projeção Lumière. Entre as velhas civilizações e populações primitivas dos cinco continentes, a difusão do cinematógrafo passou, efetivamente, por um fenômeno de magia. (MORIN, 1970, p. 47)

O *star system* exprime aspirações profundas da sociedade capitalista através de suas deusas, transformando-as em mercadoria. A indústria cinematográfica somente encorajou essa necessidade, e, já em 1950, um levantamento apontou que 48% do público feminino e 36% do público masculino escolhiam seus filmes a partir do elenco.

A estrela não só representava uma personagem, no sentido de interpretar, mas ela também personificava a melhor maneira que um indivíduo pode tomar diante dos problemas da vida.

É na imagem da mulher no cinema que se rompem tabus ao se anexar adereços do vestiário masculino à indumentária das estrelas. Nesse sentido, historicamente, justifica-se o uso (a introdução) pelas atrizes em cena de calças compridas, de gravatas, chapéus e bengalas, nesse jogo de sedução e identificação entre a estrela e seu público, o que acaba por ocasionar uma revolução na própria moda. Um exemplo de atriz que vem logo à mente é Marlene Dietrich com seus adereços e poses masculinas. (MORIN, 1989, p. 33)

O *star system* durou de 1930 a 1960, mas, depois disso, é claro que as estrelas continuarão existindo, mas os modelos já não serão mais forjados por este sistema.

A morte de Marilyn Monroe, que mata o *star system*, dá vida nova à estrela de cinema. Tal como a paixão de James Dean o credenciava como herói da adolescência, a paixão de Marilyn Monroe fará dela não somente a última estrela do passado, mas a primeira estrela sem *star system*. (MORIN, 1989, p. 132)

A partir da segunda onda do movimento feminista, ocorrida na década de 70, a teoria feminista do cinema demonstrou que a posição das mulheres nos enredos dos filmes hollywoodianos sempre foi a do outro, nunca a de sujeito da narrativa, e que sempre foram tratadas como objetos do voyeurismo masculino.

Afirma-se que o cultural é uma área de intervenção da ideologia, e se a imagem representada da mulher é uma imagem estereotipada, pode-se dizer que a construção social da mulher, aquela trabalhada pelas diferentes mídias (seja por revistas e anúncios, seja por cinema e televisão) é baseada em critérios preestabelecidos socialmente e impõe uma imagem idealizada da mulher. (LAURETIS, 1978, p. 28).

Esses estereótipos impostos à imagem da mulher funcionam como uma forma de opressão, pois transformam a mulher em objeto, nulificando-a como sujeito e recalçando o seu papel social.

A imagem cinematográfica para a mulher é ambos, vitrine e espelho, uma simples maneira de acesso à outra. Originalmente caracterizadas como objetos a serem trocados, tornaram-se alvo da economia capitalista como consumidoras, numa relação bastante explícita entre consumismo e cinema. O cinema dominante envolve a espectadora feminina, que é orientada em seu desejo em direção a uma ordem social e a uma posição do significado dentro da imagem.

O cinema narrativo clássico criou uma identificação da mulher através de uma sedução em direção à sua feminilidade. Ao produzir imagens, o cinema produziu imaginação, criando afetividade, significação e posicionando o espectador em relação ao desejo. Feminilidade tornou-se, assim, sinônimo de atração sexual e, portanto, disponibilidade para os homens. A mulher interiorizou os conceitos divulgados pelo cinema clássico como se fosse a sua própria identidade. Nesse processo, foi objetivada como consumidora. De um lado, de uma ideologia – a capitalista, e, de outro, de um produto – sua própria feminilidade. Enfim, ela só é mais um dos elementos na estrutura da sedução.



**Figura 22 – Ava Gardner em encontro com a Rainha Elizabeth II em outubro de 1955**  
Fonte: <http://leoneess.tumblr.com/post/3708012032/ava-gardner-meets-the-queen>  
<http://ann-lauren.blogspot.com/2009/06/20th-cent-ava-gardner.html>

Em relação ao vestuário, a estrela feminina obedece à etiqueta suprema, a dos príncipes. Mas, também como os príncipes, pode ir de vestido preto à recepção da rainha Elizabeth. Estrela real, Ava Gardner recusa inclinar-se e sorri à rainha, uma igual. (MORIN, 1989, p. 33)

Em anos do cinema, muitos foram os atores e atrizes que marcaram, e continuam marcando, épocas, isto porque as pessoas querem se sentir como seus ídolos. Para isso aderem seu jeito de falar, agir, e, principalmente, vestir. O figurino, talvez, seja o meio mais fácil de fazer-se parecer com o ídolo.

No cinema mudo, a carga dramática era passada não só pelas expressões faciais, onde a maquiagem tem papel fundamental, como também pelo guarda-roupa que definia claramente o papel dos atores. Charles Chaplin, por exemplo, fez do vestuário sua marca registrada.

Seu maior personagem foi o "Vagabundo", que usava grandes sapatos, um bigodinho peculiar, um chapéu coco e uma bengala, que conquistou o público. Seu andar bamboleante foi suficiente para levar o pessoal às gargalhadas. No cinema mudo, o "Vagabundo" foi astro de diversas comédias de curta duração.



**Figura 23 – Charles Chaplin**

**Fonte:** <http://mgseries-carpen.blogspot.com/2010/06/download-charles-chaplin-filmografia.html>

Desde os anos 20, os ídolos do cinema fascinaam homens e mulheres no seu jeito de vestir, falar e agir, copiando suas roupas e os trejeitos dos famosos como Rudolf Valentino, Gloria Swanson, Mary Pickford.

As zonas de fixação erótica do corpo humano, e particularmente o cabelo, dependem agora do charme da estrela. Um cabeleireiro poderia escrever uma história do cinema a partir dos cachinhos de Mary Pickford. (MORIN, 1989, p.99)

Nesta época Hollywood promovia o visual das atrizes como parte do marketing, mas foi só depois de perder dinheiro com os caprichos das passarelas (a moda mudava rápido e o filme já saía ultrapassado) que Chanel foi recrutada, embora seja bom lembrar que *“figurino não é moda; ele apenas inclui a moda”* (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 16). Uma de suas criações aparece no filme "Esta Noite ou Nunca" (1931), com o figurino para Gloria Swanson (Figura 44 – p. 76).

A parceria entre figurinistas e estilistas, nesta *“relação entre moda e cinema, que emprestou ainda mais glamour à indústria cinematográfica de Hollywood – vide o impacto provocado pelos modelos vestidos por grandes atrizes”* (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 17).

Louise Brooks, protagonista do filme *“A caixa de pandora”* (1928), surgiu na tela com um corte de cabelo arrojado, de geometria radical, base quadrada, franja reta no meio da testa e nuca curtíssima. Muito atraente, promoveu uma verdadeira revolução de costumes. Com seu estilo moderno e independente, à frente do seu tempo, desafiava suas contemporâneas, mulheres que ainda usavam ondas no cabelo molhado, românticos cacheados ou coques discretos. Foi ela que radicalmente rompeu com os estilos de Mary Pickford, Gloria Swanson, entre outras.



**Figura 24 – Rudolf Valentino, Gloria Swanson, Mary Pickford e Louise Brooks**  
**Fontes:** <http://lembrancasdoquevivi.blogspot.com/2010/10/a-s-pe-ssas-que-fizeram-parte-da-minha.html>  
<http://vivaatrizes.blogspot.com/2010/03/atrizes-interpretando-atrizes.html>  
<http://www.altfg.com/blog/books/phil-hall-interview/>  
[http://cestsissibon.blogspot.com/2009\\_02\\_01\\_archive.html](http://cestsissibon.blogspot.com/2009_02_01_archive.html)

Com o início do cinema falado, astros como Greta Garbo (Figura 21 – p. 52), Mae West e Fred Astaire se popularizaram, e, em meio à crise financeira mundial causada pela quebra da bolsa de Nova Iorque, o cinema investiu com força para realizar os desejos das pessoas.

Durante a depressão americana e no início dos anos 40, as salas de cinema eram o refúgio de uma população castigada pela miséria. Na tela, galãs e estrelas glamorosas criavam uma atmosfera de sonho e delírio. Tudo era maior que o normal: os diamantes eram imensos, os casacos de pele colossais, os tecidos caríssimos.

Veronika Lake ficou famosa pelo cabelo que semi-ocultava seus olhos. *“A mecha sobre o olho, à moda de Veronika Lake, fez tamanho sucesso que o empresário suplicou à vedete que a suprimisse, porque suas datilógrafas, reduzidas à visão monocular, multiplicavam os erros de ortografia”*. (MORIN, 1989, p. 99)

Mas se os anos 40 nos deixaram uma personagem mítica, essa foi, sem dúvida, *Gilda* (1946), interpretado por Rita Hayworth, com o primeiro ruivo da história do cinema.



**Figura 25 – Veronika Lake e Rita Hayworth**

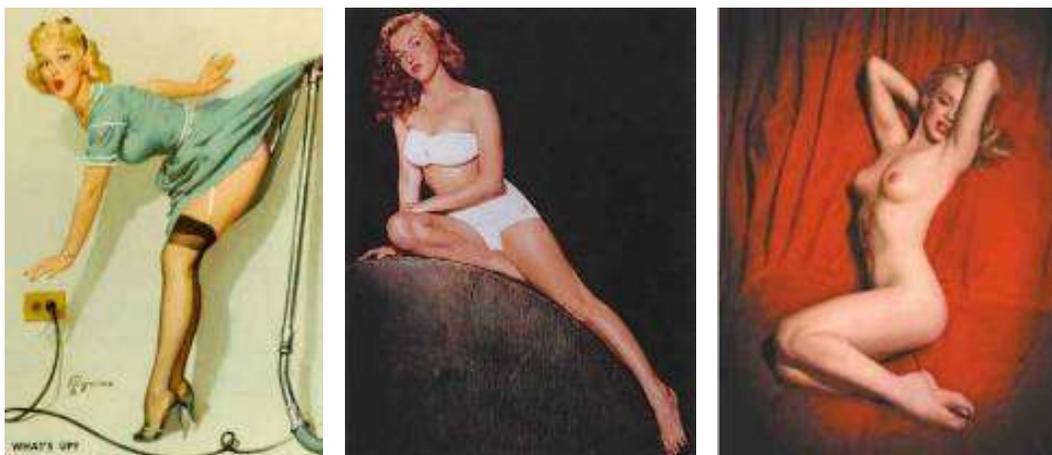
**Fonte:** <http://texwillerblog.com/wordpress/?p=6347>

<http://voguedepinup.tumblr.com/post/2783744714/rita-hayworth>

Nos anos 40, com a chegada da segunda guerra mundial, atrizes do cinema procuram animar as tropas fazendo shows. Surge aí a figura fascinante das *pin-ups*<sup>2</sup>.

No processo da fabricação de estrelas do cinema, a *pin-up* é uma estrela em potencial, pois a beleza é uma das fontes do estrelato.

*Porque não eu?* Os exemplos são incontáveis: jovem encontrada na rua, no ônibus, abordada (“Gostaria de fazer cinema, meu bem?”), figurante observada, manequim, pin-up, vencedora ou não de concursos de beleza que acabaram se tornando Silvana Mangano, Ava Gardner, Gina Lollobrigida. Tudo encoraja... (MORIN, 1989, p. 34)



**Figura 26 – Pin-ups em desenho e em foto de Marilyn Monroe**  
Fonte: <http://wannabefeelings.blogspot.com/2010/07/pin-ups.html>  
<http://www.tfoi.com/aa/7aa/7aa716.htm>

<http://teleobjetiva-teleobjetiva.blogspot.com/2007/10/ontem-fui-ver-exposio-marilyn-monroe-o.html>

Desta forma algumas atrizes ficaram famosas, como é o caso da Marilyn Monroe, que saiu dos pôsteres para as telonas como um dos grandes símbolos sexuais da época, com curvas evidenciadas pela cintura fina.

---

<sup>2</sup> Na década de 40, surgem as Pin-Ups (mulheres que constituem um tipo de leve pornografia, geralmente modelos e atrizes). Tais desenhos ou fotos apareciam freqüentemente em calendários, os quais eram produzidos para serem pendurados (em inglês, pin-up) de alguma forma. Enquanto os combates estão no auge, a pin-up exhibe orgulhosamente sua glória e sua independência. Mas o fim da guerra, que vê se impor a pin-up fotografada, muda por completo as regras do jogo.

Seus figurinos mostravam muito do corpo feminino, como o tomara que caia, onde podiam ser exibidas, além do colo decotado, joias sofisticadas. Os sutiãs pontudos destacavam os seios, e quanto maiores e mais definidos, melhor.

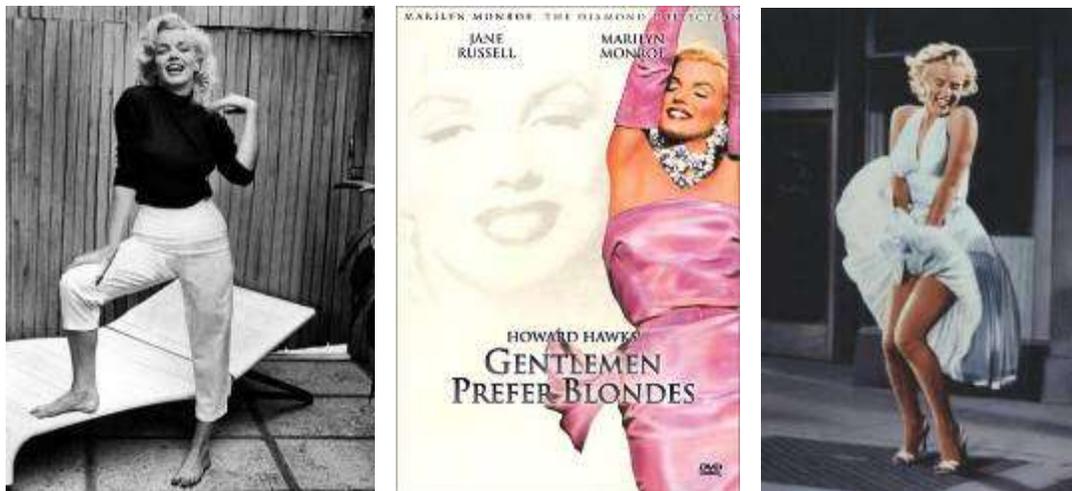


Figura 27 – Marilyn Monroe usando calça, em “Os homens preferem as loiras” (1953) e em “O pecado mora ao lado” (1955)

Fonte: <http://living.blogg.se/category/fashion.html>  
<http://www.classicactresses.com/blondes.html>

<http://silvanobre.blogspot.com/2010/11/marilyn-monroe-de-meca.html>

Com o fim da guerra, os jovens começam a aparecer com uma postura de rebeldia. Neste contexto, é incontestável a violação de comportamento anunciada por James Dean em “Juventude Transviada” (1955) e por Marlon Brando (1951) em “Um bonde chamado desejo”, que, ao vestirem calças jeans e camiseta, tornam-se símbolo de contestação de toda uma geração.

“O Selvagem” (1953), explorando a violência da juventude rebelde do pós-guerra, foi o primeiro filme que mostrou uma gangue de motociclistas “foras da lei”, estrelado por Marlon Brando mal barbeado, cabelos desalinhados, irreverente, rebelde e problemático, que usava o traje símbolo da rebeldia: a calça jeans e a camiseta, acrescido de jaqueta de couro e bota preta. Neste cenário, apesar do “*rock’n’roll*”, propriamente dito, ainda não “existir”, a atmosfera do filme clamava por sua invenção.



Figura 28 – James Dean e Marlon Brando

Fonte: <http://www.comunidade moda.com.br/historia-da-moda-anos-60.html/james-dean-1>  
<http://cincomeiasete.blogspot.com/2010/07/marlon-brando.html>  
[http://raridadesvideo.com/marlon\\_brando.htm](http://raridadesvideo.com/marlon_brando.htm)

James Dean queria fazer tudo, experimentar tudo e sentir tudo. “Se tivesse cem anos pela frente”, ele dizia, “ainda não teria tempo suficiente para fazer tudo que quero”. (...) O herói das mitologias se confronta de forma cada vez mais patética com um mundo que pretende usufruir inteiramente. O destino de James Dean cada vez mais ofegante, preso a esse *ersatz* moderno do absoluto que é a velocidade. Inquieto e impulsivo para alguns, extremamente calmo para outros, James Dean, após terminar as filmagens de *Assim caminha a humanidade*, acelera na noite até 160 por hora no seu Porsche de corrida em direção a Salinas, onde iria participar de uma competição automobilística. O herói das mitologias, em sua busca do absoluto, acaba por encontrar a morte. Sua morte significa que ele foi destruído pelas forças hostis do mundo, mas também que, nesta derrota, finalmente atinge o absoluto: a imortalidade. James Dean morre; sua vitória sobre a morte começa. (...) James Dean também fixou o que se pode chamar de “panóplia da adolescência”, essa maneira de vestir que exprime uma atitude em relação à sociedade: os *blue jeans*, a jaqueta de couro, a camiseta, a abolição da gravata, o desabotoamento o desleixado voluntários são igualmente signos ostensivos (do mesmo valor de insígnias políticas) de uma resistência às convenções sociais do mundo dos adultos, de uma procura de signos de vestuário *viris* (roupa de trabalhadores manuais) e da fantasia de artista. James Dean não inovou nada, apenas canonizou sistematizou um conjunto de normas do vestuário que permitiu a uma classe de idade se afirmar, e se afirmar mais ainda através da imitação do herói. (MORIN, 1989, p. 112-114)

## 4.1.2. Figurinista

### 4.1.2.1. *Funções do figurino*

Já na infância, as mulheres são apresentadas a Cinderela, e se encantam com a história da pobre gata borralheira que se torna princesa. As roupas maltrapilhas da personagem, antes do aparecimento da fada madrinha, acentuavam a infelicidade da mocinha, que só teve fim quando ela ganhou um belo vestido rodado, como o das princesas. A realização de Cinderela começou com a mudança de visual, antes mesmo da dança com o príncipe. Isso sem falar no sapatinho de cristal. Será que o príncipe buscaria a dona de um chinelo gasto? Provavelmente não. Figurino é isso: a tradução de uma personalidade. Tem o poder da linguagem e, por isso, é fundamental em contos, novelas e filmes.

No momento em que as luzes se apagam e, na tela, surge um personagem, o espectador já pode ter uma ideia, pelo seu jeito de vestir, se ele é rico ou pobre, se está triste ou alegre, em que época se passa o filme e onde se desenrola a história. A roupa é a radiografia de comportamento. Logo à primeira vista, o figurino constitui-se num importante fator de rejeição/aproximação do espectador em relação ao personagem e essa quantidade de informações é fundamental para transportá-lo de imediato para a fantasia do enredo.

Umberto Eco salienta que *“O hábito fala pelo monge, o vestuário é comunicação, além de cobrir o corpo da nudez, ela tem outras finalidades”*. (ECO, 1989, p. 71)

A mensagem que os figurinos têm que passar é importante, mas o diferencial está na maneira que vai se passar esta mensagem. A roupa não serve apenas para proteger do frio, mas ela possui símbolos, códigos e convenções de status, comportamento, sentimentos, identificação de grupos e posições ideológicas.

O vestuário militar, por exemplo, não possui variante, pode somente identificar qual o segmento militar é pertencente e as patentes, mas os trajés civis

possuem inúmeras variações desde a cor dos tecidos, escolha da camisa, forma dos sapatos, comprimento das saias, etc. Muitas vezes a escolha do vestuário muda de significado segundo o contexto em que se insere, por exemplo, usar camisola para dormir tem um significado, mas sair na rua com ela tem outro bem diferente. E todas estas significações auxiliam na personificação de um personagem.

Segundo Marino Sigurtá (apud ECO, 1989, p. 22), ainda hoje em alguns povos e algumas roupas da antiguidade tinham significações de proteção e religiosas, significados nas crenças, uma síntese entre o poder mágico – proteção da roupa e dos amuletos. Marcar a própria presença, chamar a atenção, pôr ênfase em determinadas partes do corpo, denotar com uma imagem clara e muitas vezes mesmo codificada com precisão alguns significados, e dar a conhecer outros de maneira explícita, mas, sempre sensível, eis o objetivo principal do vestuário.

Um figurino proposto corresponde a uma função real, mesmo sendo dentro de uma situação irreal, por exemplo, um traje para dançar, serve efetivamente para dançar e expõe a dança de um modo estável e é legível para todos que estão analisando a cena proposta e captam o significado daquela roupa.

Desta forma, o figurinista tem obrigação de conhecer estes pontos dos vestuários, como significados das cores e elementos característicos das diferentes culturas. Deve identificar o que pode e o que não pode criar ou adaptar, principalmente se tratando de um figurino de época, pois pode descaracterizar toda uma simbologia de extrema importância para o clima de uma cena, e caracterização de um personagem.

No cinema mudo, a carga dramática era passada não só pelas expressões faciais, onde a maquiagem tem papel fundamental, como também pelo guarda-roupa que definia claramente o papel dos atores. Theda Bara, Charles Chaplin, Gloria Swanson e a dupla Hardy e Laurel (O Gordo e o Magro) fizeram do vestuário sua marca registrada.

#### 4.1.2.1.1. Tipos de figurino

A priori, segundo Marcel Martin (2003, p. 61) e Gérard Betton (1987, p. 57), os figurinos podem ser classificados em três categorias:

- a) **Figurinos realistas:** comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica;
- b) **Figurinos para-realistas:** quando “o figurinista inspira-se na moda da época” para realizar seu trabalho, “mas procedendo de uma estilização” onde “a preocupação com o *estilo* e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples”;
- c) **Figurinos simbólicos:** quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de “traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou, ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos”.

Dificuldades no uso desta classificação surgem quando, analisando o figurino, nem sempre um vestuário pode ser classificado em apenas uma dessas categorias.

Em *Clube da luta*, por exemplo, o personagem de Helena Bonham-Carter usa roupas escuras, que simbolizam o quão sombria é a personagem, enquanto o personagem de Edward Norton usa ternos cinza, simbolizando a falta de vitalidade e alegria na vida do personagem. Ao mesmo tempo em que estas roupas são significantes de características psicológicas dos personagens, elas são realistas, cabíveis e esperadas para pessoas com os traços sócio-psicológicos destes personagens.

Estes problemas surgem do fato que um figurino simbólico, por definição, ignora a exatidão histórica, mas isto não significa que a exclui; foram formuladas as três categorias do figurino, mas elas não se excluem mutuamente.

#### 4.1.2.2. Funções do figurinista

Para trabalhar como figurinista é necessário conhecer a fundo a história a ser tratada no trabalho, pois o figurino tem que revelar muito dos personagens. *“Figurinistas precisam, portanto, de formação cultural ampla, e de um grande sentido de observação”*. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 15)

Para elaborar um figurino deve-se levar em conta uma série de fatores como a época em que se passa a trama, o local onde são gravadas as cenas, o perfil psicológico dos personagens, o tipo físico dos atores e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor de arte. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 84-86)



**Figura 29 – Ilustração de Edith Head**  
Fonte: [http://community.livejournal.com/fashion\\_ill/88228.html](http://community.livejournal.com/fashion_ill/88228.html)

Desta forma, o figurinista desenvolve pesquisa para criar, interpretar, idealizar, e projetar os trajes e complementos usados pelo elenco e figuração, compondo, através da combinação entre as roupas, adereços, cabelos e maquiagem, o tipo (estilo) que melhor convém à personagem e estabelecendo um código de representação que não, necessariamente, mantenha vínculo com a realidade; executando o projeto gráfico dos mesmos; indicando os materiais a

serem utilizados; acompanhando, supervisionando e detalhando a execução do projeto; coordenando a equipe de produção e organizando do guarda-roupa. Além disso, também pode trabalhar na reelaboração de figurinos já existentes. É responsável, enfim, por toda e qualquer produção necessária, seja delegando funções a terceiros ou fazendo ele mesmo.

E dentro desta concepção de totalidade, é necessário que tenha noções de cenografia, iluminação, história do vestuário, desenvolvimento de croquis, desenho técnico, modelagem, conhecimento sobre tecidos, acessórios, costura, e de lugares onde pode encontrar materiais e pessoal especializado.

Para que um figurino ser executado é preciso que este seja aprovado pelo diretor.

Além do figurino, um grande aliado à arte do figurino é a “maquiagem de cena”, pela possibilidade de transfiguração do ator.

#### **4.1.2.3. *Figurinistas famosos***

Mais do que simples roupas de cena, o americano Adrian (1903-1959) era célebre por criar elaborados trajes de gala que ajudaram a criar mitos como Greta Garbo, Katharine Hepburn e Joan Crawford (Figura 55, p. 85).

No mundo do cinema, temos o estabelecimento – e a glamorização – da profissão com os figurinos de Adrian para Greta Garbo, por exemplo, e o trabalho contínuo de Edith Head em Hollywood. Tais profissionais foram responsáveis pela criação de uma linguagem e um estilo visual que nos influenciam até hoje. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 16)



**Figura 30 - Adrian**

**Fonte:** <http://www.logos.info/index.php?q=node/648&lang=en>

Nos anos 20, Adrian estudou design em Nova York e artes plásticas em Paris, onde tomou contato com o mundo da moda. Suas principais armas eram um aguçado senso de estilo, talento para a modelagem com materiais nobres e profundo conhecimento da silhueta feminina. O que seus colegas procuravam disfarçar, ele acentuava. Assim, envelopou a *mignon* Jean Harlow em longos vestidos fluidos de cetim brilhante, transformando-a na Vênus platinada.



**Figura 31 – Jean Harlow, com vestido de Adrian em “Jantar às Oito”**

**Fonte:** <http://thesilverscreenaffair.blogspot.com.br/2011/07/best-dressed.html>

Nunca evitou exageros (golas de pele, crinolinas com babados e trajes masculinos) para vestir Greta Garbo, em todos os filmes, mas seu reinado terminou com os orçamentos minguados e os filmes menos luxuosos da II Guerra.

Além dos filmes de Garbo, seus grandes momentos incluem “Maria Antonieta” (1938), “O Mágico de Oz” (1939), “The Women” (1940) e “Festim Diabólico” (1948).

Ao contrário de Adrian, que morreu sem nunca ter recebido uma indicação ao Oscar, Edith Head (1897-1981) impressiona pelos números: mais de 500 filmes (ela dizia ter assinado 1.000), 35 indicações ao Oscar, 8 estatuetas e o vestido mais caro de Hollywood. Em 1927 se apresentou para um cargo no departamento de figurinos da Paramount, mesmo sem saber desenhar ou costurar (levava uma pasta com croquis feitos por suas alunas), foi contratada e revelou-se tão profissional que assumiu como figurinista-chefe até 1967.



**Figura 32 – Edith Head com seus croquis e em 2004 quando serviu de inspiração para a criação da personagem Edna Moda em “Os Incríveis”**

Fonte: <http://blogs.jovempan.uol.com.br/planeta/tag/spfw/>

<http://byreginasilveiramoda.blogspot.com/2010/10/umas-das-maiores-e-melhores.html>

Criou figurinos para mais de 500 filmes, recebeu 35 indicações ao Oscar e ganhou 8 estatuetas por “Golpe de Mestre (1973)”, “O Jogo Proibido do Amor (1961)”, “Sabrina (1954)”, “A Princesa e o Plebeu (1953)”, “Um Lugar ao Sol (1951)”, “A Malvada (1950)”, “Sansão e Dalila (1949)” e “Tarde Demais (1949)”.

Seu primeiro figurino de sucesso foi o sarongue de Dorothy Lamour, em “The Jungle Princess” (1936) (Figura 55, p. 85). Depois veio o vestido com cauda de vison (US\$ 50 mil no câmbio de 1943) para Ginger Rogers no musical “Lady in the Dark”.

No filme “Sabrina” (1954) (Figura 47, p. 78), Edith convidou Huber de Givenchy para criar os figurinos de Audrey Hepburn, mas como era ela a responsável pelo figurino do filme, foi ela quem levou o crédito das criações de Givenchy quando recebeu o Oscar de melhor figurino.

A imagem inesquecível de Marlene Dietrich fumando na penumbra, em *O Expresso de Xangai* (1932), colocou-a em um lugar de honra na história do cinema.



**Figura 33 - “Lady in the Dark” e Marlene Dietrich**  
Fonte: <http://verbalcroquis.wordpress.com/2006/03/page/2/>  
<http://www.imdb.pt/media/rm3246626816/nm0000017>  
<http://www.boston.com/ae/movies/blog/2010/09/>

Dona de um estilo sóbrio, Edith Head tem como sua melhor vitrine os filmes de Hitchcock dos anos 50 e 60: “Janela Indiscreta”, “Um Corpo que Cai”, “Ladrão de Casaca” e “Os Pássaros”.



**Figura 34 – Grace Kelly com um modelo de Edith Head em “Janela Indiscreta”**  
**Fonte:** <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/moda18/mo1108200609.shtml>

Outro importante figurinista foi o italiano Piero Tosi (1927) que trabalhou com os três grandes do cinema italiano - Visconti, Fellini e Pasolini. Revelou talento inigualável para recriar figurinos de época com precisão histórica como o guarda-roupa de “Medéia” (1969), de Pasolini, e “Satyricon” (1969), de Fellini.

Foi Tosi quem criou os figurinos de “O Leopardo” (1963). Somente o vestido branco de Claudia Cardinale, na sequência do baile, já vale a visita. A mesma grandiosidade surge no retrato belle époque de “Morte em Veneza” (1961) e na delirante corte de “Ludwig - A Paixão de um Rei” (1972).



**Figura 35 – Claudia Cardinale e Burt Lancaster em looks criados por Piero Tosi para “O Leopardo”**  
**Fonte:** <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/moda18/mo1108200609.shtml>

Orry Kelly foi um figurinista de Hollywood, que aprendeu a profissão de alfaiate com o pai, depois imigrou para os Estados Unidos para tentar seguir a carreira de ator, acabou sendo contratado pelo estúdio da Fox após ter desenhado um mural para uma boate. Desta forma, começou desenhando os figurinos e cenários para o musical da Broadway, *George White's Scandals*.



**Figura 36 – Orry Kelly**

Fonte: <http://designinnova.blogspot.com.br/2012/01/figurinistas-de-cinema-orry-kelly.html>

Dentre os figurinos notáveis criados por este grande figurinista está os dos filmes “Casablanca” (1942) estrelado por Ingrid Bergman e Humphrey Bogart, com um dos mais belos filmes de Hollywood; “Sinfonia de Paris” (1951); “Les girls” (1957); “Quanto mais quente melhor (1959); “Gypsy” (1962).



**Figura 37 – Cenas dos filmes “Quanto mais quente melhor” e “Casablanca”**

Fontes: <http://www.imagensgratis.com.br/imagem-de-filme-casablanca-.html>  
<http://designinnova.blogspot.com.br/2012/01/figurinistas-de-cinema-orry-kelly.html>

Com um estilo arrojado, a “rainha punk”, Milena Canonero, criou os looks para a Londres do futuro imaginada por Stanley Kubrick em “Laranja Mecânica” (1971), onde um grupo de jovens arruaceiros vestem-se com velhas roupas brancas, suspensórios, abotoaduras em forma de globo ocular ensanguentado, coturnos e chapéu coco. Ela praticamente antecipou o punk em cinco anos e na cor errada - punks amam o preto.



**Figura 38 – Milena Canonero**

Fonte: <http://designdemodadaufc.blogspot.com/2010/05/milena-canonero.html>

Ganhou seu primeiro Oscar (dividido com a assistente Ulla-Britt Söderlund) pelo figurino de “Barry Lyndon” (1975), um dos mais bem vestidos filmes de época de todos os tempos. O segundo veio em 1981, com “Carruagens de Fogo”. Atualmente assinou o filme *fashion* da temporada, “Maria Antonieta”, de Sofia Coppola.



**Figura 39 – “Laranja mecânica” e Kirsten Dunst em “Maria Antonieta”**

Fonte: <http://caralhissimo.wordpress.com/2007/11/29/39/>

<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/moda18/mo1108200609.shtml>

Outra rebelde dos figurinos é Sandy Powell (1960), que acha a moda um tédio “porque são apenas roupas”. Sua estreia no cinema foi com o filme “Caravaggio” (1986), mas chamou atenção mesmo com “Orlando” (1992).



**Figura 40 – Sandy Powell e o figurino de “A jovem Vitória”**  
Fonte: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4303301.stm>

Depois repetiu a dose “túnel do tempo” em “Entrevista com o Vampiro” (1994). Recebeu indicações para o Oscar com a Londres vitoriana de “Nas Asas da Paixão” (1997) e a cena glam rock de “Velvet Goldmine” (1998). Mas ganhou mesmo com “Shakespeare Apaixonado” (1998) e “O Aviador” (2004), onde refez um Adrian para Jean Harlow (Gwen Stefani) em cetim, vison branco e orquídeas.



**Figura 41 – “O Aviador”, com Leonardo DiCaprio e Gwen Stefani, e o atual “A jovem Vitória”**  
Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/moda18/mo1108200609.shtml>  
<http://old.boxwish.com/US/profiles/blogs/sandy-powell-and-colleen-atwood-talk-costume-design>

O figurinista James Acheson começou sua vida profissional na BBC nos anos 70, trabalhando em oito episódios de “Doctor Who”.

Participou do desenvolvimento de muitos figurinos como, por exemplo, um kilt usado por Christopher Lambert em Highlander (1986) e no figurino de “O pequeno Buda” (1993).

Ganhou três Oscar pelos figurinos de “O Último Imperador” (1987), “Ligações perigosas” (1988) e O “Outro Lado da Nobreza” (1995).



**Figura 42 – James Acheson e o figurino de “Ligações Perigosas”**  
Fonte: <http://www.costumedesignersguild.com/cdg-awards/2004/>  
[http://www.pfeiffer.morrisseydesignstudio.com/film\\_88\\_dliaisons.htm](http://www.pfeiffer.morrisseydesignstudio.com/film_88_dliaisons.htm)

Anthony Powell participou do desenvolvimento de vários filmes como a trilogia de “Indiana Jones” (1984 e 1989), “Hook” (1991) e “101 Dálmatas” (1996) e é vencedor de três Oscar pelos filmes “Viagens com Minha Tia” (1972), “Morte Sobre o Nilo” (1978) e “Tess - Uma Lição de Vida” (1979).



**Figura 43 – Anthony Powell**  
Fonte: <http://www.life.com/image/imagenotavailable>

### 4.1.3. Cinema ditando a moda

#### 4.1.3.1. *Figurinista x Estilista*

Estilista é aquele que dita moda e cria coleções de roupas e acessórios, exercendo forte influência sobre a maneira como as pessoas se vestem. Figurinista é aquele que cria, orienta e acompanha a execução de trajes de cinema, teatro e televisão. Deve possuir conhecimentos de desenho, moda, tendências, história, alfaiataria, tecidos e costura. (BESSA apud MBPRESS, 2008).

O figurinista (costume designer, costumière ou costumier) é, muitas vezes, confundido com estilista, embora só tenha em comum o fato de lidarem com roupas.

Estilistas criam roupas no intuito de mostrar estilo, já o figurinista cria roupas que deverão passar estilo também, mas sua principal função é a de criar roupas com a preocupação de se determinado tecido irá passar aquela ideia de cor, brilho e caimento após ser projetado na tela, se as cores estão adequadas aquele personagem e ator / atriz, se as formas serão rígidas ou fluidas, se o brilho de um tecido não irá brilhar demais sob as luzes dos refletores, etc., enfim, o figurinista constrói roupas para que o espectador possa captar tudo que se quer passar e não para vender uma roupa ou estilo.

Outra diferença está em como eles trabalham e o porquê: o figurinista não tem a obrigação de criar tendências para a moda, ele deve se preocupar em criar um figurino que conte a história da personagem que a veste. E para isso, o figurinista deve levar em conta uma série de fatores como a época em que se passa a trama, o local, o perfil psicológico das personagens, o tipo físico do ator e as orientações de luz e cor feitas pelo diretor de arte.

Quem nunca se apaixonou por alguma roupa vista em um filme e quis comprar uma igualzinha?

Além da importância do figurino na composição dos personagens, uma bela roupa em um filme pode marcar época, virar referência e até parar nas vitrines.

O cinema foi o primeiro meio de propagação de modismos que atingiu o mundo. O público inspirado por seus astros e divas favoritas procurava imitá-los.

A forma e a mensagem dessa campanha foram em parte expressão de uma transformação cultural mais ampla, a construção de consumidores como espectadores. (...) Os anunciantes profissionais já confiavam na força persuasiva do “apelo visual”. Os anunciantes e varejistas ingleses, em especial aqueles interessados em atrair a consumidora feminina, também acreditavam na força psicológica das imagens. Eles perceberam o teatro, e mais tarde o cinema, como o modelo de como transformar imagens em desejos do consumidor. Um artigo em *Retail Trader*, em 1910, por exemplo, comparou o vitrinista a um diretor de cena: “Assim como o diretor de cena de uma nova peça ensaia e tenta sucessivamente, e inquieta-se, até conseguir exatamente as cores, as tonalidades, as sombras e os apelos certos para o público, assim também o comerciante faz seu trabalho, analisando seus artigos e sua audiência, até encontrar o esquema certo que faz o público afluir às suas portas.” (RAPPAPORT, Erika, apud, CHARNEY; SCHWART, 2004, p. 164)

Outro fator que acaba levando a confusão sobre as diferenças entre figurinista e estilista é que são vários os casos em que estilistas foram convidados a criar roupas para determinados personagens, como é o caso de:

- **Coco Chanel** que criou figurinos para “Esta noite ou nunca” (1931), com o figurino para Gloria Swanson, “A regra do Jogo”, de Jean Renoir (1939) e “Ano passado em Marienbad”, de Alain Resnais (1961);



Figura 44 – Figurino da cena do filme “A regra do jogo” e Gloria Swanson em “Esta noite ou nunca”

Fonte: [http://www.focojornalístico.com.br/photo/image\\_high/94/a\\_regra\\_do\\_jogo\\_2.jpg](http://www.focojornalístico.com.br/photo/image_high/94/a_regra_do_jogo_2.jpg)  
<http://www.filmreference.com/Actors-and-Actresses-Str-Us/Swanson-Gloria.html>

- **Elsa Schiaparelli** criou os figurinos de “Pigmalião”, de Anthony Asquith e Leslie Howard (1938) em que aparece trajando um belíssimo vestido de cetim, aparentemente branco, com uma cauda, que ela segura graciosamente ao dançar com o príncipe, ela torna-se a sensação do baile. A estilista também criou os figurinos de “As Damas do Bois de Boulogne”, de Robert Bresson (1945);



Figura 45 – Wendy Hiller em “Pigmalião”

Fonte: <http://www.adorocinema.com.br/filmes/pigmalião/pigmalião04.jpg>  
<http://www.jamd.com/search?assettype=g&assetid=3297250&text=Wendy+Hiller+Pygmalion>

- **Christian Dior**, no final da década de 40, foi o maior responsável pela volta a feminilidade. Em 1950, no filme “Pavor nos bastidores”, de Alfred Hitchcock, Marlene Dietrich aparece com um vestido criado pelo estilista. Mais tarde cria figurinos para o filme “Quando a mulher erra”, de Vittorio De Sica (1953);



Figura 46 – Marlene Dietrich em “Pavor nos bastidores”

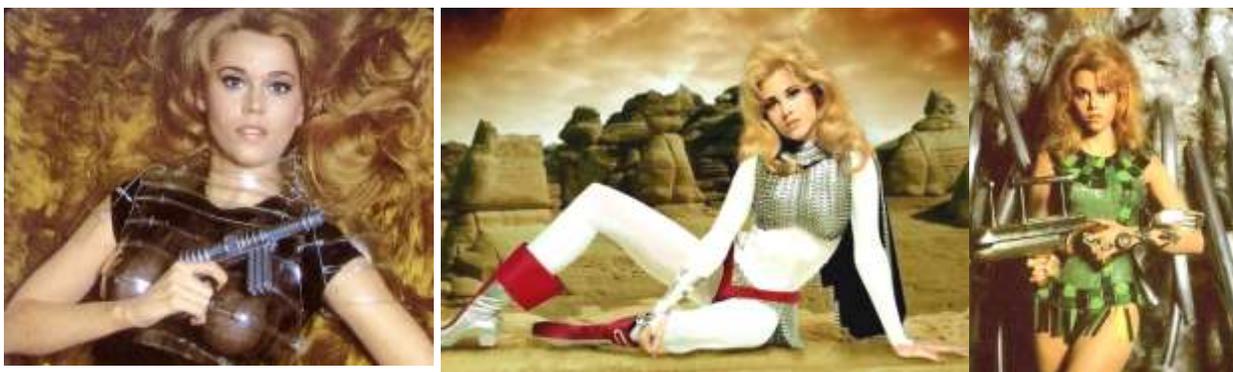
Fonte: <http://www.marlenedietrich.org/filmStage.htm>

- **Hubert de Givenchy** ficou mundialmente famoso quando foi convidado por Edith Head para criar os figurinos de Audrey Hepburn para o filme “Sabrina” (1954). Em meio à voluptuosidade das divas dos anos 50, Audrey se destacava por ser uma moça magra, de cabelo castanho, encantadora, e que incorporava o novo visual feminino que o estilista desejava. Desta forma, depois do primeiro filme, o estilista vestiu a atriz em vários outros como “Cinderela em Paris” (1957), “Amor na tarde” (1957), “Bom dia tristeza” (1958), “Bonequinha de Luxo” (1961), “Charada” (1963), “Quando Paris alucina” (1964) e “Como roubar 1 milhão de dólares” (1966). O estilista acompanhou a atriz com seus figurinos por toda sua carreira. A influência do filme invadiu não apenas os guarda-roupas das mulheres, mas também determinou novos padrões da imagem feminina.



**Figura 47 – Audrey Hepburn com vestido criado por Givenchy para o filme Sabrina (1954)**  
Fonte: <http://bitmag.com.br/201007052003/imagem/centro-cultural-banco-do-brasil-no-rio-promove-mostra-de-filmes-de-audrey-hepburn.html>

- **Paco Rabanne** para Barbarella, personagem de Jane Fonda no filme de mesmo nome lançado em 1968. A personagem é uma terráquea muito fashion, que com suas roupas feitas com materiais como plástico e argolas de metal, tornou-se referência na moda dos anos 60.



**Figura 48 – Figurino do filme “Barbarella”**

Fonte: <http://www.screenhead.com/reviews/rodriguez-to-direct-barbarella-remake/>  
<http://uranium-cafe.com/category/posters-art/>  
<http://forums.allaboutjazz.com/showthread.php?t=14708&page=20>

- **Yves Saint Laurent** foi outro estilista que influenciou a moda dos anos 60, tendo criado figurinos para filmes como "A Bela da Tarde" (1967) com Catherine Deneuve e "Pantera Cor-de-Rosa" (1963) com Claudia Cardinale. Sua mais célebre criação foi o chamado "Le Smoking", uma versão feminina do conhecido traje a rigor para homens. Versões femininas de clássicos masculinos, aliás, tornaram-se uma característica de seu estilo, principalmente no início de sua carreira. Nessa época, recorreu à sobriedade, usando essencialmente a cor negra. Outros filmes que desfilaram figurinos criados pelo estilista foram "Fome de viver", de Tony Scott (1983) e "Linda demais para você", de Bertrand Blier (1989);



**Figura 49 – Catherine Deneuve e Claudia Cardinale**

Fonte: <http://backtoeiristown.blogspot.com/2010/08/key-look-week-twenty-three-yves-saint.html>  
<http://www.cinsemana.com.br/page/5/>

- **Ralph Lauren** criou figurinos para “O grande Gatsby” (1974) e “Noivo neurótico, noiva nervosa”, de Woody Allen (1977), em que se cria um figurino com suas roupas desestruturadas, masculinas e amplas, dando um visual irreverente que contagiou uma legião de adeptas.



Figura 50 – Diane Keaton em “Noivo neurótico, noiva nervosa”  
 Fonte: <http://www.cinemacafri.com/filme.jsp?ok=1&id=1026&cidade=0>

- **Giorgio Armani** criou figurinos masculinos de filmes como “Gigolô americano”, de Paul Schrader (1980), “Ruas de fogo”, Walter Hill (1984), “Os intocáveis”, de Brian de Palma (1987), “Prêt-à-porter”, de Robert Altman (1994), “As duas faces de um crime”, de Gregory Hoblit (1995), “Beleza Roubada”, de Bernardo Bertolucci (1996), e “Shaft”, de John Singleton (2000);



Figura 51 – “Os intocáveis” e Richard Gere em “Gigolô americano”

Fontes: <http://www.movielocity.com/d/r.cgi?ID=049>  
<http://soycontra.blogspot.com/2007/06/polcia-federal-est-desenterrando-merda.html>

- **Jean Paul Gaultier** para “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante”, de Peter Greenaway (1989), “Kika”, de Pedro Almodóvar (1993), “A má educação”, de Pedro Almodóvar (2004), alguns figurinos de “Prêt-à-porter”, de Robert Altman (1994), “Ladrão dos sonhos”, de Jean Pierre Jeunet (1995) e “O quinto elemento”, de Luc Besson (1997).



Figura 52 – Figurino de “Kika” e Milla Jovovich e Bruce Willis em o “Quinto elemento”  
 Fonte: [http://www.arscientia.com.br/materia/ver\\_materia.php?id\\_materia=447](http://www.arscientia.com.br/materia/ver_materia.php?id_materia=447)  
<http://www.girlinshortshorts.blogspot.com/2007/01/girls-of-outer-space.html>

Após esta explanação dos estilistas que foram convidados a realizar figurinos em determinados filmes, o que se pode notar é que, em boa parte, estes figurinos são encomendados porque serão utilizados em personagens alocados em contextos atuais em que o figurino será inspirado nas tendências da moda vigente, ou seja, não necessitam de pesquisas ou artefatos para fazer com que o espectador se identifique com ele porque ele é atual, conhecido pelo espectador.

#### **4.1.3.2. A moda influenciando o cinema e vice-versa**

A moda tem a possibilidade de criar imagens narrativas, moda é comunicação, moda é imagem e imagem é linguagem, o maior exemplo disso é o uso do figurino em filmes.

Nascemos nus e vivemos vestidos. É justamente o modo como cobrimos e descobrimos nosso corpo que faz “a” diferença. A sociedade contemporânea, que tanto privilegia a imagem, a forma, os adornos e trajes como sistemas de significação, de caráter simbólico, é quem faz com que tipos de trajes e objetos readquiram uma grande importância. (CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 32)

Segundo Isadora Sinay (2011) a escolha de roupa de uma pessoa pública não é simplesmente uma escolha particular, mas um componente da imagem veiculada dessa pessoa, que, justamente por ser pública, agrega em si mesma valores e mensagens.

(...) a moda “reafirma a liberdade do homem de recriar a própria pele, não a primeira dada biologicamente, mas a segunda gerada por sua imaginação e fantasia e tornada real por sua engenhosidade técnica”. A roupa é uma segunda pele, que, recobrando a primeira, compõe com ela a aparência final do sujeito. (BAITELLO, 2005, apud CASTILHO; MARTINS, 2005, p. 31)

Durante a depressão americana e no início dos anos 40, as salas de cinema eram o refúgio de uma população castigada pela miséria. Hollywood ataca, então, com seus grandes musicais. Na tela, galãs e estrelas glamorosas criavam uma atmosfera de sonho e delírio. Tudo era maior que o normal: os diamantes eram imensos, os casacos de pele colossais, os tecidos caríssimos. Enfim, luxo puro desfilando por cenários grandiosos e transpunham uma realidade distorcida que alimentava a fantasia do público.

Nesse momento, uma forma de levar para casa a magia do celulóide era copiar dos pés à cabeça o visual do astro predileto. Aqui cinema faz moda.

Diversos mimetismos se fixam no vestuário. Já antes de 1914, numa época em que o cinema francês reinava no mercado mundial, qualquer filme novo apresentado numa capital “provocava imediatamente diversas encomendas por parte das mulheres elegantes. Desde então, é sobre a massa do público que as estrelas de Hollywood exercem sua influência na moda. (...) É de uma forma natural que a estrela, arquétipo ideal, superior e original, orienta a moda. A moda é o que permite à elite diferenciar-se dos comuns, daí o seu movimento perpétuo, e é o que permite aos comuns se assemelharem à elite, daí sua difusão incessante. (MORIN, 1989, p. 97-98)

Com o avanço da tecnologia, e principalmente da comunicação, houve uma evidente evolução na rapidez com que a moda passou a ser disseminada, e essa rapidez ficou mais evidente com a invenção do cinema. Primeiramente por ser mais um meio de comunicação, e em segundo lugar por transformar a roupa e a vida das estrelas num objeto de desejo.

A vida imaginária dos deuses e heróis são uma imagem que faz com que os “mortais” tentem suprimir sua vida tediosa; sonham em ser como eles, e viver suas aventuras, e o filme que é uma duplicação da vida, projeta essa identificação, fazendo dos atores e atrizes modelos e espelhos de imitações, e até mesmo uma mercadoria, é a multiplicação da sua imagem, uma potência mítica que atrai febrilmente. *“Segue-se o regime alimentar e corporal da estrela. Adotam-se a maquiagem e os cosméticos que ela usa. Imitam-se sua toilette, seu comportamento e seus tiques”.* (MORIN, 1989, p. 65)

Diretores e produtores sempre lançam mão do figurino para afirmar um personagem, concedendo-lhe certa peculiaridade. Um clássico exemplo é Grace Kelly, que aparentava e comportava-se como era na vida real: uma princesa, que sempre usava trajes mais claros e luzes diretas, uma forma de "mitificar" a atriz e seus personagens. Sua elegância definitiva, dentro e fora das telas, com saias amplas, cintura marcada, twin-set, colar de pérolas, a clássica bolsa eternizada por Hermés, enfeitiçou não apenas o imortal Hitchcock, mas os criadores e aficionados da moda.



Figura 53 – Gracy Kelly

Fonte: <http://www.modalogia.com/?s=grace+kelly>  
<http://blog.reebonz.com/fashion-darling-hermes/>

A moda e o cinema têm um grande elo em comum, eles são vendedores de sonhos, o que chega a ser uma necessidade no mundo caótico atual. É por isso que o cinema com o tempo deixou de ser apenas uma referência de moda e comportamento para ser também a grande indústria vendedora de moda do mundo.

O cinema se transformou numa vitrine almejada pelas grandes marcas. A roupa da personagem tornou-se um sonho de consumo. Porém sonho de consumo de uma forma de vida, e não apenas da roupa, que é exatamente o conceito que as grandes marcas de roupas tentam nos passar quando trabalham em conjunto com o cinema. Ao usar um vestido Givenchy, você não é apenas uma diva do cinema. Você é a Audrey Hepburn usando um Givenchy e olhando a vitrine da Tiffany's comendo uma rosquinha.

São as maravilhosas criações de Givenchy que fortalecem o meu estilo. Quando as uso, elas têm o poder de tirar a minha insegurança e timidez. E sei que eu me torno o melhor de mim mesmo: é metade da vitória. Quando coloco o meu tailleur preto com aqueles botões maravilhosos, me sinto segura em falar na frente de 800 pessoas! Hubert deu-me confiança em mim. O que mais pedir de um designer? (HEPBURN apud ACOM, s/d.)



**Figura 54 – Audrey Hepburn com vestido de Givenchy para o famoso “Bonequinha de luxo”**  
Fonte: <http://dicasupercool.blogspot.com.br/2012/01/fantasia-de-luxo.html>

Nada é apenas o que se mostra. O visível é apenas uma pequena parte do amplo rastro invisível que tudo contém, saber enxergar é ver o mundo com mais espaços, cores e formas. (ECO apud SIQUEIRA, 2009)

Segundo Castilho (2002 apud ARRUDA, 2002) “*Antes mesmo de a pessoa falar oi, sua roupa está dizendo um monte de coisas a seu respeito*”. Ao vestir-se é preciso saber que toda e qualquer roupa e produção visual, incluindo o figurino, estará comunicando algo, afinal às roupas, além de cumprirem seu papel primordial de cobrir a nudez e proteger o corpo, são códigos que, como as palavras, evidenciam sentimentos, sensações e atitudes.

Mas não é de hoje que a moda e o cinema estão lado a lado. Desde os anos 20, os ídolos do cinema fascinam homens e mulheres no seu jeito de vestir, falar e agir.

O figurinista Adrian criou para o filme “Redimida” (1932), um vestido branco de organza - usado pela atriz Joan Crawford – que virou objeto de desejo das mulheres, e no melhor estilo *fast fashion* acabou nas prateleiras da loja Macy’s por US\$ 20 - cinquenta mil réplicas foram vendidas em menos de um mês e Edith Head criou o sarongue de Dorothy Lamour, em “The Jungle Princess” (1936), que foi copiado no mundo inteiro.



Figura 55 – Joan Crawford com vestido de Adrian e Dorothy Lamour com sarongue de Edith Head  
Fonte: <http://www.artnet.com/magazine/news/ntm2/ntm5-1-02.asp>  
<http://www.answers.com/topic/dorothy-lamour?cat=entertainment>

Na década de 1950, o *star system* começa a desaparecer e um novo “fenômeno” passa a tomar conta do cinema: a moda de rua passa a influenciar o cinema e retorna para rua.

Brigitte Bardot, símbolo sexual dos anos 60, também reforça esse resgate da feminilidade, na época, reflexo da explosão do amor livre, como política de transformação do mundo. Suas calças justas, seios displicentemente marcados marcaram um estilo que já traduziu a silhueta idealizada por alguns estilistas.

A moda praia começou a ser disseminada, e a ser mais utilizada, depois que Bardot usou um biquíni xadrez que foi muito copiado no filme “E Deus criou a mulher”, em 1956. Atualmente, mesmo depois de tantos anos, é um de seus penteados que voltou a moda.



**Figura 56 – Brigitte Bardot e Amy Winehouse**

Fonte: <http://www.colegiosaofrancisco.com.br/alfa/mulher-historia-biquini/historia-do-biquini.php>

<http://www.imdb.com/media/rm2442172416/nm0000003>

<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/01/03/327861768.asp>

Outro exemplo de moda que atualmente voltou inspirada no cinema foram os figurinos de Marilyn Monroe que retomam a valorização do corpo feminino.



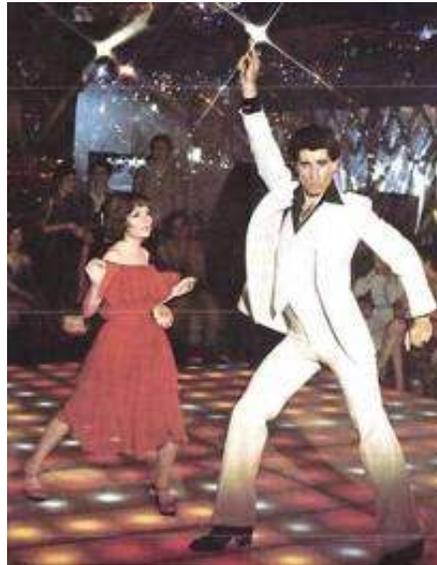
**Figura 57 – Marilyn em “Os homens preferem as loiras” (1953) e Paris Hilton (2008)**  
Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-512357/Blonde-ambition-Paris-Hilton-pays-homage-bombshell-Marilyn-Monroe.html>

Vidal Sassoon foi o cabeleireiro criador do impecável corte que Mia Farrow usou no filme "O Bebê de Rosemary" (1968). O curtíssimo se impôs juntamente com a minissaia Mary Quant e a dupla entrou para o hall do estilo de todo mundo.



**Figura 58 – Cenas do filme “O bebê de Rosemary”**  
Fonte: [http://www.catwalkqueen.tv/2007/02/channel\\_mia\\_farrow\\_in\\_rosemarys\\_baby.html](http://www.catwalkqueen.tv/2007/02/channel_mia_farrow_in_rosemarys_baby.html)

O filme "Os Embalos de Sábado à Noite" (1977) inaugura, no fim da década de 70, a *Era Disco*. Apesar de ter lançado uma moda um tanto efêmera, as contribuições desta década - sapatos plataforma, lantejoulas, purpurina, shorts - podem ser vistas até hoje. Os brilhos dos lamês, meias lurex e strass mostravam que a época era mesmo "da noite".



**Figura 59 – “Os embalos de sábado à noite”**

Fonte: <http://umpostquecai.blogspot.com/2009/03/cartazes-inesqueciveis-os-embalos-de.html>

“A mulher nota 10” (1979) pôs na moda um penteado nada simples. Bo Derek foi copiada por milhares de mulheres em todo o mundo. As trancinhas causaram furor naquele verão e algumas pessoas se dispuseram a ficar um dia inteiro no salão para conseguir o look da moda.



**Figura 60 – Bo Derek**

Fonte: [http://www.leninimports.com/bo\\_derek\\_gallery.html](http://www.leninimports.com/bo_derek_gallery.html)

Depois de tanta ousadia surge a linha despojada, clean. Mickey Rourke, em "9 e 1/2 semanas de amor" dá o tom minimalista da moda, inspirado em tipos clássicos de filmes noir dos anos 40, usando camisa branca e terno escuro.



Figura 61 - 9 e 1/2 semanas de amor

Fonte: <http://maisfilme.blogspot.com/2011/02/9-12-semanas-de-amor.html>

Em "Wall Street" (1987), a sofisticação artificial dos yuppies, comprando o mais caro e o mais vistoso, faz alarde de um gênero que é copiado diretamente pelos executivos de Wall Street, em Nova York, simbolizando status e poder.

Camisas listradas de punho e gola em cor contrastante, suspensórios, abotoaduras espalhafatosas, prendedores de gravatas invadiram, na época, escritórios, bancos e corretoras.

Em 1984 entrou em circuito o divertido filme *A Dama de Vermelho*, no qual Kelly LeBrock aparece com cabelo armado no mais puro estilo anos 80.



Figura 62 – “Wall Street” e “A dama de vermelho”

Fonte: <http://toldoimaginario.wordpress.com/>

<http://lailols.blogspot.com/2009/04/dama-de-vermelho-woman-in-red.html>

Meg Ryan, estabeleceu um estilo em meados dos anos 90 que até hoje continua em voga. Com um desafio casual e mechas louras em tons diferentes, o visual da estrela conseguiu ser um dos mais requisitados nos salões de cabeleireiro de todo o mundo.

O chapéu usado por “Indiana Jones e a arca perdida” (1981) no filme de Steven Spielberg fez a fábrica de chapéus Curry ser a maior vendedora desse artigo até hoje.



**Figura 63 – Meg Ryan, Indiana Jones e Richard Gere**

Fonte: <http://www.exposay.com/when-meg-ryan-met-daisy-it-was-destiny/v/10261/>  
<http://www.espacoseries.com/canal-abc-reality-show-indiana-jones/>

Os anos 90 trazem à moda mais liberdade, as pessoas começam a desenvolver o próprio gosto e o conceito de estilo, como em “As Patricinhas de Beverly Hills” que apresenta as “tribos” modernas.

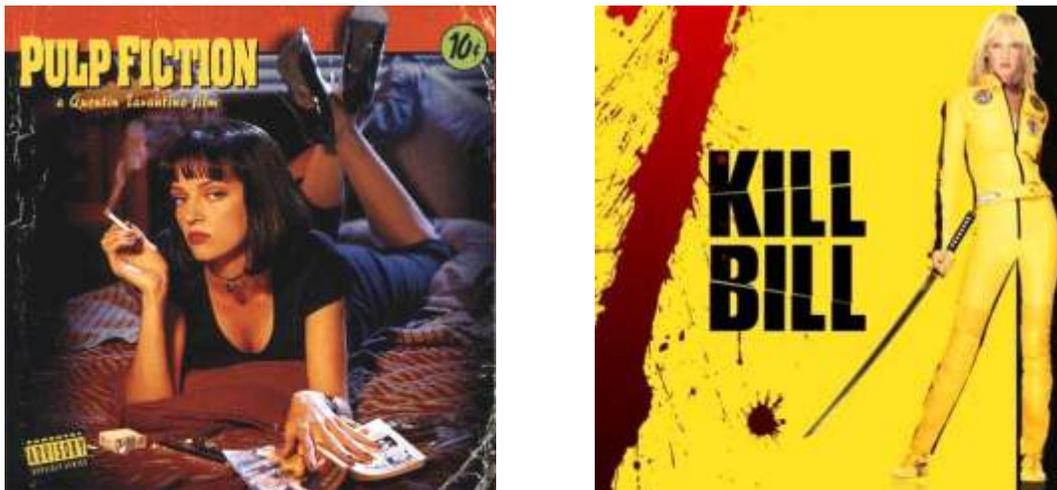


**Figura 64 - As Patricinhas de Beverly Hills**

Fonte: <http://www.cinedica.com.br/Filme-As-Patricinhas-de-Beverly-Hills-195.php>

Ainda nos anos 90, neste fim de século, início de um novo milênio, parece ser um momento de revisão. A moda vem repassando todos os estilos do século, usando o cinema como ponto de partida para questionamentos estéticos.

O filme “Pulp Fiction” de Quentin Tarantino atingiu em cheio o público jovem. Outro filme estrelado por Uma Thurman é “Kill Bill”, que também lançou moda do macacão e do tênis amarelo.



**Figura 65 – Uma Thurman em “Pulp fiction” e em “Kill Bill”**  
Fonte: [http://obuscar.com/images/pulp\\_fiction\\_-4779.htm](http://obuscar.com/images/pulp_fiction_-4779.htm)  
<http://sugestoesdefilmes.blogspot.com/2007/09/kill-bill-trailer.html>

“O Diabo veste Prada” (2006) retrata a vida de uma importante revista de moda. Meryl Stripe, na pele de Miranda, neste filme é o retrato da mulher desta década vestindo Prada e outras grifes famosas. Enquanto sua assistente Andrea, interpretada por Anne Hathaway, fazia às vezes de uma Cinderela moderna, que trocou a suposta saia da avó por um guarda-roupa jovem, repleto de peças Chanel, assinadas por Karl Lagerfeld, entre outros.



**Figura 66 – Meryl Streep e Anne Hathaway**

**Fonte:** <http://pordentrodaverglobo.blogspot.com/2010/12/o-diabo-veste-prada-e-atracada.html>

Lojas especializadas em criar figurinos inspirados em filmes famosos, podem servir de referencial para outros figurinistas e podem fornecer alguns trajes para peças de teatro, dança e filmes, com ou sem alterações. Um exemplo disso foi que alguns figurinos para o filme “Titanic” foram comprados prontos ou encomendados pela figurinista do filme em lojas de roupas antigas nos Estados Unidos e algumas na Inglaterra.

Estas mesmas lojas venderam milhares de vestidos iguais ao de Rose (Kate Winslet) após o filme ter sido lançado. Não somente as roupas, mas também os acessórios passam pelo mesmo processo. O colar de diamante azul em forma de coração usado no filme, chamado de “Coração do Oceano”, foi replicado no mundo todo. Uma joia que teria existido na realidade e pertencido à Luis XIV.

Se a alta-costura parisiense é soberana quanto ao comprimento da saia e continua a deter o monopólio da moda de curto período, são as estrelas de cinema que se colocam na vanguarda das grandes tendências de moda, quebrando ou suavizando os tabus vigentes. Em 1941, as grandes atrizes hollywoodianas adotaram tecidos e roupas masculinas (tweeds, shorts, camisas), enquanto as estrelas masculinas usavam tecidos e cores até então próprio à mulheres. Uma mulher é capaz de derrubar o dogma do reino fashion. Nu sob sua camisa em “Aconteceu naquela Noite”, Clark Gable infligiu um golpe tão demolidor na venda de camiseta que o sindicato dos fabricantes de malhas pediu a eliminação dessa cena anti-camiseta. (MORIN, 1989, p. 97-98).



**Figura 67 – Kate Winslet em “Titanic” e anúncio de venda de réplicas do colar**  
**Fonte:** <http://www.geocities.com/Hollywood/Academy/9610/cast.html>  
[http://mall-internet.com/titanic\\_necklace\\_heart\\_of\\_the\\_ocean\\_necklace.htm](http://mall-internet.com/titanic_necklace_heart_of_the_ocean_necklace.htm)

Os figurinos que Nicole Kidman desfila no musical “Moulin Rouge”, as roupas justas e capas pretas de “Matrix”, a funcionalidade dos acessórios de Lara Croft, a arqueóloga representada por Angelina Jolie em “Tomb Raider”, até mesmo o anel do “Senhor dos anéis”, viraram moda. E isso não é por acaso. As pessoas querem se sentir como seu ídolo.



**Figura 68 – Nicole Kidman em “Moulin Rouge” e seu figurino adaptado para venda**  
**Fonte:** <http://www.smh.com.au/text/articles/2008/04/13/1208024978424.html>  
 Revista Manequim de novembro de 2001.



Figura 69 – Figurino do filme “Matrix” nas telas e nas passarelas  
 Fonte: <http://dc-mrg.english.ucsb.edu/WarnerTeach/E192/matrix/Matrix.script.html>  
<http://radio.weblogs.com/0103966/2003/05/05.html>



Figura 70 – A funcionalidade dos acessórios de “Lara Croft” copiados e vendidos  
 Fonte: <http://mundocroft.zip.net/index.html>  
[http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-74166509-cartucheiras-lotus-com-precos-imperdiveis-confira-rave-\\_JM](http://produto.mercadolivre.com.br/MLB-74166509-cartucheiras-lotus-com-precos-imperdiveis-confira-rave-_JM)

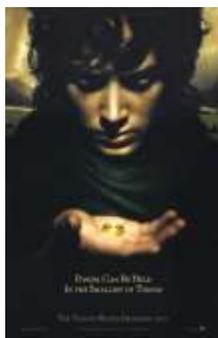


Figura 71 – “O senhor dos anéis” e sua réplica vendida como aliança  
 Fonte:

[http://www.impawards.com/2001/lord\\_of\\_the\\_rings\\_the\\_fellowship\\_of\\_the\\_ring\\_ver1.html](http://www.impawards.com/2001/lord_of_the_rings_the_fellowship_of_the_ring_ver1.html)  
[https://www.kalan.com.br/loja/product\\_info.php?cPath=95&products\\_id=3342&PHPSESSID=tcuh5natft2q22f379dggpgub1](https://www.kalan.com.br/loja/product_info.php?cPath=95&products_id=3342&PHPSESSID=tcuh5natft2q22f379dggpgub1)

O figurino de cinema continua influenciando a moda e o comportamento. Os ídolos se tornam criadores de tendências, assim como os personagens influenciam as pessoas nos seus costumes. Mas, em todos os tempos, é possível perceber que os papéis também se invertem: a moda também influencia o cinema. Afinal a moda sai da rua (vida real) e o cinema, quando não serve de inspiração, retrata a vida real.

Estilistas se transformam em figurinistas, ou estilistas da sétima arte e figurinistas veem seus figurinos na rua transformando o cotidiano em grandes cenas do cinema. Afinal de contas, a moda imita o cinema ou o cinema imita a moda?

## **4.2. ASPECTOS ENVOLVIDOS NA CRIAÇÃO DOS FIGURINOS**

### **4.2.1. Aspectos psicológicos e sociais**

A concepção de um figurino deve cumprir às intenções da encenação em questão, possibilitando que o espectador faça o reconhecimento dos sentimentos, vida, estética, movimento, posição social, épocas e lugares através de suas formas, cores e texturas. Pode-se considerar o figurino como objeto, que nas proposições de Peirce (apud SANTAELLA, 2000), representa algo para alguém.

Desse modo, compreende-se que o figurino e a composição visual do ator em cena (linguagem visual e não verbal) estabelecem o primeiro processo de semiose ou ação sígnica.

Uma roupa não é só uma roupa, ela possui significados e variantes embutidos e com funções simples ou complexas, comunicações que são passadas aos outros e que devem ser salientadas e reforçadas em uma apresentação artística por ser esta uma arte de mostrar e exhibir mensagens.

Para que haja uma boa relação entre figurino e espectador é necessário um grande domínio na criação e transmissão destes signos para que se possa embuti-las nas roupas e acessórios e fazer com que o espectador as entenda.

As culturas são identificadas por maioria em símbolos, regiões, religiões, grupos, tribos, situações, personalidades, rituais, entre outros. Os signos estão contidos nas roupas, nos gestos, na linguagem corporal, nas palavras, no som, acessórios, maquiagem, penteados, no próprio ambiente como um cenário ou uma iluminação, até nos objetos menores, e todos estes elementos portadores de signos, juntos, formam um ambiente, uma cena, que ajudam a contar uma história e fazem o espectador entrar nesta história e viver uma fantasia.

As cores, texturas e formas possuem uma carga muito grande de simbologia, sendo que há muito quase subliminares, mas que mesmo assim causam efeito.

É esta história que encanta, hipnotiza e marca o espectador seja ela falada, cantada ou dançada, o importante é o geral da fantasia, é a missão cumprida, a mensagem transmitida e entendida. O importante é saber trabalhar com as linguagens, com os tecidos, cores, texturas, saber identificar as necessidades da cena, saber criar um mundo de fantasia para encantar o público e trazer uma harmonia visual com todos os elementos cênicos.

O figurino comunica numa linguagem não verbal, o estilo, a identidade psicológica e social do indivíduo que a veste. Os seus significados resultam da intenção e expressão do estilo do figurinista que a propõe e das múltiplas possibilidades de combinações e interpretações por parte de quem veste e de quem a vê. Por sua vez, as pessoas ao apropriarem-se desses significados adaptam-nos às suas próprias intenções, em determinada época e lugares.

As roupas expressam sentimentos e estados de espírito por isso estão presentes em cada contexto como defende o psicólogo J.C. Flügel (1966). Desta forma, no aspecto psicológico das roupas, estas têm três funções principais, que correspondem às necessidades do adorno, do pudor e da proteção (corresponde a necessidades não somente do corpo (fisiologia), mas também da alma).

O papel social da moda já ocupou lugar nas reflexões de artistas e intelectuais, literatos e pintores de décadas passadas. Todos descobriram, nas ruas e nos espaços de consumo das grandes cidades, o cenário de uma nova trama social se desenvolvendo, na qual a aparência sobressaía como um elemento de destaque.

Vista como espaço de ostentação do poder econômico das elites, a moda foi concebida inicialmente para servir de fronteira social na sociedade burguesa. As roupas (com determinadas cores e tecidos) intimidavam, diziam quem era importante e descaradamente diziam quem não era, segundo o conceito da época. Como afirmou Lipovetsky (1989) *"com a moda começa o poder social dos signos ínfimos, o espantoso dispositivo de distinção social conferido ao porte das novidades sutis"*.

Para as mulheres, durante muito tempo, as roupas tiveram elementos de controle social, como, por exemplo, as casadas não deveriam trabalhar fora de casa, então suas roupas não eram práticas ou confortáveis.

A moda que antes, no século XIX era distinção de classes, agora "criam" comportamentos, por sua capacidade de impor identidades sociais, como, por exemplo, as "tribos urbanas" (hippies, punks, emos, rappers, nerds, grunges, góticos, etc.), tribos de imagens, com problemas, fidelidades e interesses distintos.

A variedade de opções de estilos de vida disponíveis na sociedade contemporânea liberta o indivíduo da tradição, e lhe permite fazer suas próprias escolhas, criando então a sua auto-identidade.

Filmes fazem parte da mídia. Eles atingem a população de diversas formas (cinema, TV, propaganda, por exemplo) e podem ser classificados como uma das instituições que compõem os Aparelhos Ideológicos do Estado. Althusser afirma que são esses aparelhos Ideológicos os responsáveis pela manutenção das relações de poder em uma sociedade. Os Aparelhos Repressivos do estado (polícia, exército, ...), por outro lado, são aqueles autorizados a fazer o uso da força para manter essas relações de poder. A mídia é uma grande estabilizadora das relações entre sujeitos em uma sociedade. E, nesse sentido, os filmes e os desenhos animados também o são. Para a constituição dos sujeitos em uma sociedade, e para garantir a estabilização de suas relações de poder, é fundamental que as instituições dessa sociedade sejam preservadas. Desta forma, o discurso estabilizado pela mídia, dado seu grande poder de penetração, tem papel inquestionável na constituição dos sujeitos em uma sociedade. (BOLOGNINI, 2007, p. 21)

#### 4.2.2. A influência das cores

Segundo Farina (1986, p. 21), a cor:

É uma onda luminosa, um raio de luz branca que atravessa nossos olhos. A cor será depois de uma produção de nosso cérebro, uma sensação visual colorida, como se nós estivéssemos assistindo a uma gama de cores que se apresentasse aos nossos olhos, a todo instante, esculpida na natureza à nossa frente. Os olhos, portanto, são nossa máquina fotográfica, com a objetiva sempre pronta a impressionar um filme invisível em nosso cérebro.

Existem dois sistemas de cores: um que é produzida pela luz (RGB) e a outra é a cor pigmento (CMYK) que é o material encontrado nas tintas, por exemplo, mas, independentemente do sistema, a escolha das cores é fundamental para uma boa harmonia. Ela pode enfatizar textos, imagens e caracterizar personagens através de seus figurinos.

A cor exerce influência decisiva nos olhos dos seres humanos, afeta a atividade muscular, mental e nervosa. A combinação das cores afeta o psicológico e pode tornar um ponto importante no interesse do público em sua arte. A combinação certa pode causar efeitos como de excitação, urgência, contentamento, calma, vulgaridade, melancolia, segurança etc., e ainda destacar algum elemento em relação a outro.

A escolha das cores é influenciada por fatores psicológicos, sociológicos e fisiológicos. Os costumes sociais podem determinar as escolhas de uma determinada cor.

Farina (1990, p. 103) observa, por exemplo, a influência na diferenciação dos sexos quando a cor dos meninos é o azul e das meninas é o rosa. Alguns significados conotativos se firmaram em determinadas culturas e pode-se ver como as sensações visuais podem definir estados emocionais ou situações em expressões cotidianas como: “De repente a situação ficou preta”; “o susto foi tão grande que ela ficou branca”; “estava vermelha de vergonha”.

Farina (1990, p. 102) afirma que as cores provocam sensações como, por exemplo, de distância, enquanto outras, proximidade; isto depende de fatores como a iluminação e a saturação.

Quanto à sensação térmica, as cores se dividem em quentes e frias. As cores quentes integram o vermelho, o laranja, uma pequena parte do amarelo e do roxo produzindo sensação de calor e proximidade, além de serem estimulantes. As cores frias integram o verde, o azul, parte do roxo e do amarelo transmitindo distância, leveza, transparência, além de acalmar.

A escolha da cor é inegavelmente influenciada pelo clima, e isso se evidencia de várias maneiras. Para sentir-se menos calor, nas regiões quentes ou no verão, recomenda-se o uso de roupas brancas, amarelas, azuis e verdes de tonalidades claras, cores estas que refletem os raios solares. O inverno requer a utilização de “preto”, de tonalidades escuras do azul, do cinzento e do marrom, etc., porque essas cores absorvem mais calor. (FARINA, 1990, p. 33)

São muitos os fatores que podem influenciar na escolha ou associação de cores, como, por exemplo, a classe social que o indivíduo pertence. Farina (1990, p. 178) relata que *“parece haver uma tendência para as cores vibrantes, como o vermelho, na classe menos favorecida, em contraste com a camada social mais elevada, que se inclina pelos tons suaves”*.

As cores exercem efeitos psicológicos sobre os seres humanos, pois causam sensações e emoções. Essas sensações podem ser mais ou menos intensas, dependendo de cada pessoa.

Quanto à preferência por determinadas cores, Farina (1990, p. 37) diz que:

Existe um peso psicológico na preferência de uma ou outra cor – aliás cientificamente constatado por pesquisadores norte-americanos há cerca de 20 anos (...). Cada pessoa capta os detalhes do mundo exterior conforme a estrutura de seus sentidos, que, apesar de serem os mesmos em todos os seres humanos, existe sempre uma diferenciação biológica entre todos, que leva a certos graus de sensibilidade bastante desiguais. (...) A percepção visual, portanto, é distinta entre as pessoas. (...) Sem querer, damos a esse processo preferencial, um sentido psicológico, ao dizer que gostamos ou desgostamos disso ou daquilo, e cometemos certas indiscrições, às vezes, em comentar que tal pessoa não tem gosto para utilizar as cores adequadas em seu vestuário (...). Na realidade, não existe gosto algum, pois é apenas uma forma de percepção conforme a estrutura visual de cada ser.

No campo psíquico, Hermann Rorschach (apud FARINA, 1990, p. 104) concluiu que a *“preferência pela cor geralmente denuncia indivíduos com mais abertura a estímulos exteriores; é privilégio das pessoas sensíveis, que se deixam influenciar, e que estão propensas à desorganização e oscilação emocionais”*.

Essa maneira pessoal de perceber, sentir e reagir ao impacto da cor já fora comentada por Léger: “Cada pessoa tem a sua cor, consciente ou inconscientemente, mas ela se impõe na escolha dos dispositivos diários, como móveis, estofos e vestuário”. (FARINA, 1990, p. 108)

Gérard Ralph W. (apud FARINA, 1990, p. 109) conclui que:

Mesmo que haja uma parte instintiva na reação a cor, é indiscutível que o homem vai acumulando em sua memória experiências que o definem e o fazem agir de determinadas maneiras no decorrer de sua vida.

Desta forma entende-se que a preferência por certas cores se baseia em associações ou experiências agradáveis tidas no passado.

Farina (1990, p. 112) diz que *“desde a antiguidade, o homem tem dado um significado psicológico as cores e, a rigor, não tem havido diferença interpretativa no decorrer dos tempos”*.

Segundo Farina (1990, p. 178), o homem pode reagir impulsionado pelo inconsciente coletivo em que, por exemplo, o azul simboliza a pureza; o verde a esperança; e o preto, o desespero e a paixão, e assim por diante.

Segundo Farina (1990, p. 27) a cor exerce uma ação tripla na comunicação visual:

a de impressionar, a de expressar e a de construir. A cor é vista: impressiona a retina. É sentida: provoca uma emoção. E é construtiva, pois, tendo um significado próprio, tem valor de símbolo e capacidade, portanto, de construir uma linguagem própria que comunique uma ideia.

Na moda, segundo Lurie (1997, p. 195) “Quando alguém vem em nossa direção à primeira coisa que vemos é a cor de suas roupas; quanto mais se aproxima, mais espaço essa cor ocupa em nosso campo visual e maior é o efeito sobre o nosso sistema nervoso”.

A cor talvez seja a força mais poderosa na comunicação da moda. Alguns segundos após um encontro com você, os outros vão reagir as *mensagens de cor* emitidas por sua roupa. A cor pode influenciar os hormônios, a pressão sanguínea e a temperatura do corpo de quem a vê. Tem poder de estimular ou deprimir, atrair ou repelir. (FISCHER-MIRKIN, 2001, p. 27)

Algumas cores também podem causar efeitos diferentes sobre indivíduos de culturas diferentes, quando são associadas às referências culturais, ao estilo de vida, etc.

Convencionalmente, segundo Lurie (1997, p. 196), “*os homens de negócio urbano devem vestir um terno azul-marinho, cinza-escuro ou (em certas regiões) marrom ou caramelo, e pode expressar seus sentimentos através da escolha da camisa e da gravata*”.

A convenção também altera o significado das cores de acordo com o lugar e o momento em que são usadas: “*o vermelho berrante no escritório não é o mesmo que na discoteca*” afirma Lurie (1997, p. 196).

As tendências de moda também influenciam na escolha das cores de uma roupa simplesmente porque estão em voga naquele momento.

No cinema é comum ver um personagem se transformar, revelando sua outra face ou simplesmente uma mudança de humor através da substituição, apenas, da cor de uma peça de roupa. Estas mudanças de cor no decorrer da trama de um filme podem ser observadas, por exemplo, nos filmes “O ano passado em Marienbad” (Figura 73, p. 117) ou “A vida em preto e branco” (Figura 82, p. 128).

Não podemos nos esquecer de que o humor, ao contrário da idade, status ou posição política, pode variar durante o transcorrer do dia. O homem que vai trabalhar com uma tranquila camisa e gravata azul, talvez na hora do almoço tenha se deparado com frustrações que o façam desejar ter vestido o amarelo e preto de um marimbondo enraivecido; ou pode ter recebido a ligação de sua amante que, se as palavras tivessem esse poder, teria tornado tanto sua gravata quanto seu rosto rubros. (LURIE, 1997, p.196)

Os efeitos e as influências das cores sobre os seres humanos são muito variados. Aplicados ao vestuário, podendo ser figurino, os autores definem algumas associações (segundo Farina (1990, 112), podem ser materiais ou afetivas) e significações de algumas cores:

- **Branco:** remete a paz, pureza (imaculada e limpa), calma, inocência, dignidade, casamento. Porém culturalmente, em religiões orientais, essa cor pode sugerir a passagem para planos espirituais. Segundo Lurie (1997, p.197-200) o branco, por exemplo, por sujar com facilidade, sempre foi sinônimo de status já que para mantê-lo limpo leva-se tempo e gasta-se dinheiro.
- **Preto:** por representar ausência de luz, sugere morte, algo trágico, luto, infortúnio, noite, fim, solidão, porém aplicada corretamente, como por exemplo, pode vir a mostrar elegância, distinção, luxo, se tornando uma cor muito chique. É uma cor que transmite mistério. Em relação ao vestuário feminino, esta é a cor que define uma silhueta ao corpo. É uma cor que por sugerir formalidade e seriedade, é usado por homens e mulher de negócios (LURIE, 1997, 200-2006).

A atração que o preto exerce não é segredo. É, sem dúvida alguma, a cor mais chique – invariavelmente de bom gosto e apropriada quando não estamos certas do que usar. Um elemento sutil de medo também contribui para o apelo erótico, sexual, do preto. A escuridão significa o desconhecido e o complexo. Antes da atual sensibilidade feminista, o preto só era vestido por mulheres percebidas como sexualmente experientes. (FISCHER-MIRKIN, 2001, p. 39)

- **Vermelho:** Segundo Fischer-Mirkin (2001), é estimulante porque pode aumentar a temperatura do corpo e desencadear uma reação hormonal, por isso é relacionada ao erotismo e a paixão.

A paixão sexual também exibe uma bandeira vermelha: tanto no homem quanto na mulher, quando excitados, as partes pertinentes coram. Portanto não é de admirar que as roupas escarlate e carmim sejam tradicionalmente associadas a agressão e a desejo. (LURIE, 1997, p. 208)

A cor vermelha, por exemplo, pode significar, entre muitas coisas, sangue, paixão, raiva, comunismo. Para afirmarmos que, no nosso filme, na cena específica que estamos analisando, vermelho significa comunismo, precisamos ver os sinais que nos permitem fazer tal afirmação. Vermelho significa comunismo porque, em situações anteriores, essa cor apareceu como símbolo do comunismo. Não o vermelho sozinho. O vermelho em condições de produção específica, juntamente com outros objetos simbólicos. É essa a relação que faz com que o efeito de sentido do vermelho seja o comunismo e não a paixão, por exemplo. Se, por um lado, encontramos o vermelho junto com o azul e o branco, já teremos sua ancoragem a outros discursos. Esse conjunto de objetos simbólicos produz outros efeitos de sentido: aqui lembramos da bandeira dos Estados Unidos. Estaremos, portanto, trabalhando com outra história. Em outra ideologia. (BOLOGNINI, 2007, p. 18)

- **Laranja:** Segundo Farina (1990, p. 114), esta cor transmite radiação, com muita força. Pode ser associada ao calor, fogo, luz e pôr do sol. Lurie (1997, p. 212) afirma que quem usa esta cor é quem quer chamar a atenção.
- **Amarelo:** Segundo Farina (1990, p. 114) “*é a cor que simboliza a cor da luz irradiante em todas as direções*”. É a cor que desperta parte do cérebro associada a ansiedade, deixando-nos mais alerta, devido a descarga de adrenalina que fazem os hormônios fluírem e o pulso latejar. Também é uma cor que se associa a riqueza devido à cor do ouro.

Também há um fator econômico: a menos que sejam ricas ou extravagantes, a maioria das pessoas não possui mais de um ou dois sobretudos, capas de chuva ou roupões de banho, disponíveis num dado momento. Um casacão amarelo-vivo, comprado em um humor eufórico em outubro, pode cobrir a negra depressão em fevereiro; o que tudo isso revela é que, naquele momento, a pessoa estava feliz, ou pelo menos esperançosa. (LURIE, 1997, p. 196)

- **Verde:** Segundo Fischer-Mirkin (2001), está associada ao frescor e a cura por se relacionar com o meio ambiente. Quanto mais amarelado, mais associado a força ativa, e quando tem mais predominância ao azul, causa a sensação de serenidade e bem-estar. Também é uma cor que se associa a abundância e dinheiro devido à cor da nota do dólar americano.

- **Azul:** Segundo Farina (1990, p. 114) é uma cor que remete a profundidade, como por exemplo, o céu, mar, universo. Essa cor remete a viagens imaginárias e longínquas. Segundo Goethe (apud LURIE, 1997, p. 210):

Um espaço azul parece se distanciar de nós... Mas assim como prontamente seguimos um objeto agradável que nos escapa, gostamos de contemplar o azul, não porque ele avance em nossa direção, mas por nos incitar a persegui-lo.

- **Violeta ou Púrpura:** é uma cor que transmite misticismo, meditação, sonho, igreja (é a cor das roupas do bispo, obrigado a não cometer os pecados da carne), fantasia, mistério, delicadeza, sendo a tonalidade de lilás remetendo a sensação de magia. Ainda representa a espiritualidade, o equilíbrio entre o espírito e os sentidos, porém essa cor representa também a violência, furto, agressão (olho roxo), miséria, engano.

Originalmente, a cor púrpura era a mais cara para uma roupa, já que a tintura provém de uma espécie rara de molusco. Consequentemente, em várias sociedades – notavelmente a do antigo Bizâncio – era reservada para a realeza. “usar o púrpura” passou a significar sangue-azul e ainda hoje as vestes de coroação da família real inglesa são de veludo púrpura. (LURIE, 1997, p. 214)

- **Marrom:** A cor marrom é uma cor realista, que não vulgariza, e nem brutaliza, representando os pés no chão. Segundo Lurie (1997, p. 215) é a cor da terra e da natureza em seu estado adormecido (outono e inverno). Segundo Farina (1990, p. 115) é uma cor que exprime compactação, doença, sensualidade, desconforto, pesar, melancolia, vigor e resistência.

O marrom bem claro – castanho ou bege – é a mais neutra das cores, a menos comunicativa. Não é por acaso que o detetive clássico no teatro e no cinema aparece em uma capa de chuva castanha. O espião também usa esta cor, se bem que tenda a deixar entrever traços de um preto sinistro ou de um cinza misterioso por baixo. (LURIE, 1997, p. 216)

De acordo com Farina (1990, p. 178), dentro de todas estas variações, é difícil estabelecer critérios rígidos para o uso das cores, pois existem maneiras coletivas e próprias de sentir suas combinações que, ligadas estreitamente ao fenômeno espaço-tempo, estão sujeitas a modificações e evoluções.

#### 4.2.3. As aparências cinematográficas

Sabe-se que um figurino pode dizer muito de seu personagem, pois julga-se pela aparência, mas de onde vem estes conceitos?

Um dos processos mais comuns de criação de personagens está relacionado à utilização de arquétipos (modelos iniciais, contendo características básicas essenciais que formam o rascunho de uma determinada personalidade e que servem de ponto de partida para a elaboração de personagens).

A utilização de arquétipos para estudar o homem vem desde Platão, o primeiro a utilizar o termo para se referir aos protótipos das realidades visíveis do mundo.

Posteriormente, os estudos do psicólogo Carl Jung defendem a ideia do inconsciente coletivo na humanidade, ou seja, que os homens de diferentes sociedades possuem características comuns mesmo nunca estando em contato uns com os outros. Jung diz que todo ser humano tem cinco arquétipos principais que se combinam formando seu caráter:

- A *Sombra* (parte animalésca da personalidade que incita a comportar-se de uma forma que ordinariamente não se permite, podendo ser negativa ou positiva, já que este instinto pode resultar em atos criativos, espontâneos);
- a *Anima* e o *Animus* (animus refletem a noção de que cada indivíduo exhibe alguma característica do sexo oposto. A anima refere-se às características femininas presentes no homem, e o animus denota as características masculinas observadas na mulher);

- A *Persona* (máscara que o indivíduo usa quando está em contato com outra pessoa, para representá-lo na forma como ele deseja parecer aos olhos da sociedade, ou seja, este pode não corresponder à verdadeira personalidade do indivíduo);
- O *Self* (Eu, a estabilidade da personalidade).

Um dos principais problemas na utilização de arquétipos é o autor criar personagens estereotipados, ou seja, caricatos, simples, sem complexidades, baseados em clichês, já que um personagem realista, geralmente, é baseado em mais de um arquétipo, se tornando mais complexo.

No cinema, os estereótipos foram criados, basicamente, em 1920 impulsionado pelas roupas o qual pré-determinou personagens, e estes acabaram tornando-se referências.

Um exemplo de definição de arquétipos ligados ao cinema pode ser encontrado no trabalho de Vyctoria Lynn Schmidt (2001) que descreve 32 arquétipos principais, sendo 8 masculinos e 8 femininos, cada um com seu "lado negro". De forma breve estes arquétipos são:

1. **O Homem de Negócios:** O homem de negócios é aquele que é viciado em trabalho, vendo o sucesso como prioridade em detrimento de amizades. Geralmente é racional, utilizando constantemente a lógica, tendo necessidade de ver tudo organizado. Como passa mais tempo na sua vida profissional do que familiar, não dá um bom marido ou pai. Usa regras e ordens para evitar seus sentimentos. É o arquétipo clássico do detetive. Exemplos: Sherlock Holmes, Dr. Spock (Jornada nas Estrelas), Hercule Poirot (Agatha Christie), Tio Patinhas.
2. **O Traidor (lado negro do Homem de Negócios):** Quando o Homem de Negócios cruza os limites e passa a ter sede de poder. Só enxerga o trabalho, gosta de humilhar e manipular as pessoas, vendo-as como simples peças em um tabuleiro. Muitas vezes acredita estar fazendo o

certo. Exemplo: Ebenezer Scrooge (Um Conto de Natal de Charles Dickens).

3. **O Protetor:** É aquele que busca proteger todos que estão em sua volta, e que deseja viver em uma redoma protegida. Pode explodir a qualquer momento e vive mais de acordo com seu corpo do que sua cabeça. Procura fazer as mulheres se sentirem especiais. Exemplos: Super-Homem, Rocky Balboa, John Mclane (Duro de Matar).
4. **O Gladiador (lado negro do Protetor):** É aquele que não sente prazer em proteger, mas sim em destruir, tendo ganância e desejo de sangue. Possui um comportamento altamente impulsivo e imprevisível, não se importando com nada ao seu redor. A vida pode se assemelhar a um jogo. Exemplo: Tony Montana (Scarface).
5. **O Recluso:** É o arquétipo de quem gosta de ficar sozinho, não se sentindo a vontade na presença de muitas pessoas. Pode ter uma vida interior privilegiada e um espírito criativo, que utilizado de forma exagerada leva o personagem a se perder em suas próprias fantasias. Passa horas lendo, estudando e analisando ideias, tendo como motivação o conhecimento. Seus relacionamentos geralmente são direcionados pela mulher, líder da relação. Exemplo: Fox Mulder (Arquivo X), Victor Frankenstein, Dr. Jekyll.
6. **O Bruxo (lado negro do Recluso):** Busca o conhecimento para fazer o mal aos outros e ao ambiente, sendo altamente egoísta. O extremo do solitário, buscando evitar pessoas. Exemplos: Drácula, Dr. Hannibal Lecter (Silêncio dos Inocentes).
7. **O Tolo:** É um homem que por dentro ainda é um menino, tendo um ótimo relacionamento com crianças pois possuem várias semelhanças. Ama piadas, e faz amigos por onde passa. Muitas vezes age com inconseqüência, pois está sempre buscando viver o agora, sendo um

espírito livre. Adora ser o centro das atenções. Exemplos: Joey Tribbiani (Matt Leblanc em Friends), Cosmo Kramer (Michael Richards em Seinfeld).

8. **O Abandonado (Lado negro do Tolo):** É o mendigo, vagabundo ou ladrão que fica nas ruas. Geralmente é o homem da lábia que convence e manipula. Se os seus pais forem de uma condição social elevada isso pode ser um grave problema, pois se torna arrogante e acha que está acima da lei. Exemplo: Randle Patrick (Jack Nicholson em Um Estranho no Ninho).
9. **O Homem das Mulheres:** Ama as mulheres e qualquer coisa relacionada a elas. Possui fortes amizades femininas e enxerga a mulher como igual ou superior, vendo extrema beleza em todas elas. Muitas vezes não se dá bem com homens mas não liga pra isso. Pode ser afeminado ou não. Exemplos: Shakespeare (Joseph Fiennes em Shakespeare Apaixonado), Jack Dawson (Leonardo DiCaprio em Titanic).
10. **O Sedutor (lado negro do Homem das Mulheres):** É aquele que vive para arruinar a vida das mulheres. Pode possuir obsessão em relação a uma mulher que não lhe dá atenção e gosta de destruir corações, pisoteando sentimentos após a conquista.
11. **O Messias Masculino:** Aquele que possui uma forte causa, muitas vezes divina. Pode ter características andrógenas e absorver facilmente qualquer outro arquétipo. Exemplo: Jesus Cristo, Luke Skywalker (Guerra nas Estrelas), Neo (Matrix), Mahatma Gandhi, Martin Luther King, Robin Hood, William Wallace (Coração Valente).
12. **O Justiceiro (lado negro do Messias Masculino):** Sua palavra é a lei, porém não é um vilão no sentido de ganhos pessoais pois acredita que está fazendo o melhor para seus seguidores. Gosta de quebrar o ego das

pessoas e humilhá-las para depois convertê-las. Exemplo: Charles Kane (Orson Welles em Cidadão Kane), Darth Vader (Guerra nas Estrelas).

13. **O Artista:** Está sempre em contato com suas emoções, canalizando-as para algo criativo, mas muitas vezes não as controla, podendo explodir, afetando quem estiver em sua volta. Não é bom administrador e depende de alguém para ajudá-lo. Geralmente é inseguro e demonstra constantemente sua insatisfação, se importando com o que os outros pensam dele. Exemplo: Vincent Van Gogh, Mozart (Tim Hulce em Amadeus).
14. **O Abusado (Lado negro do Artista):** Quando o Artista não consegue controlar suas emoções se tornando uma pessoa volátil e extremamente vingativa, ultrapassa todos os limites descontando sua frustração em todos ao redor. É o homem que espanca a mulher e logo em seguida envia flores com pedidos de desculpa.
15. **O Rei:** É aquele que necessita de um "reino" para controlar. Geralmente é um político ou um chefe, vivendo em excesso. Ama dominar. Não consegue enxergar todo o problema e ignora os detalhes e as emoções. Quando fracassa busca preencher o vazio com bebidas e sexo. Exemplos: Rei Artur, Júlio César.
16. **O Ditador (lado negro do Rei):** Quando a vontade de dominar se torna uma obsessão e o personagem passa a desejar mais e mais controle sobre seus subordinados, querendo ser um semideus e controlar o destino e vida dos outros. É capaz de fazer leis sem sentido apenas para demonstrar seu poder, e pode ser passivo-agressivo, geralmente deixando a pessoa cometer um erro para depois puni-la. Exemplos: Don Vito Corleone (Marlon Brando em o Poderoso Chefão), Don Michael Corleone (Al Pacino em o Poderoso Chefão).

- Arquétipos femininos:
  17. **A Musa Sedutora:** Mulher forte que sabe o que quer, de sexualidade aberta. Gosta de ser o centro das atenções, mas teme a rejeição. Exemplo: Cleópatra, Scarlett O'Hara (E o Vento Levou).
  18. **Femme Fatale (lado negro da Musa Sedutora):** Usa suas qualidades, geralmente físicas, para controlar e manipular os homens. Seu corpo é uma arma. Exemplos: a figura da Femme Fatale foi praticamente criada por Barbara Stanwick no clássico noir Pacto de Sangue, onde ela interpreta Phyllis Dietrickson, seduzindo um vendedor de seguros com o objetivo de matar o seu marido. Outros bons exemplos são Catherine Tramell (Sharon Stone em Instinto Selvagem), Alex Forrest (Glenn Close em Atração Fatal), Elsa Bannister (Rita Hayworth em A Dama de Xangai), Madeleine Elster (Kim Novak em O Corpo que Cai).
  19. **A Amazona:** É a feminista, que possui um lado masculino tão forte quanto o feminino. Geralmente é apaixonada pela natureza e é selvagem, valorizando a liberdade. Prefere amizades femininas, mas por muitas vezes afastar as mulheres acaba tendo mais amigos homens. Exemplos: Xena a Princesa Guerreira (Lucy Lawless), Sarah Connor (Linda Hamilton em Exterminador do Futuro 2), Mulher Maravilha.
  20. **A Górgona (lado negro da Amazona):** Na mitologia grega são as monstros com garras que transformam os seres vivos em pedra apenas com o olhar. A medusa seria uma górgona. É uma mulher agressiva, que age como uma ditadora e faz qualquer coisa para ajudar outra mulher. Possui uma fúria cega e insana.
  21. **A Filha do Pai:** É a mulher que luta para ser igual um homem, e provar que é tão boa quanto um (diferente da Amazona, que luta pela mulher e não se importa em se encaixar no mundo masculino). Sempre argumenta contra a causa feminina e fica ao lado dos homens, querendo ser "um deles". Vê as próprias mulheres como um sexo frágil. Exemplos: Dana

Scully (Gillian Anderson em Arquivo X), Clarice Starling (Silêncio dos Inocentes por Thomas Harris), Elizabeth I (Cate Blanchett em Elizabeth).

22. **A Traíçoeira (lado negro da Filha do Pai):** Atropela os outros para atingir seus objetivos e quer chegar ao topo a qualquer custo, utilizando para isso sua inteligência. Se sente totalmente devastada por não poder fazer parte do grupo masculino que parte para a vingança. Exemplos: Margo Channing (Bette Davis em A Malvada), Miranda Priestly (Meryl Streep em O Diabo Veste Prada).
23. **A Cuidadosa:** É a mulher que tem o senso de obrigação de cuidar de alguém, colocando sempre os outros na sua frente. Geralmente possui uma profissão médica e normalmente não se importa muito com a moda e nem com a beleza (geralmente sua beleza está escondida). É o arquétipo da mãe e esposa protetora, mas que possui muitas fragilidades. Exemplos: Madre Teresa de Calcutá, Bela (de a Bela e a Fera).
24. **Mãe hiper-controladora (lado negro da Cuidadosa):** Quando o desejo materno de proteger foge do controle. É a mãe que envenena o filho para poder depois cuidar dele. Provavelmente raptaria uma criança só para poder cuidar dela. É a mestra em infligir e impor culpa nos outros, apenas para que esses não saiam de casa e fiquem sob seus "cuidados". Pode estimular um complexo de inferioridade no filho. Pensa que os outros não podem viver sem ela quando na verdade ela é que não pode viver sozinha, exagera quando está machucada ou tem alguma necessidade, se fazendo sempre de vítima. Exemplos: Enfermeira Ratched (Louise Fletcher em Um Estranho no Ninho).
25. **A Matriarca:** É a mulher que está no comando, muito forte, e comprometida, fiel e amorosa. Faz tudo para sua família e exige respeito. Nunca abandona a família e é a esposa perfeita e devota. O seu momento mais inesquecível é o dia do seu casamento. Exemplo: Aurora Greenway (Shirley MacLaine em Laços de Ternura).

26. **A Desprezada (Lado negro da Matriarca):** É a mulher que sofre abandono pela família mesmo fazendo de tudo por ela. Pode fazer de tudo para recuperar seu marido e o comando da situação, sempre achando que seu casamento tem solução. Se o marido tem uma amante, a culpa é da amante e não dele.
27. **A Mística:** É a mulher de paz e misticismo, que ama ficar sozinha com seus pensamentos. Tem uma mente forte e escolheu uma vida espiritual ao invés de casamento ou desejos terrenos. É um espírito livre que vive em seu próprio mundo. Exemplos: Phoebe Buffay (Lisa Kudrow em Friends), Annie Hall (Diane Keaton em Noivo Neurótico, Noiva Nervosa)
28. **A Traidora (lado negro da Mística):** É a velhinha que envenena o marido, onde por trás de uma aparência bondosa se esconde grande maldade. Acredita que ninguém verá o seu lado verdadeiro. Geralmente causa enorme decepção para as pessoas em sua volta quando estas descobrem a verdade.
29. **O Messias Feminino:** É o arquétipo de um andrógono, e as versões masculinas e femininas são praticamente idênticas. São personagens que tem uma forte causa relacionada a um grupo amplo de pessoas. Essa causa não precisa ter necessariamente conexão com algo divino. Pode facilmente conter outros arquétipos. Tem uma força interior que nunca morre e sempre se sacrificará pelos outros. Exemplos: Joana D'Arc, Maria de Nazaré, Dama do Lago (Mitologia Arturiana), Galadriel (Senhor dos Anéis por J.R.R. Tolkien), Trinity (Carrie-Anne Moss em Matrix).
30. **A Destruidora (lado negro do Messias Feminino):** Não é uma vilã no sentido simples do termo. É uma vilã no sentido de proteger a qualquer custo o bem maior (como jogar bombas atômicas para acabar com a Guerra). Vê o mundo em preto e branco e muitas vezes provoca mais malefícios do que bondades. Humilha a pessoa para depois convertê-la a sua causa.

31. **A Donzela:** Vive uma vida charmosa e alegre e não se preocupa com problemas dos dia-a-dia. É uma mulher que corre muitos riscos pois se acha invulnerável. Dificilmente se estressa. Pode ser uma mulher nos 40 que ainda age como uma garotinha, e no fundo não quer crescer, vivendo em um mundo onde casamento, filhos e responsabilidade não ocupam um lugar de destaque. Gosta de depender dos outros e adora variedade e festas. Exemplos: Lady Guinevere (Mitologia Arturiana), Sandra Dee (Olivia Newton John em Grease), Julieta (de Romeu e Julieta por William Shakespeare).
32. **A Adolescente problema (lado negro da Donzela):** Mulher fora de controle, obcecada com festas, drogas, sexo e fazendo tudo em excesso. Nunca aceita a responsabilidade pelos erros cometidos e não possui moral e ética. É depressiva, egoísta e invejosa. É irresponsável e se acha acima da lei.

Outros estereótipos ou arquétipos são, por exemplo, o mau é obeso, barbudo, facilmente irritável; o bom é magro, barbeado, veste-se de branco ou cores claras, vítima da ira do rival.

Vestidos com decotes acentuados passam sensualidade, desejo de seduzir, etc. Formas exageradas, grandes ou pequenas demais, são utilizadas para um estilo mais pícaro, comédia, pois estilizamos uma personalidade brincalhona ou um trapalhão, tornando o personagem um caricato, tecidos rústicos e rasgados passam informações de pobreza, onde não podem ser lavados e nem repostos, podem passar a informação de momentos de sofrimento o qual a pessoa passou por um acidente ou outros. Quando algumas roupas são usadas sempre para um mesmo fim, começa, se criar uma identificação automática, um canal de assimilação pela lógica, é a propagação dos arquétipos, ou também conhecidos clichês vestuais.

A linguagem do figurino é reforçada de acordo com a necessidade e a intenção, e realizada com atenção, estudo e sabedoria ela consegue ter a capacidade de falar por si só, ela reforça a dramaticidade da cena, aumenta o drama pelo que o ator está passando, aumenta o impacto visual junto com a iluminação, e causa o espanto, a alegria, a emoção no nosso público.

Há os figurinos de personagens que se tornaram conhecidos mundialmente, e que são rapidamente reconhecidos, são personagens que se mitificaram no teatro, cinema, nas histórias em quadrinhos, ou na dramaturgia infantil como Cinderela, Branca de Neve, Homem Aranha, Batman e Robin, Super Man, personagens como Romeu e Julieta, o bufão, a bruxa, a vamp, a mulher fatal, o homem tímido, o mocinho e o bandido entre tantos outros, facilmente identificáveis quando vemos a roupa.

No caso de mocinhas e vilãs, por exemplo, nota-se que as mocinhas, sejam elas princesas ou moças comuns, são aquelas que representam o ideal feminino de antigamente, ou seja, é aquela que se comporta com discrição e que tem talento para prendas domésticas, por exemplo. Já as vilãs são aquelas, que antigamente, eram consideradas o contrário das mocinhas, ou seja, eram as mulheres destruidoras de lares, que eram consideradas, em sua maioria, mulheres sensuais, independentes, entre outras características.

Estes tipos são facilmente reconhecidos nos desenhos de Walt Disney, por exemplo, em que aparecem princesas atormentadas por bruxas más, mas que, normalmente, são muito mais interessantes que as princesas, que de tão doces, às vezes chegam a enjoar. As princesas, geralmente, têm roupas mais rodadas e fofas com cores claras, além de terem pouca vaidade, já que são belas naturalmente.

As vilãs, normalmente aparecem com roupas mais sinuosas, coladas ao corpo e em cores marcantes como vermelho, roxo e o preto. Estas são de extrema vaidade, aparecendo em diversos filmes em frente ao espelho se maquiando, cuidando dos cabelos, ou até mesmo admirando sua beleza.

Sobre a cor preta, Luciano Guimarães (2000) afirma que, em termos paradigmáticos, ela está relacionada a signos negativos. Essa afirmação é tratada pelo autor por meio de perspectivas que levam em consideração aspectos culturais. Pela perspectiva teórica na qual se localiza esse trabalho, o cultural apenas se dá em virtude da ancoragem de um discurso a outros, em virtude do interdiscurso. Sendo assim, se efeitos de sentido negativo são produzidos pela cor preta em desenhos animados, isso se dá pelo fato de que outros personagens de caráter negativo, de outros desenhos, foram pintados de preto. E isso se confirma desde os contos de fadas, nos quais a bruxa usa roupas pretas. Há, portanto, nas cores do personagem, um convite para que a plateia tome uma posição discursiva de identificação com ele ou de rejeição a ele. (BOLOGNINI, 2007, p. 20)

Estes estereótipos são seguidos por figurinistas no teatro, na televisão e no cinema. No livro “Entre tramas, rendas e fuxicos” (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 211), mesmo tratando de figurino para televisão, fala da influência dos desenhos de Walt Disney na construção dos personagens:

O vermelho, o preto e o roxo foram as cores escolhidas por Lessa de Lacerda para o figurino da vilã Cristina (Flávia Alessandra) da novela “Alma Gêmea” (2005), de Walcyr Carrasco, a invejosa que passa a trama inteira arquitetando planos para separar o casal protagonista, Serena Priscila Fantin) e Rafael (Eduardo Moscovis). Metida em modelitos dos anos 40, época em que se passava a história, a atriz ainda teve os cabelos pintados para ficar mais loura e intensificar o aspecto sedutor e a malícia da personagem. “Walcyr queria que ela fosse baseada nas vilãs dos antigos contos de fadas. Fui misturando tons de vermelho e preto, e usei o roxo mais para o final da novela. São as três cores que se veem nos desenhos animados de Walt Disney”, explica Lessa de Lacerda, que assinou a novela com Lucia Daddario.

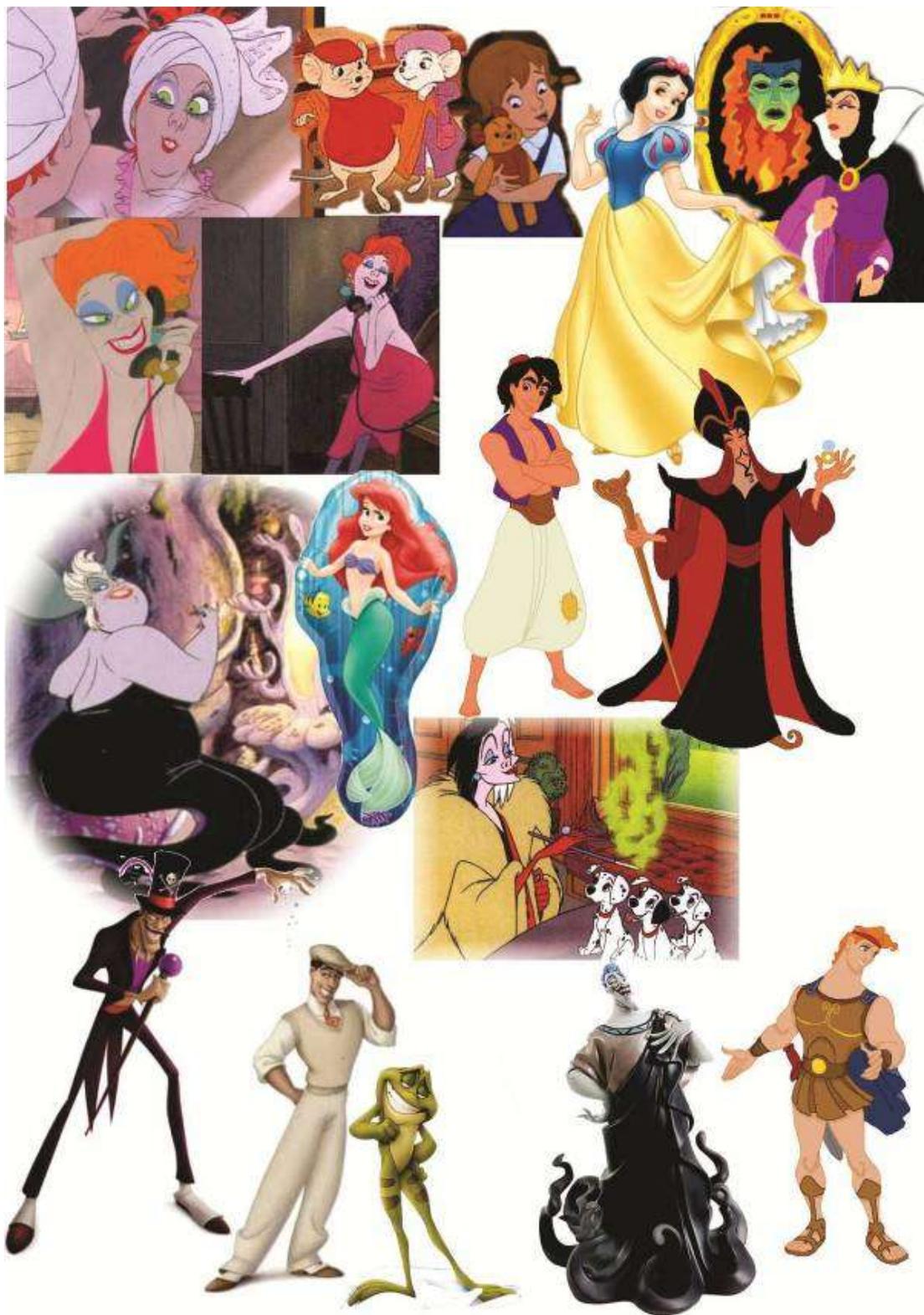


Figura 72 – Heróis e vilões dos desenhos animados Disney  
Fonte: montagem feita pela autora

No filme “O ano passado em Marienbad”, que teve o figurino criado pela estilista Coco Chanel, apresenta roupas pretas e brancas para distinguir dois momentos. As roupas pretas ou escuras aparecem em momentos que remetem ao presente, e as peças brancas são a cor predominante nas memórias do ano anterior. O contraste se faz, então, essencial na revelação da quebra de linearidade proposta pelo diretor. O filme é a ótica dela. Sua confusão interior transparece na mistura de imagens – a mesma cena ocorre em locais diferentes, com figurinos distintos, às vezes, a mesma situação tem desfechos variados.



**Figura 73 – O ano passado em Marienbad**

<http://justine-picardie.blogspot.com/2010/10/little-black-dresses-and-dove-grey.html>

[http://www.bfi.org.uk/distribution/last\\_year\\_in\\_marienbad](http://www.bfi.org.uk/distribution/last_year_in_marienbad)

<http://www.rouge.com.au/1/marcel.html>

<http://justine-picardie.blogspot.com/2010/10/little-black-dresses-and-dove-grey.html>

Este recurso de usar roupas pretas e brancas para marcar momentos diferentes, personalidades opostas, o bem e o mal, etc. são muito comuns nos filmes preto e branco.

Além das cores, preto e branco, também se usa o recurso dos formatos das roupas, ajudando a determinar características dos personagens.

Este recurso pode ser bem observado na animação “Bee movie”, que embora seja um filme colorido, por tratar de uma comunidade de abelhas africanas, as cores destes insetos são sempre o amarelo com listras pretas. Desta forma, cada personagem precisou de figurinos que os caracterizassem diferentemente uns dos outros dentro desta comunidade preta e amarela. Para diferenciar os personagens, foi usado, então, o recurso dos figurinos com diferentes formatos e acessórios, que incluem cabelos e maquiagens.



**Figura 74 – Bee Movie**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

#### 4.2.3.1. *Cenário cinematográfico*

Segundo o livro “Cenografia: um novo olhar” (1995):

A cenografia é o tratamento que se dá ao espaço cênico, desde um simples círculo de giz traçado numa praça pública, ou um talado, ou ainda um palco com um cenário sofisticado. E aqui cabe uma distinção: cenografia (do grego *skenographia*, pelo latim *scenographia*) significa desenho, a concepção do espaço cênico e cenário, os elementos que se colocam neste espaço. Não há espetáculo teatral sem cenografia, mas ele pode não ter cenário (*décor* em francês, *decorado* em espanhol), sendo um simples tablado vazio, a ser preenchido pelos atores, muitas vezes eles mesmos criando cenários. (Clovis Garcia, p. 14)

Podemos dizer, portanto, que a cenografia é tudo o que é registrado plasticamente na cena. (José Dias, p. 23)

Assim, cenografia é um dos elementos do teatro que o cinema incorporou.

No início da história do cinema, o cenário era, praticamente, uma cópia do teatro, mas em pouco tempo houve uma adaptação da cenografia ao cinema, passando a ter características totalmente novas do novo meio.



**Figura 75 – Cenários do filme “Viagem à lua” (1902)**

Fontes: <http://rubens-viagemalua.blogspot.com/>

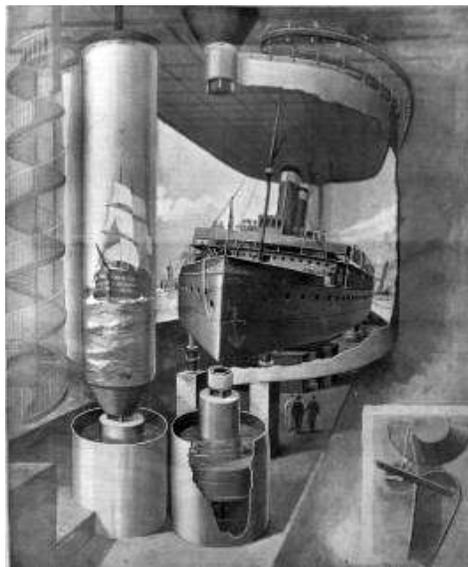
<http://www.citecinema.com/Histoire-Du-Cin%C3%A9ma/Genres-Cinematographiques/La-Science-Fiction/Les-Hommes-Et-Leur-Devenir-Science-Fiction-Cinema.htm>

Assim, o cinema proporcionou o que o teatro não permitia como paisagens reais que passaram a ser, também, cenários. Assim, “os cenários podem ser reais (*naturais*), paisagens ou construções humanas – ou *construídos em estúdio ou ao ar livre* – com vistas a servir de ambiência para a ação”. (BETTON, 1987, p. 53)

A cenografia no espaço teatral não passa de uma convenção dentro do próprio mundo real, *"não há dúvida sobre a natureza artificial dos cenários de palco (...), o palco é, em essência, preparado para simbolizar ou sugerir um lugar real"* (STEPHENSON, 1969, p. 144). Já o espaço cinematográfico é diferente, a principal característica da câmera é *"ser capaz de nos dar uma reprodução fotográfica de locais autênticos, porções verdadeiras da natureza"* (STEPHENSON, 1969, p. 144).

Ainda hoje, os filmes, em muitos casos, têm cenas rodadas em locação combinadas com outras encenadas diante de cenários "pintados".

Antigamente, para simular movimento eram comuns os cenários rotativos para dar a impressão de movimento.



**Figura 76 – Mareorama na Exposição Internacional de Paris em 1900 – Cenário panorâmico rotativo para dar o efeito de movimento da paisagem**  
Fonte: <http://aponte27.blogspot.com/2011/05/bibliografia-nombre-antonio-gaudi-i.html>

No filme "Titanic" (1997), as gravações foram feitas em Rosarito, no México, devido ao cenário natural que o filme necessitava, mas para a representação do navio o diretor James Cameron mandou construir uma réplica do navio com tamanho apenas 10% menor do que o original, além das maquetes sendo duas grandes (uma é a do navio normal e a outra um navio no fundo do mar), e outras maquetes menores para as cenas do naufrágio.

Fora as cenas ao ar livre ou somente do navio, muitas cenas foram gravadas em estúdio com cenários montados ou com a ajuda de recursos tecnológicos (computação gráfica) que são capazes de que aplicar cenários virtuais a cenas gravadas em fundo verde (chroma key).



**Figura 77 – Cenário do filme “Titanic” em que aparece um mar real e um navio cenográfico em quase tamanho real; o diretor com uma maquete; o diretor e os atores gravando em estúdio**

Fontes: <http://www.movieretriever.com/blog/591/looking-back-at-james-camerons-titanic>  
<http://jmacjr.vilabol.uol.com.br/efeitos/replica.htm>  
<http://www.supershipsworld.com/rms%20titanic.html>  
<http://interessediario.blogspot.com/2011/05/curiosidades-bastidores-das-gravacoes.html>

Almendros (1990, p. 22) cita alguns princípios clássicos e simples de composição de quadro e as suas correspondências simbólicas: as linhas horizontais sugerem descanso, paz, serenidade. As linhas verticais indicam força, austeridade, dignidade.

As linhas que trespasam o quadro em diagonal evocam ação, movimento, poder para superar obstáculos. Por isso muitas cenas de batalhas e violência se resolvem no cinema em composições ascendentes e descendentes em terrenos inclinados, com canhões ou sabres em ângulo de 45 graus. As linhas curvas transmitem ideias de fluidez e sensualidade. As composições curvas circulares e em movimento comunicam sensação de exaltação, embriaguez e alegria. Este princípio aparece na maioria das máquinas dos parques de diversão. E Almendros lembra ainda o efeito simbólico da ação da câmera em movimento de travelling, nas composições dinâmicas, apontado por Slavko Vorkapich: quando a câmera se desloca para dentro da cena, cria-se o efeito de levar o público para dentro da narração, fazendo-o participar intimamente da história que contamos. O movimento inverso, a câmera se afastando da cena, é utilizado frequentemente como procedimento para terminar um filme.

Alguns objetos e elementos de cenário carregam uma grande força simbólica, mas seja como for, a função do cenário, no cinema ou no teatro, é a de criar ambientes para que o espectador possa “entrar no clima” da trama apresentada.

Os cenários podem ser únicos ou diversificados, com ou sem cores, internos ou externos, mas a partir deles já é possível perceber características da trama como, por exemplo, a classe social dos personagens, o tipo de local em que se desenvolve a trama, se é austero ou suave, etc.

Desta forma, muitos exemplos de cenografia podem ser citados como os cenários dos filmes:

- “O gabinete do Dr. Caligari” (1919) que, segundo Rocha (2004),

(...) tem os cenários criados em pedaços de madeira e pano pelos pintores expressionistas Walter Reimann e Walter Rohrig e pelo

cenógrafo Hermann Warm (que hoje fazem parte do acervo do Museu do Cinema Henri Langlois, em Paris) são contorcidos, escuros e criam um ambiente de opressão, tal qual as catedrais barrocas. O tempo é desterritorializado, não há menções à época em que se passa o filme, assim como ocorre na maioria das obras expressionistas. A maquiagem é pesada e tudo remete a um mundo confuso, assim como era a Alemanha da pós-guerra, marcada pelos traumas impostos pela derrota na Primeira Grande Guerra, as crises econômicas e a ascensão do nazismo ao poder.



**Figura 78 – O gabinete do Dr. Caligari**

Fonte: <http://foradcontexto.wordpress.com/2010/10/03/o-gabinete-do-dr-caligari/>

- “Janela indiscreta” (1954), que, basicamente, trabalha com um cenário único, segundo Cunha (2003), teve:

(...) um enorme cenário construído nos estúdios da Paramount, contendo 31 janelas para o filme ser ambientado. Ele começa um pouco devagar justamente para apresentar aos telespectadores essa enorme vizinhança artificial, e isso não cai ao gosto de algumas pessoas, inclusive não caiu no meu, apesar de ser totalmente necessário para o entendimento do que está acontecendo ao redor. (...) O estúdio foi projetado exclusivamente para o filme. Essa afirmação pode parecer óbvia demais, mas quando paramos para descobrir o quão exclusivo ele foi, vemos quanto o nome de Hitchcock pesa em um projeto. Digo isso porque para fazer um cenário todo em estúdio como Janela Indiscreta pedia, seria necessário um espaço maior que todos os que os estúdios liberavam ao máximo. Só que quando a Paramount viu que quem estava pedindo era ninguém menos que Hitchcock, esvaziou os galpões subterrâneos de um de seus estúdios e montou um enorme cenário em suas locações, com todos os tipos de luzes possíveis: manhã, dia, tarde e noite. A janela de Jeff ficava a altura do chão, e todo o resto fora construído de maneira satisfatória e que não tivesse nenhum fator externo que pudesse atrapalhar durante as gravações, seja para cima ou para baixo (o pátio, por exemplo, ficava abaixo do nível do chão anterior do estúdio).



**Figura 79 – Janela indiscreta**

Fonte: <http://oqueuandei.blogspot.com/2011/03/janela-de-hitchcock.html>

- “O ano passado em Marienbad” (1960):

A composição plástica dos enquadramentos de “O Ano passado em Marienbad” (Estética Formalista) correspondem à atmosfera onírica do filme. (...) Observe como o cenário é geometricamente trabalhado tendo as sombras realçadas em seu alinhamento para compor este visual belíssimo e que remete ao fluxo de consciência das personagens. (BORGES, 2008)

Para contrapor tanta imprecisão narrativa, o filme tem seus quadros meticulosamente estruturados. Tanto o contraste entre o preto e o branco quanto a própria composição dos quadros seguem uma estética formalista. Usam-se, então, com sucesso, todos os recursos capazes de tornar a fotografia do filme a mais bela possível. Brinca-se com retas e curvas, com o preto e o branco, com realidade e projeção. Essa última dicotomia se dá através de espelhos que permeiam todo o cenário. Em certos momentos a própria personagem parece ser parte do cenário destinada apenas a compor o quadro, tornando-o ainda mais belo. (FERNANDES, 2007)



**Figura 80 – O ano passado em Marienbad**

Fonte: <http://descobertascinematograficas.blogspot.com/2011/01/o-ano-passado-em-marienbad-alan-resnais.html>

<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O15046939-E11347,00-Tempo+imagem+linguagem.html>

- “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante” (1989) tem três cenários básicos que são a cozinha, o salão do restaurante e o banheiro, que são destacados, principalmente, pelas cores de cada ambiente, mas, segundo Xavier (2010),

O filme todo te dá uma enorme impressão de que você assiste tudo sentado numa plateia, lembrando muito um teatro até mesmo com alguns elementos do cenário, quando Albert abre as enormes portas da cozinha para o salão por exemplo. Além disso, a mudança de cenário por conta de uma câmera contínua num ângulo aberto e fazendo um “travelling” em 80% do longa, é um outro detalhe curioso, onde em muitas vezes você observa a atuação dos personagens distante.



**Figura 81 – O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante**

Fontes: <http://alinatrache.wordpress.com/2009/06/20/457/>

<http://lematinee.wordpress.com/2010/11/03/o-cozinheiro-o-ladrao-sua-mulher-e-o-amante-1989/>

<http://wondersinthedark.wordpress.com/2009/09/15/exceptional-80s-cinema-peter-greenaways-the-cook-the-thief-his-wife-and-her-lover/>

[http://coolt.blog.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=516:o-cozinheiro-ladrao-a-mulher-e-o-amante&catid=9:filmes-coolt&Itemid=15](http://coolt.blog.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=516:o-cozinheiro-ladrao-a-mulher-e-o-amante&catid=9:filmes-coolt&Itemid=15)

#### **4.2.3.2. As cores cinematográficas**

Através das cores pode-se detectar o estado de espírito de uma pessoa ou personagem (se está alegre, triste, de luto, se é recatada, clean, rebelde, etc.).

Como exemplo pode-se citar o branco que significa paz, pureza, tranquilidade. No período clássico o branco era a simbologia das nuvens, a morada dos Deuses. Representa também a ingenuidade e pureza. Ao contrário da cultura ocidental a cultura indiana usa o branco para o luto, representando a passagem para um lugar melhor. As primeiras roupas de baixo sempre eram brancas, pois representavam a limpeza. Como na Europa antiga não se tinha o costume de tomar muito banho, então trocavam a roupa de baixo sem tomar banho e sendo assim, significava que já estavam limpos. É claro tinha uma relação com a riqueza a qual somente possuía elementos de limpeza como sabão para poder limpar a roupa. Sendo assim representar um camponês muito pobre com uma camisa alvejada é totalmente imprudente dentro de uma cena.

O Preto, como se falando em cor luz é ausência de cor, então esta foi relacionada às trevas, ao obscuro, morte, tristeza, violência, mal. O preto relaciona uma agressão, sendo a cor adotada pelos punks (agressividade), góticos (misticismo das trevas), darks (oposição a uma sociedade e violência). Para os ocidentais é usada no luto, pois vemos a morte como uma coisa ruim, um fim, uma dor muito grande, mas também passa sensualidade, seriedade, cor considerada clássica, imortalizada pelo tubinho básico de Chanel.

Assim como o som e a fala no cinema se tornaram determinantes, a cor veio complementar os artifícios de produção, tornando-se também elemento decisivo na delimitação narrativa.

A cor, mesmo vinda como componente da linguagem cinematográfica, somente foi utilizada com outros objetivos além do realismo no dia *“(...) em que os diretores compreenderam que ela não precisava ser realista (...) e que deveria ser utilizada antes de tudo em função dos valores (...) e das implicações psicológicas*

*e dramáticas das diversas tonalidades (cores quentes e cores frias).*” (MARTIN, 2003, p. 68).

Seja por convenções culturais ou pelos efeitos psicológicos, estabeleceram-se alguns valores, tradicionalmente reconhecidos pelo espectador, para o uso das cores na imagem cinematográfica: as tonalidades quentes (amarelo, alaranjado, sépia) criam um clima de sensualidade, aconchego, calor; os tons frios (azul, verde) são usados em ambientes assépticos, em filmes de ficção científica. A noite é sempre mostrada de forma azulada, assim como a luz do luar. (Bungarten, 2004)

Segundo Moura (2001, p. 252-255), Vittorio Storaro, fotógrafo italiano de muitas parcerias com Bernardo Bertolucci, refere-se ao uso de “cores psicológicas”, que passariam emoções inconscientes, influenciando a compreensão da história.

A cor é utilizada com o intuito de causar impressões, retratar sentimentos, valorizar ou minimizar elementos, etc. Para isso, utilizam-se significados já existentes ou se constroem outros por meio da relação com os demais elementos cinematográficos. Nota-se que, a partir do momento em que a cor não é mais utilizada apenas para fornecer realismo às cenas, passa-se a trabalhá-la como um código gerador de conceitos. Não apenas sua presença, mas também sua ausência e coexistência com outras cores instigam a imaginação e a interpretação do receptor através dos símbolos construídos pelo ser humano por meio de suas experiências. A produção de imagens e a inserção das cores podem ser trabalhadas de forma com que levem os receptores a identificar as características da narrativa, e, até mesmo, o real objetivo cromático da imagem. Para isso, a melhor forma de trabalhar é com conceitos/símbolos já estabelecidos e que possibilitem as ligações sógnicas. Os conceitos estabelecidos pela cor dependem, principalmente, de características como saturação, matiz e brilho, e ainda são determinados por um dos principais influenciadores cromáticos, o contraste. Mediante a versatilidade e as possibilidades que as três características fornecem aos trabalhos cromáticos, é possível criar significados diversos. (PEREIRA; FERREIRA, 2011, p. 26)

No filme “Pleasantville – A vida em preto e branco” (1998) a direção de arte é minuciosa quanto às cores, pois a partir do momento em que as pessoas vão se deixando viver aquilo que grita dentro de suas entranhas, seus amores, seus desejos, seus raivas, suas mentiras, vão ganhando cores e se diferenciando dos demais.



**Figura 82 – Pleasantville – A vida em preto e branco**

Fontes: <http://ncowie.wordpress.com/category/pleasantville/>

<http://brightwalldarkroom.tumblr.com/post/5110374722/time-travel-week-pleasantville-1998>

<http://www.franksfilms.com/pleasantville>

<http://www.rascunho.net/cgi-sys/suspendedpage.cgi?id=1315>

A cor está amplamente relacionada aos sentimentos, e ao mesmo tempo, sofre influência da cultura, tornando-se símbolo. A partir da aplicação das cores, mesmo que não intencional, começam-se a criar os simbolismos, como nas cavernas pintadas de Lascaux, no Sudoeste da França, que, “[...] datadas de cerca de 12000 a.C., revelam as primeiras cores usadas pelo homem. Os pigmentos principais, vermelho ocre e preto, simbólicos da vida (sangue) e morte, eram comumente criados a partir dos óxidos de ferro [...] e do carvão ou osso queimado.” (COLE, 1994, p. 8). “O azul ultramarino [...] devido ao seu custo elevado, [...] era usado para as figuras mais significativas na narrativa do artista, sendo as categorias mais finas reservadas a Cristo e à Virgem.” (COLE, 1994, p. 14). De situações como essa e pela aplicação cromática nas imagens, criam-se simbolismos, que conforme suas inserções nas produções, podem guiar a narrativa e se tornar um dos principais elementos cênicos. (...) As cores inseridas intencionalmente em cada objeto, contexto e ideia são parte desses elementos que contêm a informação cromática e recebem a denominação de signo, ou seja, algo que representa alguma coisa para alguém em determinada circunstância. As cores são fundamentais para a expressão signica, e assim, estão ligadas à “expressão de valores sensuais, culturais e espirituais”, os quais são percebidos e decifrados pela visão, interpretados pela cognição e transformados em informação (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006, p. 5; GUIMARÃES, 2002, p. 15). Os signos, ou seja, as imagens cromáticas, são o que chamamos de significantes. “O significante é uma imagem, o significado é o-que-representa-a-imagem.” (METZ, 2007, p. 80). A partir do momento em que transmitem conceitos e significam algo para alguém, são classificados como símbolo, pois precisam de um interpretante que faça conexões por meio de associações. O símbolo é a forma na qual se recebe a mensagem visual, ou seja, no nível simbólico interpreta-se a mensagem mediante o vasto sistema de símbolos codificados que o homem criou e ao qual atribuiu significados (PEIRCE, 2008; DONDIS, 1997). (...) Tiski-Franckowiak (2000, p. 151) conclui que. “A expressividade de uma cor dependerá das funções que desempenhe. Quando entra em combinações com outras cores, cada uma recebe dessa combinação determinadas funções espaciais, favorecendo a lógica das formas. O valor exato de uma cor é relativo e depende do contexto colorístico.” (PEREIRA; FERREIRA, 2011, p. 21-23)

No filme “O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante” (1989) pode-se observar que as cores dependem do contexto em que estão inseridas. O salão vermelho está ligado a violência do marido e não a paixão, já o ambiente branco, neste contexto, aparece como ambiente de paixão, que na verdade é uma válvula de escape para a esposa.

Segundo Pereira e Ferreira (2011, p. 24):

As cores podem possuir ambivalência quanto aos seus significados, do mesmo modo que os sentimentos têm dupla polaridade. Em determinado contexto, elas são carregadas de sensações positivas, e em outro, podem assumir sensações absolutamente negativas. Como ocorre com a cor vermelha: “Ao lado do vermelho, cor do orgulho, do egoísmo e da embriaguez sanguinolenta, há o vermelho do Amor divino, o vermelho do sentimento dionísico [...]”, do altruísmo e do sacrifício (ROUSSEAU, 2002, p. 80).

Em relação ao figurino destas cenas que aparecem nas imagens a seguir, é interessante perceber que a roupa é a mesma, mas muda de cor conforme o ambiente. O figurino deste filme foi criado pelo estilista Jean-Paul Gaultier.



**Figura 83 – O cozinheiro, o ladrão, sua mulher e o amante**

Fonte: <http://bordadoingles.blogspot.com/2009/01/cook-thief-his-wife-and-her-lover.html>

Ainda neste mesmo filme, em relação aos cenários, já citados e ilustrados anteriormente, as cores podem despertar outras sensações, como afirma Pereira e Ferreira (2011, p. 24):

Um exemplo relacionado à cor é a estimulação dos demais sentidos, como o tato, o paladar e a visão, ou seja, a utilização da característica sinestésica das cores. As cores também podem sugerir temperaturas, como o vermelho que sugere mais calor que o azul e pesos, como o branco mais leve que o preto. A relação entre as cores e os sabores também existem com as cores quentes associadas aos sabores doces e as cores frias aos amargos. Os cheiros e fragrâncias também se correlacionam cromaticamente, como a pimenta com vermelho, perfumes com as cores violeta e rosa; e os maus cheiros às cores escuras e nebulosas (FARINA; PEREZ; BASTOS, 2006).

Outro filme que trabalhou com o jogo de cores foi “A senhora e seus maridos” (1964). Neste filme, tanto o cenário quanto o figurino, criado por Edith Head, remetem as posições sociais e ambientes vividos pela esposa a cada casamento vivido.

O filme conta a história de uma moça romântica que só sonha em ter um casamento por amor e viver uma vida simples, mas a certo ponto do filme, ela pensa que pode ser vítima de uma maldição, pois todos seus maridos se tornam obcecados pela fama e pelo dinheiro e morrem repentinamente, deixando-a cada vez mais rica e infeliz.

A cenografia e a direção de arte trabalharam cada um dos casamentos mostrados em flashback, com o formato de um gênero específico de cinema. A vida com o primeiro marido é mostrada como um filme mudo. O segundo casamento é mostrado como um filme erótico francês. O terceiro, uma produção luxuosa de Hollywood. E o quarto, uma comédia musical.

Além do cenário os figurinos também mudam de cor e formato, inspirados nas ocupações dos maridos.

O primeiro marido é um leitor de filosofia, que após o casamento resolve abandonar as leituras para trabalhar duro em busca de uma vida melhor, mas acaba morrendo e deixando todo dinheiro para a viúva. O cenário é clássico, assim como as roupas, nada com muita ostentação, incluindo a roupa de luto, que é, absolutamente, convencional.



**Figura 84 – A senhora e seus maridos – Cenas do primeiro casamento**  
**Fontes: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O segundo casamento é com um pintor que não está nem aí para as convenções nem para o mercado. Seus quadros são produzidos com a ajuda de seu macaco, mas após o casamento, vende um quadro por um alto valor, aí pega gosto pelo dinheiro e passa a trabalhar enlouquecidamente até morrer vítima de uma de suas máquinas de pintura. O cenário é artístico e o figurino é muito original e extravagante, incluindo a roupa de luto.





**Figura 85 – A senhora e seus maridos – Cenas do segundo casamento**  
**Fontes: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O terceiro marido já é um homem rico, pois ela acha que isto impediria dele ficar obcecado por dinheiro e ter o mesmo final dos outros, mas ele de rico se torna milionário e morre do mesmo jeito. Todo cenário é glamoroso em cores douradas simbolizando a riqueza. O figurinos são brilhantes, elegantes e excêntricos, como a vida de luxo permite. Neste funeral, nem o luto é em preto, mas sim em vermelho.



**Figura 86 – A senhora e seus maridos – Cenas do terceiro casamento**  
**Fontes: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O quarto casamento é com um ator pobretão, mas que como os outros, enriquece e morre. O cenário é todo em cor de rosa devido ao nome do personagem, Sr. Pink. O figurino desta fase também é bastante glamoroso e excêntrico devido a vida ligada as estrelas do cinema.



**Figura 87 – A senhora e seus maridos – Cenas do quarto casamento**  
**Fontes: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Ao final do filme, finalmente a “viúva negra” consegue se casar e ter uma vida simples como sempre sonhou. O cenário e o figurino são típicos de fazenda.



**Figura 88 – A senhora e seus maridos – Cenas do último casamento**  
**Fontes: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

## 5. FIGURINO DE ÉPOCA

Estudando a história da indumentária pode-se observar que a simbologia sempre foi intensa na construção dos trajes (tem significados perante a sociedade, perante a personalidade, perante uma forte distinção de classes, exploração de artifícios sexuais ou até ocultação destes artifícios).

Sabe-se também que partes das roupas se tornaram fetiches, objetos de adoração ou feitiço como decotes, espartilhos, crinolina ou as cintas-ligas. Antigamente, na época em que eram realmente usadas, havia uma necessidade onde se baseava a teoria que os traços fisionômicos são indícios de características de comportamento, eram o espelho do caráter e hoje estes traços devem ser identificados no filme de época para que o público seja transportado para esta época representada e imagine todos estes comportamentos e os entenda.

Nenhum burguês no século XVIII ousaria tingir de vermelho as solas dos sapatos como faziam os nobres, nem estes jamais se permitiriam de imitar alguns pormenores do vestuário dos camponeses, por sinal, naquela época tão rica de cores e decorações muitas vezes refinadas. (ECO, 1989, p. 28).

Seguindo a mesma linha de pensamento, Marino Livolsi (apud ECO, 1989, p. 39) coloca que:

(...) a toga da época romana ou o manto do nobre na Idade Média eram o símbolo de se pertencer à uma camada a que só podia pertencer por nascimento. A maneira de se vestir da camada superior à subalterna também era contrastante, eram como dois mundos diferentes, dois estilos diferentes e por consequência, dois modos de se vestir. Portanto o poder de mostrar através da roupa está na diferença de classes. Com a revolução Industrial estas mudanças ficaram menores, havendo uma homogeneização entre as classes, e hoje em dia é difícil de se detectar uma classe social pelas roupas, pois uma princesa pode se vestir de calça jeans e camiseta e uma pessoa da classe média com um vestido de paetês.

E ainda como considera Eco (1989, p. 44):

Situações ou fatos históricos de determinadas épocas refletem no vestuário, como nas décadas de 40 que o que imperava era o “fato cinzento” onde o homem tinha o papel de representar uma sociedade em que predominava a funcionalidade, a especificidade profissional, a possibilidade de afirmar-se exclusivamente segundo seus próprios méritos. O cinza era usado pela tristeza constrangedora da guerra, da angústia, formas masculinizadas e também para as mulheres formas masculinas dos soldados.

Há uma clara identificação também nas culturas diferentes da nossa onde pode-se facilmente identificar, uma gueixa, um cowboy, um muçulmano, que possuem roupas características de suas cultura, onde pode-se logo no primeiro olhar identificar a que região pertencem. Estes personagens típicos, sempre são muito representados em filmes e trazem toda uma carga de cultura, hábitos e figurinos característicos, muito interessantes de se trabalhar.

Há também tipos de vestimentas que são parte fulgurante em determinados tipos de grupos modernos, isentos de específica cultura, como o caso dos motoqueiros, punks, o clero entre outros.

Desta forma, o figurinista tem obrigação de conhecer a história da roupa e da moda tanto nas culturas ocidentais quanto nas orientais. Deve identificar o que pode e o que não pode criar ou adaptar, principalmente se tratando de um figurino de época, pois pode descaracterizar toda uma simbologia de extrema importância para o clima de uma cena, e caracterização de um personagem.

Para tanto, a seguir será feita uma breve demonstração das roupas de época, já comparadas a figurinos em filmes de época.

## **5.1. A HISTÓRIA DA INDUMENTÁRIA E OS FIGURINOS DE ÉPOCA**

Os registros de indumentárias utilizadas em épocas longínquas ficaram marcados nas pinturas rupestres da pré-história, nos murais egípcios, nos vasos gregos e nas esculturas greco-romanas, que chegaram até nós. As iluminuras dos manuscritos medievais e as pinturas assinadas por artistas a partir do

Renascimento, também servem de referência para nos situar a respeito dos “costumes” daquelas épocas. O figurino também pode ser denominado indumentário, costume, ou vestuário.

Sobre a história da roupa e da moda, muitos autores escreveram sobre o assunto, dentre eles, aqui utilizados como referência, Baudot (2000), Boucher (2009), Köhler (1996), Laver (1989), Lehnert (2001), Moutinho; Valença (2000), Nero (2007), Nery (2003), Seeling (2000) e Vicent-Ricard (1989).

Um dos períodos mais fascinantes da história humana é a Pré-História. Esse período não foi registrado por nenhum documento escrito, pois é exatamente a época anterior à escrita. Tudo o que sabemos dos homens que viveram nesse tempo é o resultado da pesquisa de antropólogos, historiadores e dos estudos da moderna ciência arqueológica, que reconstituíram a cultura do homem.

Começamos o estudo do vestuário não por luxo e sim por necessidade de se proteger do frio. O homem paleolítico (4.000.000 A 30.000 a.C.) vivia junto às geleiras que cobriam grande parte do continente.

Este homem percebeu que os animais conseguiam manter-se ao ar livre, então começa a caçá-los para se alimentar de sua carne e se esquentar com sua pele. Mas até esta pele se tornar roupa, enfrentaram uma longa caminhada. O maior problema com a pele é que na medida em que secava, devido ao sangue, ficavam duras e difíceis de tratar.

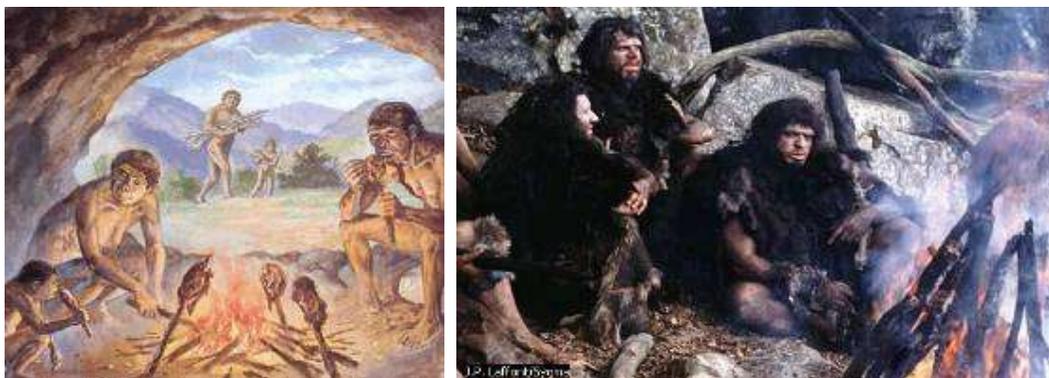


**Figura 89 - Pele rústica como camuflagem**  
Fonte: DIEGUES, 1995, p. 46.

No final do período os homens paleolíticos já confeccionavam as primeiras roupas com peles de animais.

Outro fato interessante é o uso da camuflagem. A roupa camuflada foi criada para a guerra, mas a primeira guerra foi a da natureza, onde o homem primitivo aprendeu com os animais que a camuflagem pode salvar vidas.

Os *homo erectus* já controlavam o fogo iniciado por incêndios naturais, mas ainda não sabiam como fazê-lo. Com isto o homem paleolítico venceu dois grandes inimigos: a fome e o frio.



**Figura 90 – Ilustração sobre o domínio do fogo e cena do filme “A guerra do fogo”**  
Fonte: <http://tudosobreprehistoria.blogspot.com.br/>

Já no paleolítico superior (30.000 a 12.000 a.C.), com a evolução do período anterior, quando as peles se tornaram maleáveis, foi possível se dar um novo passo unindo a tecnologia do curtimento aos instrumentos criados. Assim os homens deste período passam a cortar e moldar as roupas.

As roupas eram presas ao corpo com as próprias garras dos animais, amarradas ou atando-se com fios feitos de fibra vegetal.



**Figura 91 – Cenas do filme “Guerra do fogo”**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Por causa da migração e de mudanças climáticas, surgem novas civilizações e novas tecnologias. Surgem então as fibras animais (lã) e vegetais.



**Figura 92 – Cenas do filme “A guerra do fogo” em que se percebe a diferença de vestuário entre as tribos. Na 1ª imagem se vê um homem usando fibras vegetais e na 2ª usa-se apenas a pintura corporal**

**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

No período neolítico (7.000 a 5.500 a.C.) surgem novos materiais para a confecção de tecidos, como o linho, cânhamo e algodão. Estes só foram possíveis com a fixação do homem e a introdução da agricultura, pois estes materiais tinham que ser cultivados.

Com a construção de abrigos, foi criado o tear que era um maquinário grande e pesado, mas que possibilitou a fabricação de tecidos em grande escala. Os fios utilizados nestes tecidos eram, normalmente, a lã (de ovelha) e o algodão, que eram extraídos como hoje. Os tufo de lã ou algodão são penteados, torcidos ou fiados e entrelaçados em linhas verticais e horizontais, formando um tecido plano. Com o tecido feito a partir de fios entrelaçados, foi possível a introdução do nó.

A primeira roupa construída com tecido plano foi uma saia primitiva chamada de *sarongue*. Esta era enrolada na cintura e amarrada para não cair.



**Figura 93 – Tecido feito a partir de fios entrelaçados (Indonésia atualmente) e um exemplo de sarongue**

Fonte: CARVALHO, p. 60 – 65.

Segundo Köhler (1996, p. 59), no Egito Antigo (c. 3.000 a.C.) as roupas eram bem leves e tinham caráter de distinguir classes sociais.

Segundo Laver (1989, p. 16) as classes mais baixas e os escravos andavam quase, ou completamente, nus.



**Figura 94 – Dançarinas em papiro egípcio e escravos em cena do filme “Cleópatra” (1999)**  
 Fonte: Laver (1989); Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Ainda de acordo com Laver (1989, p. 17-18), os drapeados, assim como os plissados nos tecidos eram símbolo de riqueza. O linho transparente ali produzido era o tecido mais valorizado, sendo ideal para o clima quente, além de ter sido amplamente usado devido ao grande senso de higiene, pois podiam ser facilmente lavados.



**Figura 95 – Busto da princesa Amarna e cena do filme “Cleópatra” (1999)**

**Fonte:**

**[http://arthistory.about.com/od/specex\\_by\\_date/ig/fall06\\_specexgal/fall06specex\\_06.htm](http://arthistory.about.com/od/specex_by_date/ig/fall06_specexgal/fall06specex_06.htm)**

**Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Segundo Boucher (2009, p. 79), as joias eram consideradas indispensáveis e feitas de todos os materiais, ouro, pedras, vidro. Assim, os pescoços eram circundados por um adorno largo todo trabalhado com contas de pedras.



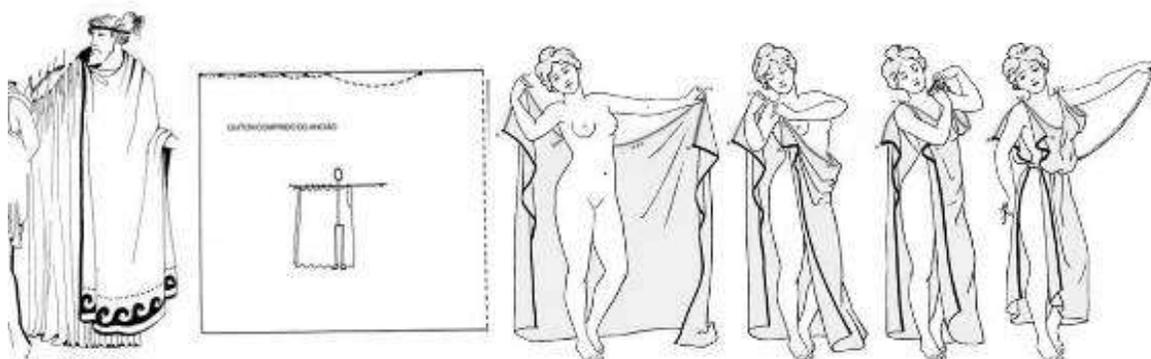
**Figura 96 – Tutancamon retratado em seu trono e cena do filme “O retorno da múmia” (2001)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

A indumentária grega (2.000 a 338 a.C.) foi muito peculiar, tendo como característica, drapeados elaborados e marcantes. Pelo exame da indumentária dos gregos é possível conhecer sua mentalidade: a liberdade era visível no modo como o corpo era apenas coberto, porém, sem ser apertado. O efeito era estético, não erótico e a nudez era considerada completamente natural.

A roupa grega, durante um longo período era composta por tecidos retangulares drapeados sobre o corpo, sem cortes ou costuras.

Do século VII ao século I a.C., homens e mulheres usavam o *quítion* (túnica), sendo o comprimento do masculino era até o joelho e das mulheres até o tornozelo. Era usado com um cordão ou cinto em volta da cintura. Às vezes era bem comprido possibilitando puxar o tecido sob o cinto para formar uma espécie de blusa. O *quítion* era preso ao corpo sobre os ombros e embaixo dos braços, sendo uma das laterais fechada e a outra, aberta, descendo em cascata. Era preso ao ombro por broches ou alfinetes.



**Figura 97 – Quítion grego**  
**Fonte: NERY, 2004.**



**Figura 98 – Deusa Atena, relação das colunas gregas com o vestuário grego e cena do filme**  
**“Fúria de titãs” (2012)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Os jovens e os cavaleiros vestiam sobre o *quítion* a *clâmide* (uma capa curta presa em um ombro, arranjada com pregas). A *clâmide* no traje de guerra era enrolada no braço para aparar os golpes de espada.

Os soldados gregos se protegiam com túnicas de couro reforçadas com placas de metal. Também usavam *grevas* (caneleiras) nas pernas e elmo típico grego, que envolvia quase toda cabeça e quando não estava sendo usado era empurrado para trás.



Figura 99 – Menino e guerreiro usando clâmide e cenias dos filmes “Fúria de Titãs” (1981) e “Troia” (2004)

Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Dentro de casa os gregos habitualmente andavam descalços e na rua os mais pobres andavam descalços e os mais ricos usavam sandálias. As sandálias eram presas aos pés e tornozelos por tiras amarradas de diversas maneiras.

Nos penteados, apenas meninos e mulheres usavam cabelos longos. Na puberdade o menino cortava os cabelos e os oferecia aos deuses. As mulheres amarravam os cabelos com fitas e também eram presos em coque. As mulheres ricas usavam tiaras de ouro e pedras preciosas.



Figura 100 – Sandália grega, coque e tiara

Fonte: Mc DOWELL, 1990.

JASON, 1989.

<http://www.cen.g12.br/virtual/edartis/grega/pages/grega001%20copy.htm>

A cidade de Roma foi fundada em 753 a.C. Se Atenas se impôs pelo saber, Roma se impôs pela força. As influências etruscas em sua vestimenta foram muito grandes, mas as principais linhas de suas roupas foram adaptadas dos gregos.

Os romanos (753 a.C. a 476 d.C.) herdaram dos etruscos a *toga*, que se tornou cada vez mais volumosa e era usada drapeada em volta do corpo, o que impedia o romano de praticar atividades mais vigorosas. Portanto, este era um traje para as classes superiores. A toga quanto mais volumosa e maior, ou ainda, sua cor, denunciava a condição de prestígio de seu usuário ou sua função.

Os romanos, de classe superior, usavam por baixo da toga uma túnica costurada, que era vestida pela cabeça e presa na cintura com um cinto. O comprimento era até o joelho, exceto em ocasiões especiais, em que a túnica chegava até o chão. Soldados e trabalhadores não usavam toga, usavam apenas a túnica.

As túnicas femininas eram coloridas principalmente com as cores primárias (vermelho, azul e amarelo) e também eram bordadas e enfeitadas com franjas douradas. Em público cobriam a cabeça com a *pella* (peça correspondente à toga).

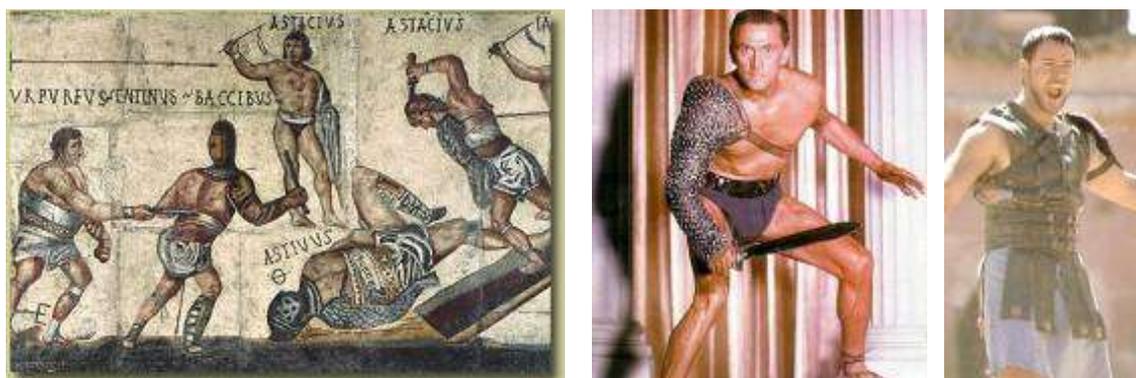


**Figura 101 – Toga romana e cena do filme “Gladiator” (2000)**  
**Fonte: [etext.lib.virginia.edu/users/morford/aug10.jpg](http://etext.lib.virginia.edu/users/morford/aug10.jpg)**  
**Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Para os homens, além da toga, usavam roupas de guerra feitas de couro e em alguns períodos foram comuns os combates de gladiadores, que usavam roupas diversas, já que se misturavam a homens de outras regiões que eram capturados pelos romanos.



**Figura 102 – Augusto de Prima Porta e cenas do filme “Gladiator” (2000)**  
**Fonte: LIBERATI; BOURBON (2005); Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**



**Figura 103 – Gladiadores em mosaico romano e nas cenas de “Spartacus” (1960) e “Gladiator” (2000)**

**Fonte: [http://www.cav-templarios.hpg.ig.com.br/os\\_gladiadores.htm](http://www.cav-templarios.hpg.ig.com.br/os_gladiadores.htm)**

**Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

As mulheres, por baixo da túnica usavam uma faixa sobre o busto chamado *strophium*. Esta faixa também era usada em conjunto com uma tanga para praticar esportes, porque diferente dos gregos, os romanos não praticavam esportes nus.

Uma grande variação na moda feminina estava na mudança contínua de penteados. Os romanos eram muito vaidosos, os homens usavam cabelos curtos cacheados por pinças quentes.

Com relação aos cabelos, existia o hábito de encrespá-los a ferro quente e de descolorir os mesmos. Os penteados mais elaborados utilizavam perucas e apliques feitos com os cabelos das escravas germânicas. Usavam muitos produtos de beleza para clarear a pele do rosto e a maquiagem era de diversas cores.



**Figura 104 – Mosaico romano, mulher romana e cena do filme “Gladiator” (2000)**  
**Fonte: [www.astro.umd.edu/~dcr/Archives/Photos/Sicily/p6190320.jpg](http://www.astro.umd.edu/~dcr/Archives/Photos/Sicily/p6190320.jpg) – biquini det;**  
**Laver (1989); Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O cristianismo surgiu no século I, durante o governo de Augusto, período que o Império Romano foi invadido por concepções religiosas místicas vindas do Oriente.

No século V, o império romano do ocidente estava chegando ao fim. Os motivos que mais contribuíram para a ruína do império foram às invasões dos bárbaros (que em latim significa “estrangeiros”).

Já no período da Europa Feudal (1050 a 1200), como consequência às invasões bárbaras, houve um considerável êxodo urbano no campo, e os centros urbanos que passavam por grandes crises econômicas, com a decadência do comércio e declínio da autoridade centralizada, fez com que no deslocamento para o campo aparecesse um novo sistema político, chamado de sistema feudal, caracterizado por um senhor de terras, que possuía a propriedade rural e, conseqüentemente, o poder.

Os trajes do período representavam bem o próprio sistema feudal, com suas diferenças sociais entre senhor/empregado, ou seja, o povo se vestia segundo seus meios e suas necessidades.

A roupa dos menos favorecidos era de um material mais rústico e os mais favorecidos usavam a seda, no entanto, o linho e a lã eram muito usados por ambas as classes. A quantidade de tecido utilizada nas peças era outra forma reguladora de diferenças sociais, bem como as cores: camponeses usavam cores mais sóbrias e discretas, e os mais afortunados, cores mais variadas e ostensivas.

Ao longo de sua história a Europa passou por várias invasões e cada uma delas deixou suas marcas. A primeira influência foi a dos teutões (Alemanha), em Roma, que vestiam calções ou calças largas sob a *gonelle* (tipo de túnica usada pelos homens desse período).

A túnica tinha uma abertura para a cabeça feita na parte da frente, bem larga. Em geral era feita de tecido de cor viva e tinha a barra, o decote e os punhos com largas faixas de debrum ou outro tipo de adorno. O comprimento da *gonelle* foi à altura das panturrilhas para os mais endinheirados, e não chegando aos joelhos para os menos favorecidos. Essa era presa ao corpo por um cinto. Por cima da túnica, havia uma capa semicircular atada ao ombro por um broche, sendo forrada de pele para os dias mais frios.

Nesta época existiam tanto os calções, chamados de *braies*, quanto às meias. Os calções justos eram usados pela classe nobre, os largos eram usados pelas classes inferiores. Estes calções com o tempo foram diminuindo até se transformarem em mera cueca.

Já as meias, eram cortadas no formato da perna, pois não se conhecia o tricô. Elas eram compridas e subiam até o meio da coxa, encontrando com o calção (já quase cueca). Eram presas ao calção por tiras de amarrar.

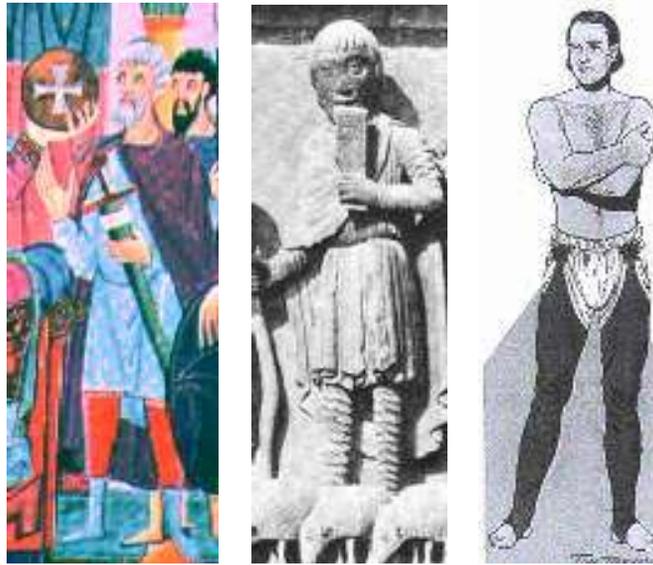


Figura 105 – Nobre e camponês e ilustração de como eram as meias sobre as “cuecas”  
 Fonte: LAVER, 1989.  
 TIERNEY, Tom. History of costume series.

Capas com capuzes, também fizeram parte da indumentária desse período como forma de proteção contra intempéries. Para as campanhas (o campo) era comum o uso do couro ou tecidos mais resistentes, inclusive as túnicas podendo ser cobertas com placas metálicas, como fator de proteção.

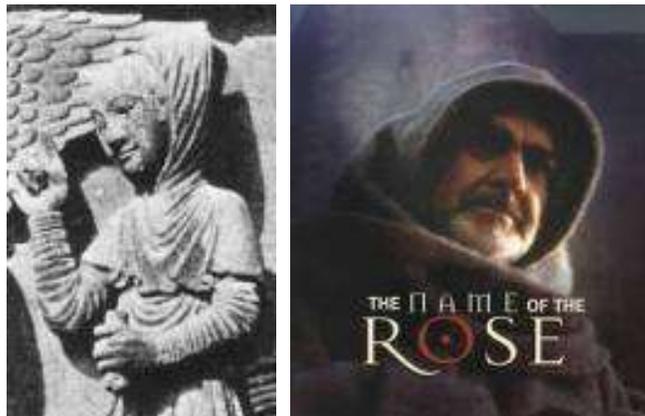


Figura 106 - Capuz e cena do filme “Em nome da Rosa” (1986)  
 Fonte: LAVER, 1989.

As transformações do traje francês foram praticamente as mesmas dos outros povos, no entanto aconteceram de forma bem mais rápida. Foi possível saber mais sobre as roupas desta região, pois tinham o hábito de enterrar os

mortos ao invés de queimar. Estes usavam túnicas pelo joelho bordadas nas extremidades e presa por um cinto. Para guerra a túnica era de couro coberta com placas de metal.

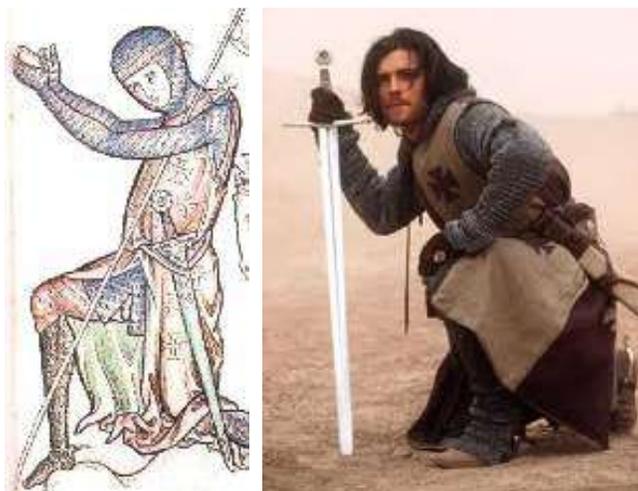
As túnicas femininas, com ou sem mangas em função do clima, recebiam o nome de *stolla* e eram vestidas pela cabeça, presas ao ombro por broches ou atadas à cintura por um cinto.

As mulheres anglo-saxônicas (Inglaterra) vestiam uma túnica por cima de uma camisola e presa com cinto na cintura. A túnica de cima era puxada por cima do cinto para mostrar a barra da camisola. As túnicas eram bordadas no decote, na barra e nas mangas. Por cima de tudo, usavam um lenço, a *palla*, ou um manto do comprimento da túnica preso sob o queixo.



Figura 107 – Túnica feminina e cenas dos filmes “Robin Hood” (1991) e “Coração Valente” (1995)  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Os soldados, a partir da batalha de Hastings, na Inglaterra, em 1066, começaram a aparecer com peças de malha metálica para proteger o corpo e a espada curta dos romanos, foi trocada por uma bem maior de dois gumes. Este fato deu-se devido ao contato com os normandos (oponentes nesta batalha).



**Figura 108 - Cruzado no século XII e cena do filme “Cruzada” (2005)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Iniciou-se neste período também a moda heráltica, ou seja, individualizava-se a armadura e a roupa dos soldados, sendo personalizada com os motivos e cores de seus feudos, ligados sempre ao brasão da família ao qual protegiam.



**Figura 109 – Ilustração de soldado e cavalo personalizados com brasão e cena do filme “Coração de cavaleiro” (2001)**  
**Fonte: [http://www.filatelicamente.online.pt/r098/artigo\\_html/revista098\\_4.html](http://www.filatelicamente.online.pt/r098/artigo_html/revista098_4.html)**  
**Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

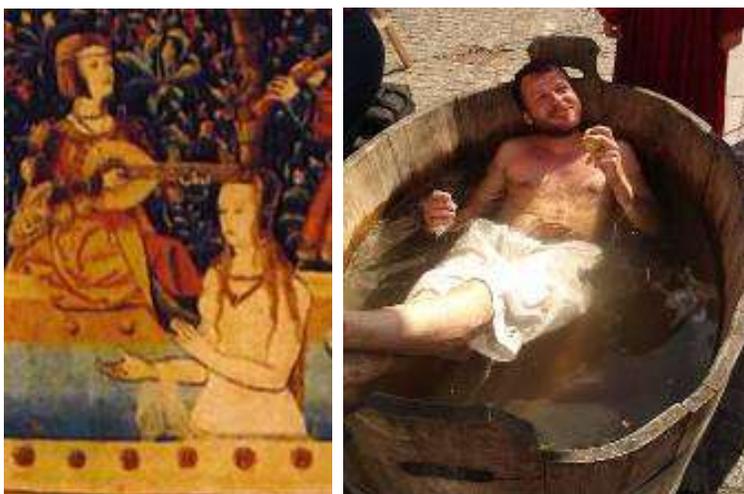
Durante a Idade Média, o patchwork (colcha de retalhos) e o kilt (saia masculina escocesa) se espalharam pela Europa (Inglaterra, Itália, França e Alemanha). Os peregrinos ingleses, que fugiram das perseguições religiosas, levaram o patchwork e o kilt para a América.

O kilt era usado pelos homens para que não ficassem encharcados ao andar pelos pântanos. Eram confeccionados em tecido de lã xadrez, chamado tartan, onde cada família ou clã adotava um desenho e a cor como padrão. Existem mais de 450 tartans oficiais.



**Figura 110 – Kilt escocês e cena do filme “Coração valente” (1995)**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

No período gótico (1200 a 1453) a igreja tinha grande poder e condenava muitas coisas. Uma delas era a condenação ao banho, pois a igreja achava que o banho tornava o corpo mais atraente e que poderia incentivar o pecado. Desta forma as pessoas não tomavam mais banho e quando tomavam era com a chemise (camisolão que era usado por baixo da roupa masculina e feminina).



**Figura 111 – Banho com roupa em tapeçaria medieval e em encenação da época**  
Fonte: <http://www.medievalwalltapestry.com/noble-lady-taking-her-bath.html>

No final do século XI o então Papa Urbano II convocou as cabeças coroadas e todo o povo cristão para uma cruzada rumo ao Oriente para salvar os lugares santos da cristandade das mãos dos turcos pagãos que estava sendo acusados de profaná-los. Não só se deu uma primeira cruzada (1096), como também outras se sucederam até o ano de 1272.

O contato do povo europeu com os povos de lado oriental influenciou muito este período histórico seguinte, tanto na arquitetura, quanto nos ornamentos dos trajes e no comércio de artigos e materiais. Com as cruzadas e a reabertura do comércio com o Oriente Próximo vieram os tecidos orientais e as técnicas de corte.

Assim as mulheres ocidentais adotaram o véu muçulmano (que com o tempo foi ganhando características locais), começaram a moldar os vestidos ao corpo com abotoamento lateral (abotoaduras e colchetes passam a ser empregados, além do uso de amarrações cruzadas), deixando justa a parte superior do busto, as mangas ficaram compridas e amplas no punho. Em 1130 o vestido feminino passou a ter o corpo bem justo, com o auxílio da casinha de abelha, até os quadris, e a saia ampla até os pés, formando até uma cauda.



**Figura 112 – Vestido ajustado com casinha de abelha, mangas com punhos largos e cena do filme “Brumas de Avalon” (2001)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

No século XII, tem início uma economia fundamentada no comércio. Isso faz com que o centro da vida social se desloque do campo para a cidade e apareça a burguesia urbana.

Nesta época surgiram também, ligadas ao poder da Igreja, as grandes catedrais, marcando o estilo gótico dentro da arquitetura religiosa como um estilo urbano e verticalizado, tanto é que a silhueta na época passa a exaltar as mesmas características que na arquitetura: figuras femininas magras, altas e penteados cônicos.



Figura 113 – Catedral gótica em comparação ao chapéu feminino da época

Na segunda metade do séc. XII passou-se a usar a *barbette* (um capuz independente que se alongava até o pescoço, entrando no decote). Os decotes vão aumentando do formato V para o canoa. Mais tarde o capuz foi abolido, mas como os decotes estavam grandes e “indecentes”, resolveu-se desviar o olhar do decote para uma fita amarrada no pescoço com um pingente, normalmente um crucifixo.



Figura 114 – Barbette e cena do filme “Coração valente” (1995); decote canoa e pingente no pescoço  
Fonte: <http://users.iafrica.com/m/me/melisant/costume/garb3.htm>  
LAVÉ, 1989.

A abolição da *barbette* proporcionou o surgimento de vários tipos de penteado. Primeiro surgiram às tranças laterais amarradas como coques temporais cobertas com um véu.

No final do séc. XIV, os coques temporais receberam um adorno acolchoado por cima deles. Com o tempo, o efeito de largura chegava a ter o dobro da largura do rosto.

Em 1410 surge o adorno corniforme, que era uma estrutura de arame, semelhante aos chifres de boi, que era coberto por um véu (Fig. 8).

Na segunda metade do século, os adornos deixaram de ser largos e adota-se o *hennin* (adorno cônico com véu preso na ponta que caía até o chão). Neste mesmo período, usava-se a sobancelhas e cabelo raspado, colocando no adorno apenas o que sobrou do cabelo.



Figura 115 – Trança lateral, coque temporal e cena do filme “Coração valente” (1995)  
Fonte: [http://www.virtue.to/articles/easy\\_cauls.html](http://www.virtue.to/articles/easy_cauls.html)



Figura 116 – Cabelo corniforme com adorno e com véu, chapéu coniforme e sobancelha raspada  
Fonte: LAYER, 1989.

Para os homens a roupa característica entre 1380 e 1450 era a, como é conhecida hoje, a beca. Esta era justa nos ombros e depois abria em forma de trapézio e era usada com um cinto por cima. Também tinha uma gola reta que chegava até as orelhas. Na segunda metade do século XV sofreu várias mudanças. O *gibão* (tipo de colete com enchimento para parecer maior) que já era usado por cima de camisa de manga bufante, mas num comprimento até os joelhos, passa a ficar tão curto que deixa aparecer a “cueca”.

Os homens adotaram o uso de meias, de lã ou de linho, muitas vezes coloridas (chegando a ter uma perna de cada cor) e ainda cortadas no formato da perna, além dos calções longos chamados de *braies*, presos à cintura por um cadarço.

Muito comum entre meados do século XIV e XV, especialmente para os homens, eram os sapatos de bico pontiagudo, tendo o significado do grau de nobreza: quanto maior o título do indivíduo, maior era a permissão para usá-los com bicos extremamente pontiagudos.



Figura 117 - Beca, gibão, braies, sapato pontiagudo e Lord Farquaad, personagem da animação “Shrek” (2001)

Fonte: LAVER, 1989.

A aristocracia deste período passa a mandar mestres alfaiates das cidades para elaborar as suas roupas. Este foi um momento de extrema importância para a história da indumentária, visto que nessa época que surgiu o **conceito de MODA**.

Esta referência vem especialmente da corte de Borgonha, uma vez que os nobres locais se incomodavam com as cópias feitas das suas roupas por uma classe social mais abastada, os burgueses, também denominados de mercantilistas, que surgiram com as cruzadas.

As cruzadas, que inicialmente eram de cunho religioso, foram ganhando também o caráter comercial ao estabelecerem o contato com o Oriente e terem acesso a inúmeros artigos que o europeu ocidental desconhecia. Este comércio entre oriente e ocidente criou uma nova classe social endinheirada e que tinha condições financeiras de copiar o que a Corte usava. Os nobres, não gostando dessa ideia, começaram a cada vez mais diferenciar suas roupas daquelas copiadas, criando assim um ciclo de criação e cópia.

Cada vez que isso acontecia, ideias diferenciadas advindas da corte iam surgindo e colocadas em práticas vestimentais.

Aí está o conceito de moda numa acepção mais próxima da nossa realidade. Surgiu como diferenciador social, diferenciador de sexos pelo aspecto da valorização da identidade e com o caráter de sazonalidade, ou seja, um gosto durava enquanto não era copiado, pois se assim acontecesse, novas propostas suplantariam as vigentes.

O Renascimento (séc. XV ao séc. XVII) foi o período que reviveu a antiga cultura greco-romana, com muitos progressos e incontáveis realizações no campo das artes, da literatura e das ciências, que superaram a herança clássica.

Neste período ocorreu o avanço da indústria têxtil, com desenvolvimento de tecidos de primeira qualidade: brocados, veludos, cetins, sedas; separação do traje feminino em partes (saia, corpete e mangas); e o desenvolvimento de meias tecidas em tricô.

A partir do reinado de Henrique VII, na Inglaterra, começaram as mudanças dos trajes medievais para os trajes renascentistas.

As linhas acompanham a arquitetura, que passa a ser horizontal, onde os sapatos são o primeiro indicador, deixando de ser pontudo para ser como “bico de pato”, ou seja, passa a ter ponta quadrada.

Outro fato curioso foi o uso de roupas “rasgadas” com o forro aparecendo, devido a uma batalha entre suíços e franceses. Na batalha de Grandson, em 1476, os suíços venceram os franceses e grande quantidade de seda e outros tecidos caros, foram usados pelos suíços para remendar suas roupas rasgadas. Assim esse traje foi copiado por vários países da Europa.

Os recortes com o forro puxado para fora, atingiram uma enorme extravagância, pois não só o gibão (blusa) como também os calções eram recortados. Essa moda também foi adotada no traje feminino, principalmente nas mangas.



**Figura 118 – Talhas e formas quadradas nas roupas da nobreza**  
**Fonte: LAVER, 1989.**

Nesta época as roupas femininas eram mais modestas do que as masculinas. O traje feminino era formado por uma saia ampla e bordada, as mangas eram bufantes, o decote era quadrado, deixando a mostra a parte superior da chemise que era vestida por baixo da roupa, que era na verdade um forro.

Esta peça era grande para ser puxada pelos rasgos das roupas, além de virem até o pescoço fechada por um cordão para esconder o colo. O efeito que dava o cordão que fechava a camisa no pescoço era de um leve babado, que com o tempo vai aumentar, tornando-se uma gola.

Sobre as roupas usava-se a beca que caia em pregas amplas até o chão, com mangas bufantes e uma barra em pele, que podia ser de linco, lobo e zibelina.



**Figura 119 – Talhas nas roupas femininas e masculinas, roupa masculina e cena do filme “A outra” (2008)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Em 1570, surgiu o rufo (gola embabadada), que se iniciou com o babado formado pelo cordão de fechamento da chemise, mas que passou a ser uma gola alta do gibão, mantendo a cabeça em atitude de desdém. Este “acessório” aristocrático chegou a ficar tão grande que dificultava levar alimentos à boca.



**Figura 120 – Evolução do rufo (gola embabadada)**

**Fonte: LAVER, 1989.**

Assim como para os sapatos, os penteados femininos, do início de renascimento, deixam de ser réplicas das formas pontiagudas (pináculos) góticos e começam a se assemelhar às janelas Tudor.



**Figura 121 – Cabelos em estilo Tudor**  
**Fonte: LAVER, 1989.**

Na roupa masculina o gibão cresceu novamente, chegando quase até os joelhos. Este era aberto na frente destacando a *codpice* (saco ornamental). Sobre o gibão era usado uma jaqueta com abotoamento na frente com cordões e ainda por cima de tudo era colocada a beca larga normalmente adornada com pele.



**Figura 122 – Imagens que mostram homens usando codpice**  
**Fonte: LAVER, 1989.**

A partir da segunda metade do século XVI, a roupa masculina passa a ser “rígida”, cheia de enchimentos tanto no gibão quanto nas calças, que passam a ser curtas, acentuando a cintura.

A parte inferior da roupa masculina era composta por calções, que com o tempo foram diminuindo e se tornando bufantes. Nas pernas usavam meias coloridas, muitas vezes listradas, o que caracterizava diferentes clãs.



**Figura 123 – Calções bufantes e cena do filme “Shakespeare apaixonado” (1998)**  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Já a rainha Elizabeth passou a usar o rufo aberto, deixando o colo exposto, dando um efeito de asas atrás da cabeça.

A frente da roupa feminina passou a usar o *vertugado* (tela engomada ou papelão, mantido no lugar por barbatanas de madeira não flexíveis). Em 1545, a saia era armada com uso da *fartingale* (anágua feita por arcos de arame, madeira ou barbatanas de baleia). O efeito que esta anágua produzia, era de que a mulher estava em pé dentro de uma roda. A largura desta saia chegava a 1,20 m.



**Figura 124 – Rainha Elizabeth em quadro da época e em “Elizabeth” (1998)  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Advindo das artes, o estilo Barroco (séc. XVII) tornou-se um estilo expressivo em seus efeitos de luz e sombra nas pinturas, que também eram ornamentais e opulentas.

Para o vestuário, no século XVII foi inventada a goma que passou a dispensar o uso de arame para armar certas peças de roupa.

A roupa masculina passou a ser, como conhecemos, a roupa dos “Três Mosqueteiros”. O gibão passou a ter bicos na frente, o calção continuou fofo, mas desceu até quase o tornozelo, juntando com a bota de cano alto com a extremidade dobrada para baixo. Usavam um chapéu de aba larga, adornado por uma pluma.



**Figura 125 – Roupas masculinas e cenas do filme “O homem da máscara de ferro” (1998)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Na roupa feminina, foi resgatado o modo mais simples de se vestir. As saias voltaram a ser sem armação, e também foi deixado para trás o uso do espartilho. A gola deixou de ser o rufo para ser uma gola caída. Por cima da beca, a mulher usava um corpete extravagantemente decotado e amarrado com uma fita de seda na frente. A manga passa a ser  $\frac{3}{4}$  terminada em um babado.



**Figura 126 – Roupas femininas com tecidos brilhantes e gola caída e cena do filme “O homem da máscara de ferro” (1998)**  
**Fonte: LAVER, 1989.**

A partir de 1660 a corte de Versalhes começou a se impor para o restante da Europa com os novos padrões sociais, criando boas maneiras, etiquetas, modos e, principalmente moda.

Em 1666, os homens da corte passam a usar um casaco justo, com comprimento até os joelhos, abotoada na frente, sem gola e arrematada no pescoço por um *plastrom* (lenço embabadado). Este sobretudo vinha por cima de um calção justo com comprimento também até os joelhos. Foi uma releitura do sobretudo oriental, principalmente persa.



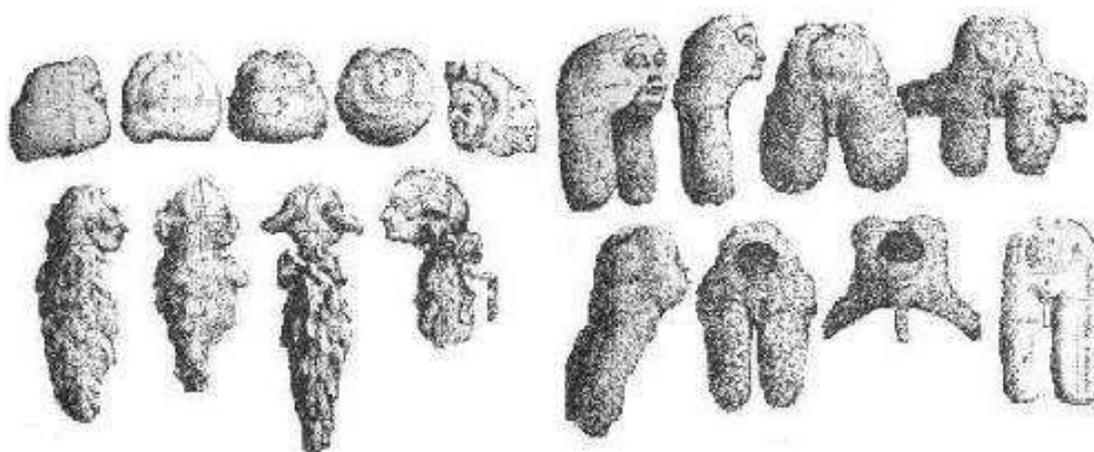
Figura 127 – Roupas masculina em 1660 e cena do filme “O homem da máscara de ferro” (1998)  
Fonte: LAYER, 1989.

O período de transição entre o Barroco e o Rococó na França foi denominado de Regência (1715-1730). O período do Rococó (1730 a 1789) está associado ao Rei Luís XV e seu final, a Luís XVI e sua esposa Maria Antonieta, e antecede a Revolução francesa.

Se o período do Barroco foi considerado de exagero, o Rococó, sob o Reinado de Luís XV, foi o exagero do exagero, no qual os valores ornamentais e decorativos e toda sua opulência foram transformados em moda, bem como, o gosto pelo excêntrico.

Após 1660 homens passam a usar perucas grandes e pesadas, por isso só eram usadas por pessoas da corte. Os cachos podiam ser usados presos num rabo de cavalo junto à nuca e amarrado com uma fita preta.

Para os homens, o costume de usar perucas empoadas vão ser usadas até a Revolução Francesa.



**Figura 128 – Perucas do período Rococó**  
Fonte: LAVER, 1989.



**Figura 129 – Cena do filme “Ligação Perigosa” (1988) em que se faz o empoeamento da peruca**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Além da peruca os homens também usavam o chapéu tricórnio, sendo considerado o único chapéu adequado aos cavaleiros do mundo civilizado.



Figura 130 – Cenas dos filmes “Barry Lyndon” (1975) e “Perfume: A história de um assassino” (2006) Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

As roupas femininas voltam a buscar a forma do arco. Os volumes das roupas dificultavam o caminhar. As saias voltam a ser amplas com o uso de *paniers* (armações feitas com galhos de árvores ou com barbatanas de baleia) que se abrem para os lados chegando a 4,5 m de largura. Este fato acabou influenciando a arquitetura da época fazendo surgir às portas duplas.



Figura 131 – Saias amplas com o uso de *paniers* e cenas do filme “Ligações perigosas” (1988)

Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Inspirado pela natureza, a flor é o grande ornamento sendo usado em vestidos e penteados. Os tecidos utilizados eram o cetim a seda e o brocado, ornados com flores tanto pelos homens quanto mulheres.

Assim como o costume masculino, as mulheres também empoavam o próprio cabelo com talco.

Os penteados femininos começam a subir deixando a cabeça com 1m de altura. Para conseguir esta altura, o cabelo era amarrado por cima de uma almofada de fibra de lã. Neste período iniciou-se o uso de grampos para cabelo. Mais tarde, a almofada que era muito pesada e que provocava dores de cabeça, foram substituídas por uma armação de arame. Depois de prender o cabelo sobre a armação, era aplicado uma pomada e o pó branco.

Esta estrutura ficava intocada por meses, logo se transformando num abrigo para piolhos. Para resolver o problema da coceira dentro da armação, foram criadas mãos de marfim na ponta de uma vareta comprida, que hoje usamos para coçar as costas.

Além de tudo isso, o penteado ainda podia ser adornado no topo com objetos como navio, moinhos de vento, jardim com flores, ou então usava-se chapéu adornado com plumas.



**Figura 132 - Madame de Pompadour, cabelos com armação e empoadas e cenas dos filmes “Maria Antonieta” (2006) e “A duquesa” (2008)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O período chamado de neoclássico ou Império (1780 a 1830) é o período marcado pelo império de Napoleão Bonaparte (1804 a 1815).

Com a Revolução Francesa, houve uma mudança radical no traje.

O traje masculino passa a ser mais simples, sem bordados ou babados, passou-se a usar botas resistentes ao invés de sapatos enfeitados, e finalmente as perucas foram abandonadas.

Por volta de 1800 o traje masculino passa a ser praticamente o fraque que conhecemos hoje. Era composto por uma cartola, um lenço no pescoço, lapela e gola de altura média, colete curto na cintura, calça com bolso faca e comprido suficiente para ir para dentro da bota de montaria para o dia, para a noite usavam escarpim.

O traje feminino passou a ser um simples vestido branco de cintura alta, comprido até os pés, e às vezes necessitava de uma roupa por baixo, de tão transparentes que ficaram. Foi uma releitura das roupas gregas femininas. Com esta mudança radical, o tecido fino não permitia ter bolsos, daí o surgimento de uma pequena bolsa chamada “retícula” ou “ridícula”; o xale entrou em moda como complemento; e o chapéu passou a ser um modelo amarrado sob o queixo.



**Figura 133 – Roupas do período após a Revolução Francesa e cenas dos filmes “Orgulho e preconceito” (2005) e “Emma” (1996)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**



**Figura 134 – Cenas do filme “Emma” (1996) em que aparecem bolsa/ retícula, xale e chapéu amarrado sob o queixo**

**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

No traje masculino surge uma vertente conhecida como dandismo ou estilo Dândi que era traduzido por roupas justas de casimira, sem muitos detalhes, sendo o tecido liso nas cores primárias e com o corte originário do casaco de caça. O casaco normalmente era escuro, mas o colete e a calça eram de cores diferentes, por exemplo, um casaco azul escuro com colete vermelho e calça branca. A gola era bem alta na nuca e costumava ser de veludo. Usava-se uma camisa com babado na frente, colarinho virado para cima, com as duas pontas projetadas sobre o rosto, firmadas por um lenço tipo plastrom, que forçavam a cabeça para cima, dando um ar de arrogância. Era elegante ter uma bengala. Um complemento da moda masculina foi à cartola, que simbolizava uma classe de forte poder econômico. A cartola foi símbolo de status e poder social.



**Figura 135 – Dândis e em cena do filme “Orgulho e preconceito” (2005)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O século XIX foi agitado por fortes mudanças sociais, políticas e culturais causadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa do final do século XVIII.

O período compreendido entre 1837 a 1901 é chamado de “Era Vitoriana”, devido a Rainha Vitória na Inglaterra, fase de ascensão da burguesia

Em 1822 a roupa feminina voltou a ter a cintura marcada, e para acentuar este efeito adotou-se a saia ampla e o espartilho. As mangas passaram de retas e longas para fofas, e evoluíram até chegar, no início da década de 1830, ao *gigot* (manga parecendo “pernil de carneiro”) que eram preenchidas com plumas e fios metálicos. Os tecidos deixam de ser lisos e passam a ser estampados com flores ou listras.



**Figura 136 – Trajes de 1826 e 1833 e na cena do filme “A jovem Vitória” (2010)  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Em 1837 o chapéu volta a ser amarrado sob o queixo, mas agora com um formato de balde de carvão, ficou conhecido como chapéu de boneca, que dava a impressão de recato.



**Figura 137 – Chapéu da época e nas cenas do filme “A jovem Vitória” (2010)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Neste período o traje masculino deixa de ser tão justo como na época dos Dândi, para ser somente o fraque.



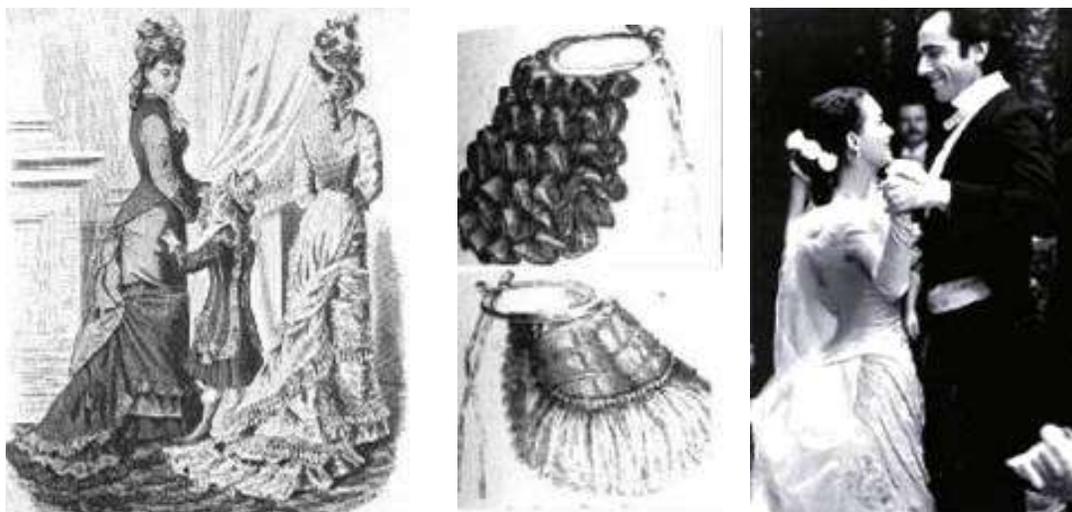
**Figura 138 – Traje masculino em ilustração da época e nas cenas do filme “A jovem Vitória” (2010)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

A década de 1850 foi marcada, na indumentária feminina, pelo uso da crinolina (nome dado ao tecido feito com crina de cavalo mesclado ao algodão ou linho para obtenção de uma armação rígida). Depois, em 1856, a crinolina foi acrescida de uma armação de aros de metal, o que proporcionava que pela primeira vez as pernas ficassem livres dentro da “gaiola de aço”. As pernas não podiam aparecer, por isso usava-se por baixo da saia uma pantalonina comprida com acabamentos em renda.



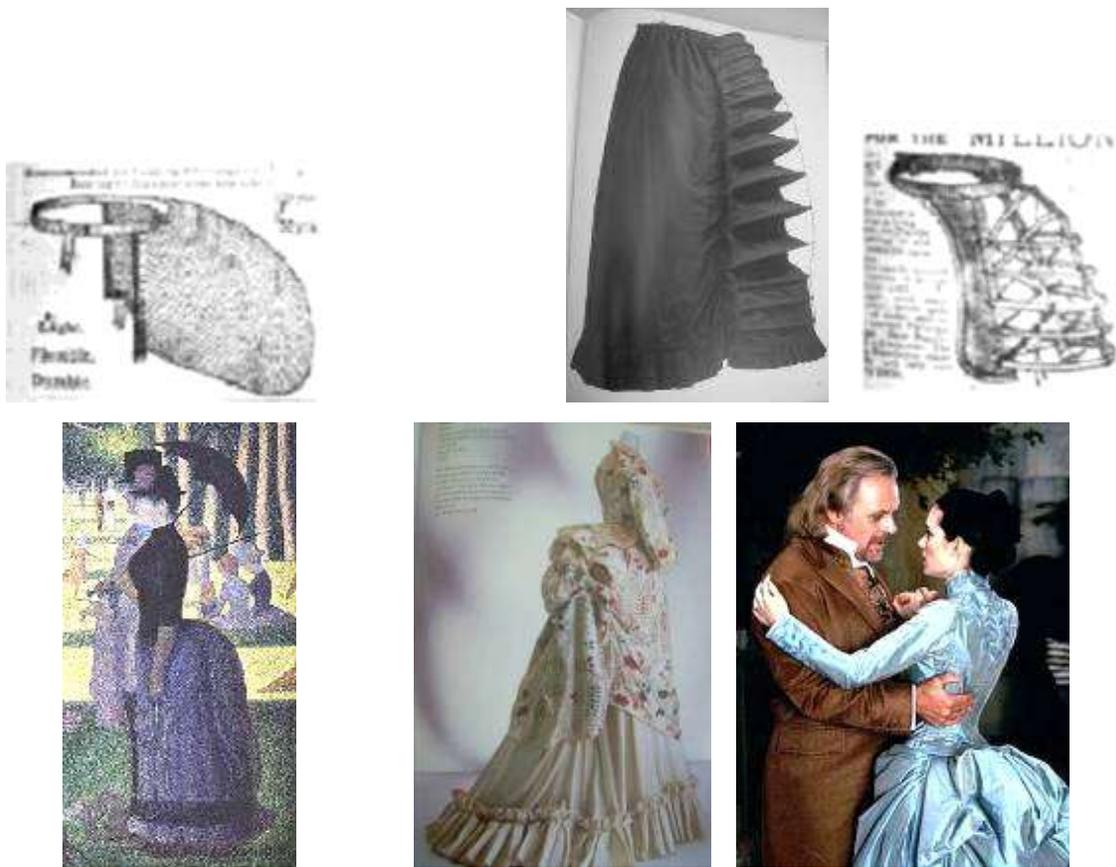
**Figura 139 – Crinolinas e cenas dos filmes “E o vento levou” (1939) e “O piano” (1993)  
Fonte: LAVER, 1989.**

Em 1860, a crinolina começou a se deslocar para trás deixando a frente mais reta. No final da década de 1860, a armação foi substituída por uma anca traseira de crina de cavalo.



**Figura 140 – Anca traseira e cena do filme “A época da inocência” (1993)  
Fonte: LAVER, 1989.**

Em 1880 foi adotado um tipo inovador de anca traseira, as científicas. A primeira se projetava horizontalmente nas costas e era feita de arame trançado que esquentava menos do que as anteriores. Outro modelo, mais moderno, consistia em tiras de metal que levantavam quando a mulher sentava e voltavam no lugar quando ela se levantava. Este modelo de anca traseira foi considerada uma das maiores invenções da história da moda.



**Figura 141 – Anca de trançado de arame e anca de tiras de metal; detalhe do quadro de Seurat e cena do filme “Drácula de Bram Stoker” (1992)  
 Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Neste período o contraste entre a moda feminina e o vestuário masculino, foi muito grande. Enquanto os homens caminhavam para uma moda prática, as mulheres se complicaram, deixando bem claro o seu papel de esposa e mãe ao se emaranharem em laços, babados, rendas, ancas, chapéus, sombrinhas, leque, e toda outros ornamentos que dificultavam uma vida prática.

Em 1881 foi criado o movimento “Traje Racional” que se preocupava com o aspecto não-saudável da moda, protestando contra o espartilho apertado e deformador.

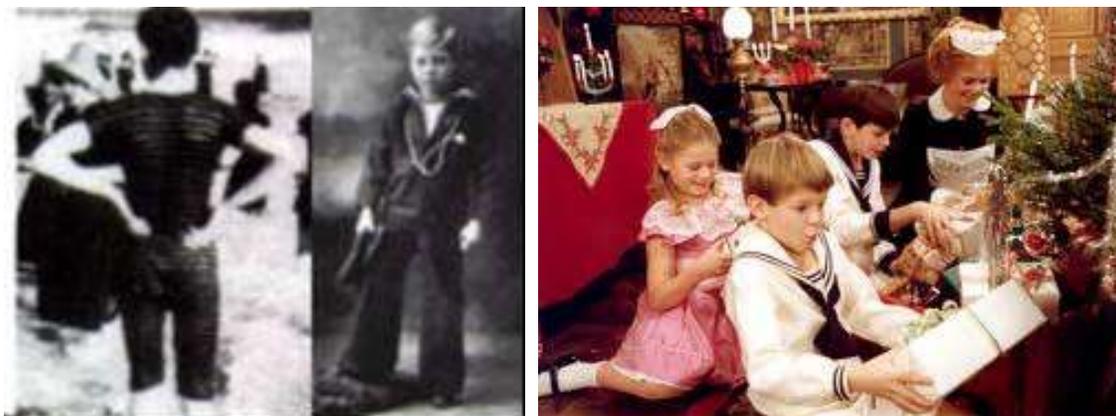


**Figura 142 – Cena do filme “E o vento levou” (1939) em que mostra o exagero nos espartilhos tão apertados**

**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Nesta época iniciou-se um gosto pelo esporte, mas era impossível praticar qualquer esporte usando os trajes do dia-a-dia. Então foram inventados “uniformes”, feitos de duas peças, para cada tipo de esporte.

A roupa de banho de mar era feita de malha de lã e que cobriam o tronco e as pernas até os joelhos, além do uso de meias e sapatos, e por cima de tudo ainda havia uma capa para maior proteção. Esse hábito influenciou a moda infantil, que deixaria de ser uma cópia da moda adulta, para se transformar em uma moda própria. A característica principal desta moda foi à roupa de marinheiro.



**Figura 143 – Roupa de banho de mar e de marinheiro e cena do filme “Fany e Alexander” (1983)**

**Fonte: MOUTINHO; VALENÇA, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Na década de 1890 as mulheres deixam de usar a anca e as saias ganham um formato de sino. As golas são altas no pescoço com um lenço embabadado de renda, com mangas bufantes e o sobretudo tinha gola alta sustentada com arame.

As roupas masculinas passam a ser mais informais, surgindo o terno com colete e calça com barra italiana (barra virada para fora). Neste período o lenço no pescoço começa a se transformar na conhecida gravata.



**Figura 144 – Roupas feminina e masculina no período de 1890 e cena do filme “Armadilhas do coração” (2002)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O período que vai do início do século XX ao princípio da I Guerra Mundial (1914), é chamado na Inglaterra de Era Eduardiana. Na França chamou-se La Belle Époque.

O século XX é marcado pela emancipação feminina e pela democratização da moda, devido ao consumo dos meios de comunicação como jornais, revistas, televisão e cinema, além da industrialização que colocou a moda ao alcance de todos.

O início do século XX foi marcado pela valorização de mulheres maduras, dominantes, com busto volumoso e cintura controlada por corselete, formando uma silhueta em forma de "S". Isto tudo por influência do *Art Nouveau* que prevalece as formas curvas.

Além da silhueta em “S”, a cintura nunca tinha sido tão afunilada como nesse momento. O ideal de beleza da mulher era de ter aproximadamente 40cm de circunferência na cintura e para atingir tais proporções, algumas delas submetiam-se às cirurgias para serrarem as respectivas costelas flutuantes e poderem apertar mais seus espartilhos. Este tipo de cintura chamava-se de cintura ampulheta.



**Figura 145 – Espartilho em forma de “S” e a atriz Polaire no início do século**  
**Fonte: MOUTINHO; VALENÇA, 2000**

Os vestidos eram adornados com rendas, e quem não podia comprar renda verdadeira, recorria ao crochê.



**Figura 146 – Roupas com aplicação de renda e cena do filme “O retorno a Howard’s End” (1992)**  
**Fonte: LAVER, 1989**

Para o traje feminino, o *tailleur* foi popularizado devido ao corte masculino, que possibilitava as mulheres, que, nesta época, começavam a trabalhar como balconistas, governantas e datilógrafas, e que precisavam de roupas mais práticas.



**Figura 147 – Tailleur e cena do filme “O retorno a Howard’s End” (1992)**  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

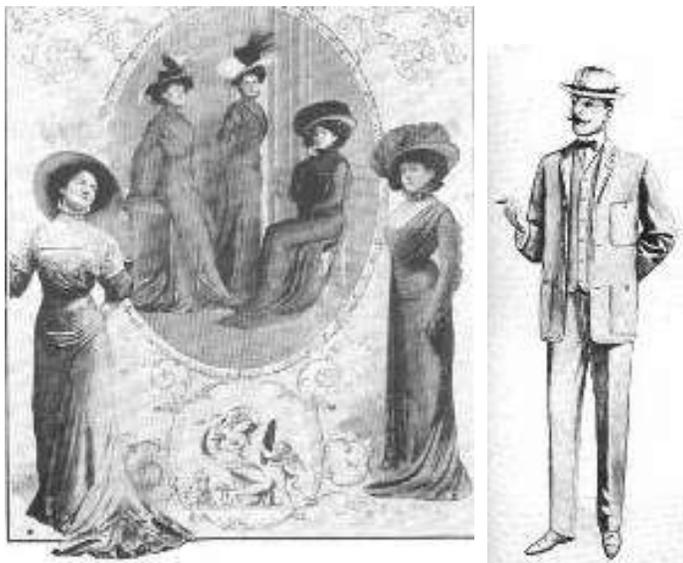
Nesta época ocorria uma moda contraditória, onde para o dia as roupas eram fechadas dos pés à cabeça, além de luvas e chapéus, e as roupas para noite exibiam grandes decotes, deixando parte do busto à mostra.



**Figura 148 – Roupas de noite e cenas do filme “Gigi” (1958) em que mostram a atriz com uma roupa muito fechada durante o dia e uma muito decotada para noite**  
Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Em 1910 a roupa feminina deixa de usar os adornos em renda para usar botões pregados por toda roupa, e a saia passa a ser dupla e sobreposta.

Para o homem o traje continua o mesmo. A diferença está no chapéu, que antes era a cartola, agora é popular o chapéu de palha. As calças passaram a ter vinco, devido a invenção da prensa para calças.



**Figura 149 – Roupas feminina e masculina no início do século e cenas do filme “Em algum lugar do passado” (1980)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Durante a 1ª Guerra Mundial (1914 a 1919) a saia dupla foi abolida. A roupa e a moda foram abafadas até o final da guerra.

Com a eclosão da guerra na Europa, houve um recrutamento de mulheres para trabalhar em diversos setores, e as de classe mais baixa foram, sobretudo, exercer ofícios masculinos em fábricas. A classe média e as mulheres da alta sociedade também foram convocadas para ajudar em enfermarias, orfanatos e outros setores.



**Figura 150 – Roupas femininas da 1ª guerra e cena do filme “Dr. Jivago” (1965)  
Fonte: LAYER, 1989.**

Na década de 20, os criadores de moda compreenderam que tinham que se ajustar a um mundo novo. Este período ficou conhecido como “Anos Loucos”.

Com o fim da guerra (1919), a moda retomou seu ritmo e deixou para trás a saia ampla para adotar uma silhueta tubular. As mulheres passaram a usar “achatadores” de busto a fim de se adaptar a nova moda. A cintura desceu para cima dos quadris, deixando a silhueta totalmente tubular.

Em 1925 veio a revolução das saias curtas que cobriam até os joelhos. Surge o visual andrógino ou à *la garçonne*: moças com aparência de rapazes.



**Figura 151 – Visual andrógino no visual feminino e cenas dos filmes “O grande gatsby” (1974) e “Cantando na chuva” (1952)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Na moda masculina o fraque foi substituído pelo smoking preto com lapelas cobertas de seda e gravatas borboleta também pretas, em ocasiões especiais.



**Figura 152 – Smoking e cena do filme “Cantando na chuva” (1952)**  
**Fonte: MOUTINHO; VALENÇA, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O período que se inicia em 1929 é marcado por uma grande crise financeira mundial, devido ao “Crash da Bolsa de Nova Iorque”. Surgem também os regimes autoritários na Europa, como o Fascismo e o Nazismo. É um período de crise, que se reflete na moda tornando o visual de homens e mulheres mais sóbrio, com aparência mais adulta, porém não menos sofisticado.

O glamour das atrizes hollywoodianas é a imagem do momento. Greta Garbo, Marlene Dietrich, Mae West, Jean Harlow são as divas mais copiadas.

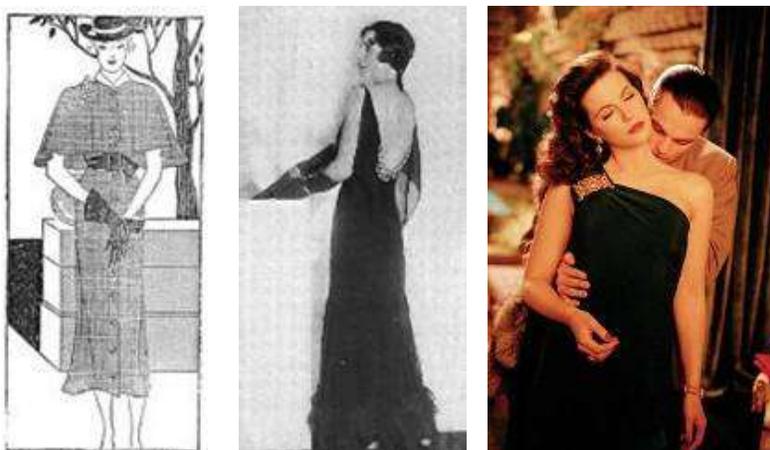


**Figura 153 - Divas do cinema da década de 30**

Os anos de 1930 negaram toda aquela androginia e praticidade do decênio anterior para focar seus padrões na feminilidade. Na moda feminina, as saias ficaram longas e os cabelos começaram a crescer.

Os vestidos encompridaram-se novamente. Para o dia, prevaleceu o comprimento a 25 cm de altura do chão, o então chamado *mi-molet* (do francês - “no meio da panturrilha”); para a noite, os longos marcam a cintura sem exageros, sendo somente acentuada.

O enfoque saiu das pernas para as costas, que ficaram desnudas até a cintura. Pela 1ª vez a forma feminina é apresentada ao seu natural, sem enchimentos ou espartilhos.



**Figura 154 – Roupas da década e cena do filme “O aviador” (2004)**

Fonte: MOUTINHO; VALENÇA, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Antes da 2ª guerra, os estilistas apostavam que não haveria guerra, por isso criaram uma infinidade de tendências para moda, mas já no final dos anos 30, com a aproximação da guerra, que estourou na Europa em 1939, as roupas já apresentavam uma linha militar, assim como algumas peças já se preparavam para dias difíceis, como as saias, que já vinham com uma abertura lateral, para facilitar o uso de bicicletas.



**Figura 155 – Roupas do período da 2ª guerra e cenas dos filmes “Pearl Harbor” (2001) e “Casablanca” (1942)**

**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Com o fim da guerra e do racionamento de tecidos, a mulher dos anos 50 se tornou mais feminina e glamourosa.

Costuma-se dizer que depois da crise, vem uma tendência para o luxo e nostalgia de uma era “segura”.

Assim, em 1947, Dior criou o “New Look”, baseado nos modelos da época de 1860, que consistia em ter cintura apertada, saia ampla, blusa com enchimento para aumentar o busto e acentuar a cintura, sapato alto e grandes chapéus.

Essa silhueta extremamente feminina e jovial atravessou toda a década de 50 e se manteve como base para a maioria das criações desse período.

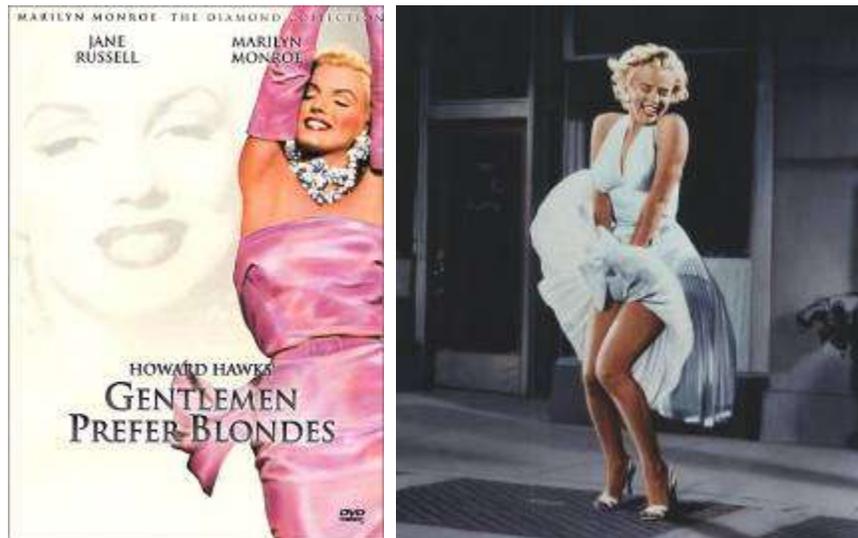
Além do *New Look*, outro estilo de saia típica dos anos 50 foi à saia lápis, que acabou tornando-se a saia clássica das secretárias.



**Figura 156 – New look, a saia lápis e as cenas dos filmes “Sabrina” (1954) e “A vida em preto e branco” (1998)**

**Fonte: LEHNERT, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Para a noite, o tomara que caía mostrava muito do corpo feminino, onde podiam ser exibidas joias sofisticadas. Os sutiãs pontudos destacavam os seios, e quanto maiores e mais definidos, melhor. Um dos grandes símbolos sexuais da época foi Marilyn Monroe, com curvas evidenciadas pela cintura fina e curvas marcadas.



**Figura 157 – Marilyn Monroe em “Os homens preferem as loiras” (1953) e “O pecado mora ao lado” (1955)**

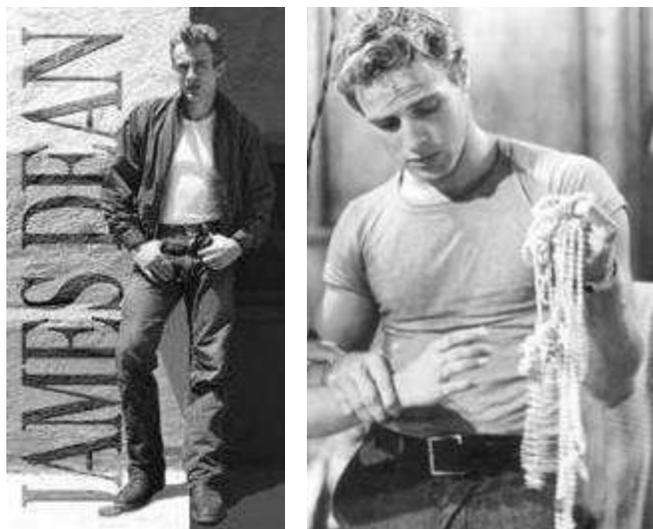
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Fora de Paris ocorria uma revolução jovem. Os jovens norte-americanos começaram a buscar uma identidade própria para sua moda, associando-a a determinados comportamentos. Cardigans de malha, saias rodadas, sapatos baixos, meias soquetes e rabo-de-cavalo faziam a linha *college*.



**Figura 158 – Moda college e cena do filme “Grease” (1978)**  
**Fonte: LEHNERT, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Para os rapazes a calça jeans com a barra virada, camiseta de malha, cabelos com brilhantina, topetes e costeletas compunham o visual. Essa rebeldia veio por influência do cinema por meio de ídolos como James Dean e Marlon Brando.



**Figura 159 – James Dean em “Juventude transviada” (1955) e Marlon Brando em “Um bonde chamado desejo” (1951)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Nos anos 60 a politização dos jovens, filhos do chamado "baby boom", que vivia no auge da prosperidade financeira, em um clima de euforia consumista gerada nos anos do pós-guerra nos EUA, passaram a ser grandes consumidores da moda.

A década de 60 foi marcada por uma corrida frenética dos jovens para comprar o último look lançado, e dos estilistas para produzir o próximo look.

Os anos 60 foram o reinado da minissaia. As roupas passam a ter estampas psicodélicas, os decotes eram profundos e as blusas eram transparentes, a calcinha diminuiu para não ser vista na minissaia ou na cintura *saint-tropez* (cintura baixa), surgem as malhas justas nas pernas, além do uso de botas de cano longo, o uso do sutiã de corte natural passa a ser normal. As fibras sintéticas se tornam populares, pois dispensavam o ferro de passar e eram mais baratos.

Os cabelos eram armados com muito laquê, nos olhos os cílios postiços e a maquiagem branca ou prateada eram indispensáveis.

Além disso, a moda foi amplamente influenciada pela exploração do espaço tornando-se futurista com roupas de corte duro e geométrico.



Figura 160 – Roupas da década de 60 e cenas dos filmes “Blow up” (1966) e “Barbarella” (1968)  
Fonte: LAVER, 1989.

MOUTINHO; VALENÇA, 2000; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

A moda masculina, por sua vez, foi muito influenciada, nos início da década, pelas roupas que os Beatles usavam, especialmente os paletós sem colarinho de Pierre Cardin e o cabelo de franjão. Também em Londres, surgiram os **mods**, de paletó cintado e botinas. A silhueta era mais ajustada ao corpo e a gola rolê se tornou um clássico do guarda-roupa masculino.



**Figura 161 – Beatles**

Fonte: <http://www.blogdacomunicacao.com.br/beatles-superam-jesus-em-popularidade-no-google/>

O final dos anos 60 foram marcados por grandes acontecimentos como a conquista espacial, o festival de Woodstock (1969), o Flower Power (movimento hippie) (1969), o Black Power, os movimentos gays e feministas.

A partir da década de 70 a moda espacial desaparece, abrindo espaço para uma moda oriental (principalmente a Índia) ou romântica chamadas de moda **hippie** que consistia em roupas feitas com tecidos finos de algodão, estampas florais, chapéu de palha adornado com flores do campo, além de jeans bordados com motivos florais, calça boca de sino, saia longa.



**Figura 162 – Moda hippie e cena do filme “Hair” (1979)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Além dos hippies, a década de 70 é marcada por muitos estilos ligados a música como a discotec, o black power, o glam rock, o funk, e o punk.

Apesar de ter lançado uma moda um tanto efêmera, as contribuições desta década - sapatos plataforma, lantejoulas, purpurina, shorts - podem ser vistas até hoje. Os brilhos dos lamês, meias lurex e strass mostravam que a época era mesmo "da noite".



**Figura 163 – Moda do dia-a-dia, a moda Black Power, a moda disco e a cena do filme “Os embalos de sábado à noite” (1977)**

**Fonte: <http://plaidstallions.blogspot.com.br/2009/04/brothers-super-fine.html>  
LEHNERT, 2000**

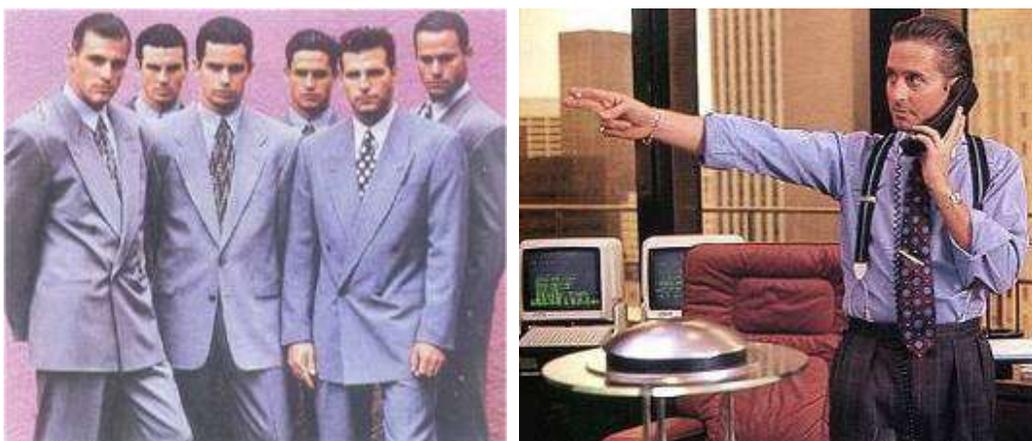
Um dos fenômenos mais interessantes na década de 70 foi à passagem das roupas e penteados punks da rua para a alta costura. Normalmente ocorre o inverso. A roupa punk era um traje para andar de motocicleta e consistia em calças cheias de correntes, cabelos eriçados e tintos em cores vibrantes, usavam piercings em várias partes do corpo e jaqueta de couro.



**Figura 164 – Moda punk e cenas dos filmes “Taxi driver” (1975) e “Laranja mecânica” (1971)**  
**Fonte: LAVER, 1989; Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Em 1980 o look exagerado, poderoso, para as novas fortunas do mercado de ações, onde os ombros são marcados por ombreiras enormes, cintura e quadris também são marcados nessa época.

Para os homens as camisas listradas de punho e gola em cor contrastante, suspensórios, abotoaduras espalhafatosas, prendedores de gravatas invadiram, na época, escritórios, bancos e corretoras.



**Figura 165 – Moda masculina e cena do filme “Wall Street” (1987)**  
**Fonte: LEHNERT, 2000**

As mulheres se tornam adeptas dos básicos inspirados no guarda-roupas masculino. O blazer é a peça de resistência.

A minissaia reina soberana e a princesa Diana começa a ditar moda.



**Figura 166 – Moda feminina na década de 80**  
**Fonte: MOUTINHO; VALENÇA, 2000**

Os anos 90 trazem à moda mais liberdade, as pessoas começam a desenvolver o próprio gosto e o conceito de estilo, como em “*As Patricinhas de Beverly Hills*” que apresenta as “tribos” modernas.

Na última década do segundo milênio, a moda se inspira em muito do que já passou. A silhueta considerada ideal pelas mulheres é a das manequins com braços e pernas finas, estilo adolescente. As saias cobrem os joelhos e as calças se tornam uma realidade. As roupas do esporte emprestam forma e utilidade.

Nesta década o importante é que cada um se encaixe em uma “tribo” e seja fiel ao estilo escolhido. Nasce o mundo individualista.



**Figura 167 – “As patricinhas de Beverly Hills” (1995)**  
**Fonte: <http://sufledeabobrinha.blogspot.com.br/2011/09/as-patricinhas-de-beverly-hills.html>**

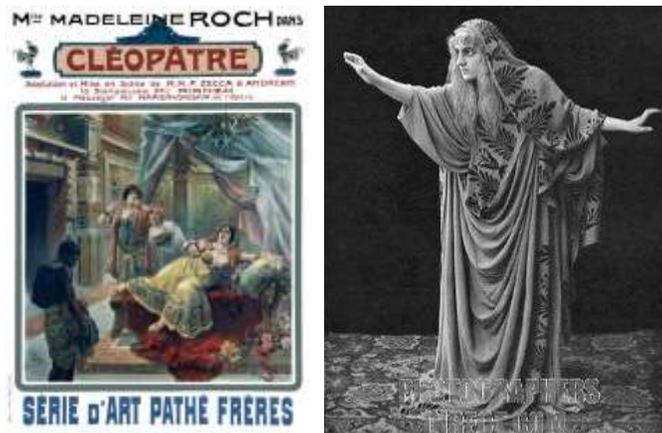
## 6. ANALISANDO AS VERSÕES DO FILME “CLEOPATRA”

Para melhor exemplificar o estudo deste trabalho, foi escolhido o filme “Cleópatra” que tem diversas versões feitas desde 1910 e que em suas filmagens e refilmagens apresentam diferentes figurinos.

A versão de 1910 foi a primeira aparição cinematográfica da mítica rainha do Egito em um filme da Pathé sob a direção de Ferdinand Zecca e Henri Andreani.

O ideal norte americano no cinema foi discutido desde o início de sua história:

A questão sobre serem esses filmes desejáveis ou não no mercado norte americano foi amplamente debatida na imprensa especializada durante 1909. Carl Laemmle (na época um distribuidor independente) posicionou-se com mais vigor à medida que começou a se transferir para a produção: “Farei dos motivos típicos americanos a minha especialidade [...]. Quero temas americanos fortes e viris”. Muito provavelmente, o modelo de Laemmle foram os filmes de faroeste, (...) pois era o faroeste, argumentou o *Moving Picture World*, que serviria como “base” de uma “escola americana de dramaturgia cinematográfica”. Esse debate unilateral culminou na série dos seminários especializados sobre “a necessidade urgente de filmes americanos feitos por americanos [...] para audiências americanas”. Até mesmo a *Films Index* começou a apoiar essa “necessidade”, admitindo que havia “um limite para a quantidade de títulos estrangeiros que seriam suportados pelas plateias americanas” e que até mesmo alguns títulos da Pathé eram “inadequados para as demandas americanas”. (...) Em resposta a essas críticas, a Pathé começou a publicar folhetos explicativos para seus *films d'art*, com base em um formato desenvolvido anteriormente para seu popular *Paixão de Cristo*. A empresa também voltou-se para temas mais familiares como *Cleópatra* (março de 1910), que foi associado a uma campanha publicitária especial veiculada nos jornais de domingo de Chicago, Boston, Baltimore e Detroit. Mas estas medidas não foram suficientes para atender à demanda esmagadora por “temas americanos”. (...) Para a Pathé, a única maneira possível que restava para satisfazer a demanda era construir suas próprias instalações para produzir temas americanos com atores americanos. (ABEL, Richard, apud, CHARNEY; SCHWARTZ, 2004, p. 238-240)



**Figura 168 – A primeira aparição de Cleópatra (1910)**  
 Fonte: [http://www.armand-colin.com/upload/Le\\_peplum\\_intro\\_extrait\(1\).pdf](http://www.armand-colin.com/upload/Le_peplum_intro_extrait(1).pdf)  
<http://blog.trud.ru/users/3719379/post192491909/>

No cinema, as versões de “Cleópatra” mais famosas são:

1. A versão de 1917 com Theda Bara;



**Figura 169 - Cleópatra (1917) com Theda Bara**  
 Fonte: <http://www.threadforthought.net/2010/02/02/egyptian-fashion/>

2. A de 1934 Com Claudette Colbert;



**Figura 170 - Cleópatra (1934) com Claudette Colbert**  
 Fonte: <http://www.threadforthought.net/2010/02/02/egyptian-fashion/>

3. A 1945 com Vivian Leigh;



Figura 171 – César e Cleópatra (1945) com Vivian Leigh

Fonte: <http://beingcleopatra.blogspot.com.br/2010/11/being-cleopatra-vivien-leigh.html>

4. A de 1963 com Elizabeth Taylor, sendo considerada a versão mais bonita, mas talvez seja a que mais recebe influências da moda vivida na época em que foi filmado, ou seja, apesar dos detalhes de cabelo e maquiagem típicos do povo egípcio, as roupas são típicas dos anos 60 e a escolha da atriz, Elizabeth Taylor, é nitidamente feita pelo *Star System*;

A contradição entre a indumentária de época e a maneira moderna de andar (no teatro, isto está camuflado pelo caráter convencional dos movimentos) é um fenômeno corrente no cinema de hoje. Lembremos, a este propósito, da observação de Tolstoi que dizia que a “qualidade” de uma mulher transparecia sobretudo na sua maneira de andar e nas suas costas. As atrizes de hoje continuam a ser mulheres de hoje, mesmo vestidas de Anna Karenine ou Natacha Rostova. No cinema, este anacronismo já não é considerado uma imperfeição, mas sim uma lei estética. Isto aparece com uma intensidade particular quando se tem de mostrar no “écran” uma heroína *bela*: Cleópatra, por exemplo. Os cânones de beleza são muito flutuantes, e é indispensável para o cineasta que a beleza da heroína corresponda ao gosto do espectador de hoje, e não aos gostos dos seus contemporâneos – dos quais só temos uma ideia bastante vaga, e que estão emocionalmente muito afastados dos nossos. É por isso que os realizadores preferem deixar o cabelo, a cor das pestanas, das pálpebras e dos lábios tal como os espectadores estão habituados a ver. A indumentária no cinema torna-se muitas vezes o signo de uma dada época, e não a reprodução da maneira de vestir da época histórica considerada. (LOTMAN. 1978, pg. 155)



**Figura 172 - Cleópatra (1963) com Elizabeth Taylor**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

5. E a versão de 1999 com Leonor Varela.



**Figura 173 – Cleópatra (1999) com Leonor Varela**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Além destas versões, Cleópatra aparece em outros filmes como “A serpente do Nilo” (1953) com Rhonda Fleming; “Duas noites com Cleópatra” (1953) com Sophia Loren; “Asterix e Obelix – Missão Cleópatra” (2002); “Julius Caesar” (2002), com Samuella Sardo; “Impérium Augustus” (2003) com Anna Valle; “Cleópatra” (2007) é a versão nacional estrelada por Alessandra Negrini.



**Figura 174 – Cleópatra**  
**Fonte: <http://gisele-andrade-matos.blogspot.com.br/2012/09/cleopatra-e-moda.html>**  
**<http://www.rottentomatoes.com/quiz/cleopatra-on-the-big-and-small-screen-1139530/>**

Conhecidas as versões mais famosas do cinema, agora se faz necessária a comparação entre as cenas e figurinos destes filmes entre eles e entre imagens históricas a fim de visualizar qual é a versão que tem o figurino e panorama geral mais próximo ao que foi o Egito Antigo.

Devido a grande beleza e riqueza deste povo, evidenciados pelos movimentos arqueológicos que tiveram seu auge no início do século XX, mesmo período do início do cinema, talvez por isso que muitos filmes tenham sido feitos sobre esta temática.

Sobre a realidade histórica da vida da Rainha Cleópatra existe dois pesquisadores: Brion (2005) e Schiff (2011) que afirmam que os romanos atrelaram todas as histórias sobre Cleópatra à sua sexualidade, porque era mais fácil admitir que ela encantava os homens pela sua sedução, do que por ser inteligente.

Muitas das fontes antigas sobre Cleópatra eram compostas por amigos e aliados do sobrinho-neto de César, Otávio, que veio a se tornar o primeiro imperador de Roma, adotando o nome de Augusto (que significa "divino"). Tais fontes, porém, eram obras de propaganda, com o objetivo de prejudicar ou desmoralizar Marco Antonio, amante de Cleópatra e principal rival de Otávio na disputa pelo poder.



**Figura 175 – Otavio e seus intérpretes no cinema (Ian Keith em 1934, Roddy McDowall em 1963 e Rupert Graves em 1999)**

**Fonte: [http://octavianchronicles.com/?page\\_id=44](http://octavianchronicles.com/?page_id=44) e do autor**

Sobre a fisionomia de Cleópatra, durante muito tempo foi associada a uma beleza exótica, traiçoeira e sedutora, divulgada, principalmente, pelo cinema, mas essa imagem foi posta em dúvida quando um museu de Newcastle, na Inglaterra, expôs publicamente, pela primeira vez, uma antiga moeda de prata com as faces de Cleópatra e Marco Antonio. Datada de 32 a.C., a moeda mostra uma imagem da rainha bem diferente daquela apresentada nos filmes de Hollywood.

Na moeda Cleópatra é uma mulher com nariz adunco e queixo pontiagudo, embora não se tenha como saber se aquele rosto é um retrato fiel de Cleópatra. Talvez o gravurista que a fez não fosse muito habilidoso, ou talvez não simpatizasse politicamente com a rainha e por isso tenha resolvido ridicularizá-la. Além disso, beleza é um conceito relativo e os padrões de beleza costumam variar conforme a época e o lugar. Outra fonte é uma escultura exposta no museu Altes de Berlim. A partir destas imagens, foi realizada uma reconstrução do rosto de Cleópatra em um programa de computador.



**Figura 176 – Moeda com a imagem de Cleópatra e Marco Antonio (32 a.C.) e imagens de moedas e da escultura que serviram de base para a reconstrução do rosto de Cleópatra**

Fonte: <http://veja.abril.com.br/210207/datas.shtml>  
<http://www.flickr.com/photos/julio-claudians/6691466069/>



**Figura 177 – Rostos das atrizes que interpretaram Cleópatra no cinema**  
Fonte: <http://www.squidoo.com/cleopatra-actresses> e do autor

Analisando as quatro principais versões cinematográficas sobre a vida de Cleópatra, nota-se que elas têm histórias parecidas, em que ela, durante o Império Romano, dividiu seu poder de sedução entre César e Marco Antônio. Na versão de 1945 aparece apenas César.

Cleópatra (69 a.C. - 30 a.C.) não era egípcia e, sim, grega de nascença. Era descendente dos reis gregos do Egito, os ptolomaicos. Segundo Bevan (1927), seu pai, Ptolomeu XII, morreu quando ela tinha 18 anos e deixou os descendentes cheios de dívidas. Ele designou que o Egito seria comandado por ela e um irmão, Ptolomeu XIII (62 a.C. – 47 a. C.), juntos, casados, como era costume na época.

A jovem rainha tentou governar sozinha, mas teve que enfrentar a oposição dos tutores do irmão. Logo percebeu que, para conseguir governar, precisaria da proteção de algum poderoso líder romano, Pompeu ou César.

Os tutores de Ptolomeu incitaram uma revolta em Alexandria, fato que obrigou Cleópatra a abandonar o trono e fugir para a Síria. Na mesma época, após seu exército ser derrotado na Grécia, Pompeu fugiu para o Egito, em busca de asilo político. Mas foi assassinado logo que desembarcou por partidários de Ptolomeu, que, com isso, esperavam agradar a César e eliminar as chances de Cleópatra voltar ao trono.

César viajou ao Egito, em 47 a.C., não apenas para perseguir Pompeu, mas para cobrar uma dívida que o Egito devia ao tesouro romano. César não tomou partido na disputa pelo trono egípcio, apenas exigiu que Ptolomeu e Cleópatra se apresentassem, restabelecendo o reinado conjunto de ambos os irmãos.

Ptolomeu XIII morreu em uma batalha naval contra Júlio César. Após sua morte, por desejo de César, seu irmão mais novo, Ptolomeu XIV (59 a.C. - 44 a.C.), foi proclamado Faraó e co-governante com Cleópatra.

Ptolomeu XIV morreu em julho de 44 a.C. Acredita-se que ele tenha sido envenenado por Cleópatra para que seu filho com César, Ptolomeu XV, o substituísse.

Nas versões cinematográficas, Ptolomeu aparece em três delas, mas em nenhuma fica claro se o personagem é Ptolomeu XIII ou XIV. Na versão de 1999 aparece a cena em que Ptolomeu, ao fugir dos soldados de César, cai de sua biga batendo a cabeça em uma pedra do rio, o que o faz desmaiar e se afogar.



Figura 178 – Escultura da cabeça de Ptolomeu XIII e seus intérpretes nos filmes (Anthony Harvey em 1945, Richard O'Sullivan em 1963 e Ashley L. Clark em 1999  
Fonte: [http://www.livius.org/ps-pz/ptolemies/ptolemy\\_xii\\_auletes.html](http://www.livius.org/ps-pz/ptolemies/ptolemy_xii_auletes.html)  
Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Quando César chegou ao Egito, Cleópatra ainda estava na Síria e para retornar ao Egito, ela precisaria entrar escondida. Assim, o historiador grego Plutarco (46 – 120 d.C.), num episódio lendário da sua biografia dos Césares, conta que Cleópatra marcou um encontro com Júlio César, quando este chegou ao Egito, a fim de lhe dar um presente, que consistia num tapete que um subordinado levaria ao palácio. Este, ao ser desenrolado, mostrou que a própria rainha estava em seu interior, coberta de joias, majestosa, mas Schiff (2011) desmente essa versão explicando que o intuito da rainha sempre foi "a sobrevivência, mais que a sedução".

Em três versões Cleópatra aparece a primeira vez para César quando é desenrolada de um tapete e na versão de 1945 a cena também aparece, mas já na metade do filme.



Figura 179 – Cleópatra enrolada no tapete (1934, 1999, 1945, 1963)

Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Em relação a Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.), em 48 a.C., após vencer a guerra com Pompeu, regressou a Roma, tornando-se ditador (na Roma antiga, era o governante com plenos poderes, embora nomeado pelo Senado e por um período previamente estabelecido).

Em 44 a.C. Júlio César foi assassinado em Roma por um grupo de senadores, que o acusaram de querer ser rei, o que significaria o fim da República e a volta da monarquia. Eles não imaginavam que o assassinato de César criaria condições favoráveis para o fim da República e o início de uma guerra civil.

Depois de sua morte, iniciou-se uma luta pelo poder entre Marco Antônio e Otávio, sobrinho de César que foi nomeado seu sucessor em testamento, fato que surpreendeu Cleópatra que acreditava que este posto seria de seu filho com César. Este fato resultou na queda da República e na fundação do Império Romano.

Nos filmes, a história de César corresponde à história, mas no que diz respeito aos figurinos romanos, já não se pode dizer o mesmo.



**Figura 180 – Busto de César e seus intérpretes no cinema (Warren William em 1934, Claude Rains em 1945, Rex Harrison em 1963 e Timothy Dalton em 1999)**

**Fonte: [http://www.vroma.org/images/mcmanus\\_images/caesar1a.jpg](http://www.vroma.org/images/mcmanus_images/caesar1a.jpg)**

Os homens romanos usavam dois tipos de roupa, sendo a túnica sobreposta pela toga para os membros das classes superiores e as armaduras para os soldados e seus comandantes nos períodos de guerra.

Nos filmes analisados César aparecerá, basicamente, usando os dois tipos de traje, sendo que o traje de guerra diverge bastante entre as versões. Na de 1934, por exemplo, César não usa armadura e sim um cinturão sobre uma túnica; na versão de 1963, quando César chega ao Egito ele já aparece usando

calça; e na versão de 1999 os soldados aparecem com pouco destaque, mas também é possível observar o uso de calções.

Segundo Köhler (1996, p.139), *“até quase o fim da República, o guarda-roupa romano não incluía nada que pudesse chamar de meias ou calções. Os romanos só adotaram esses trajes depois que os viram sendo usados por seus inimigos gauleses e partos”*. Este tipo de calção, curto ou longo, constituía o traje militar.



**Figura 181 – Estátua de Júlio César**  
Fonte: LIBERATI; BOURBON, 2005, p.35.



**Figura 182 – Cenas de César no filme de 1934**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



**Figura 183 – Cenas de César no filme de 1945**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



**Figura 184 – Cenas de César nos filmes de 1963 e 1999**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Nas versões de 1934 e 1963, César aparece usando outros figurinos além do traje de guerra e a toga, mas que não são trajes nem romanos nem egípcios.



**Figura 185 – César com figurinos diferenciados em 1934 e em 1963**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Segundo Boucher (2009, p. 105), os soldados usavam armaduras de tipos variados, sendo que no período da República esta era formada por tiras de couro sobrepostas, ou por duas placas de bronze separadas ou uma espécie de corpete com pequenas placas de bronze sobrepostas. Para os oficiais superiores e para os imperadores era comum o uso de um tipo de echarpe atada ao redor do corpo como uma espécie de distintivo de comando.

Segundo Nery (2003, p. 49), para os soldados, “os capacetes também indicavam diferenças de categorias: o dos oficiais era de metal elaborado e enfeitado com cristas de crina coloridas, enquanto os dos legionários comuns era feito de couro”.



**Figura 186 – Soldados romanos de Augustos – Pretorianos**  
Fonte: LIBERATI; BOURBON, 2005, p.91.

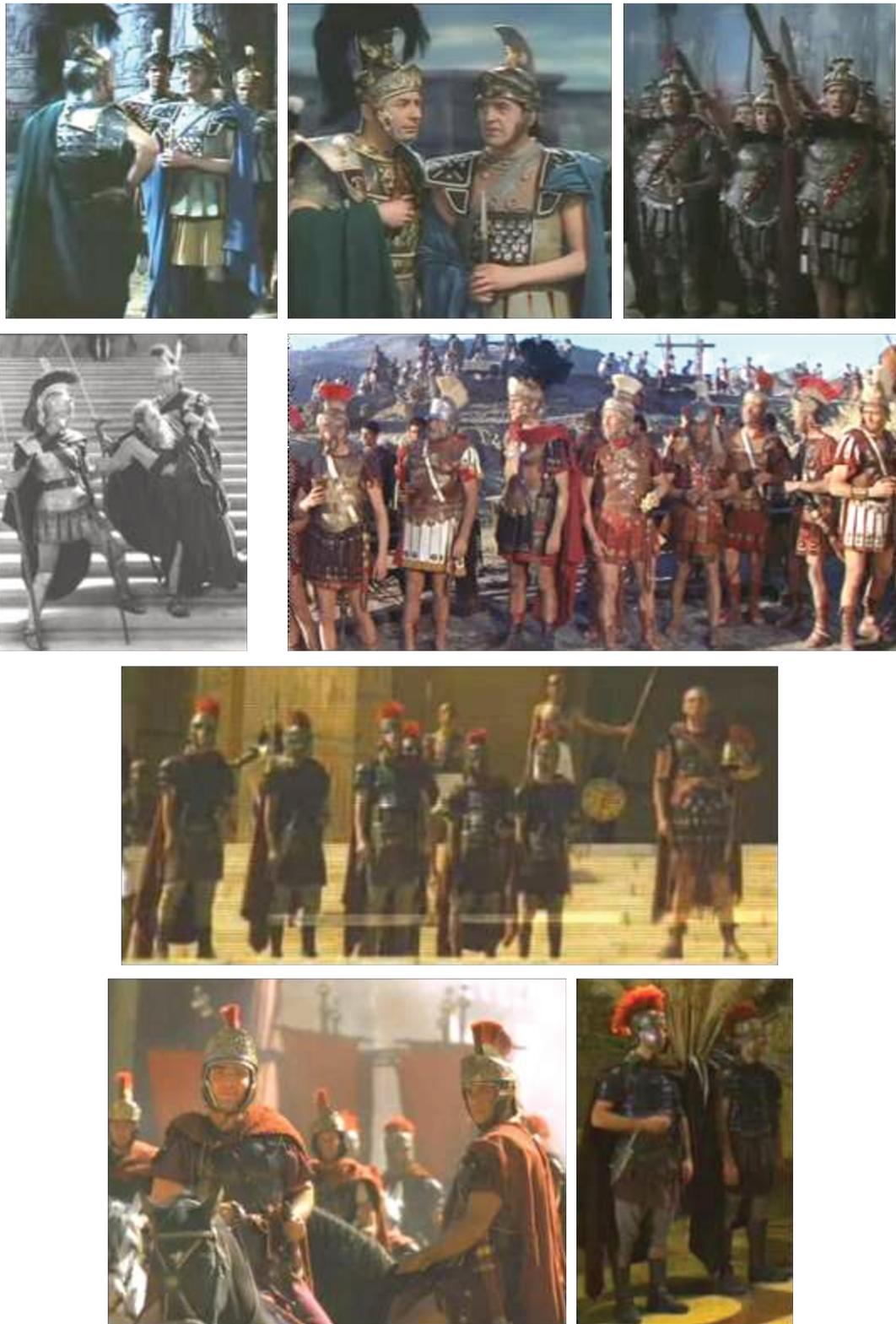


Figura 187 – Cenas de soldados nas versões de 1945, 1934, 1963 e 1999  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora





Figura 189 – César usando toga (1934, 1945, 1963 e 1999)  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Cleópatra tornou-se amante de César e no mesmo ano de sua chegada, deu a luz a um menino, que recebeu o nome de Ptolomeu XV, também conhecido por Caesarion ou Cesário. César reconheceu sua paternidade, pois para ele também foi conveniente, já que sendo oficialmente o pai do herdeiro do trono egípcio, ele podia garantir o envio do trigo do Egito para Roma sem maiores despesas para os cofres romanos. Júlio César não se casou com Cleópatra, pois já era casado com Calpúrnia, com quem nunca teve filhos.

Nos filmes analisados, apenas dois mostram Cleópatra grávida e, depois, Ptolomeu XV de bebê até, após a morte de César, ser declarado seu herdeiro legítimo por Marco Antônio durante uma cerimônia pública no Egito. Na versão de 1963 aparece a cena de Ptolomeu XV morto por Otávio.



Figura 190 – Cenas do filho de Cleópatra e César, Ptolomeu XV (Loris Loddi e Kenneth Nash em 1963)  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

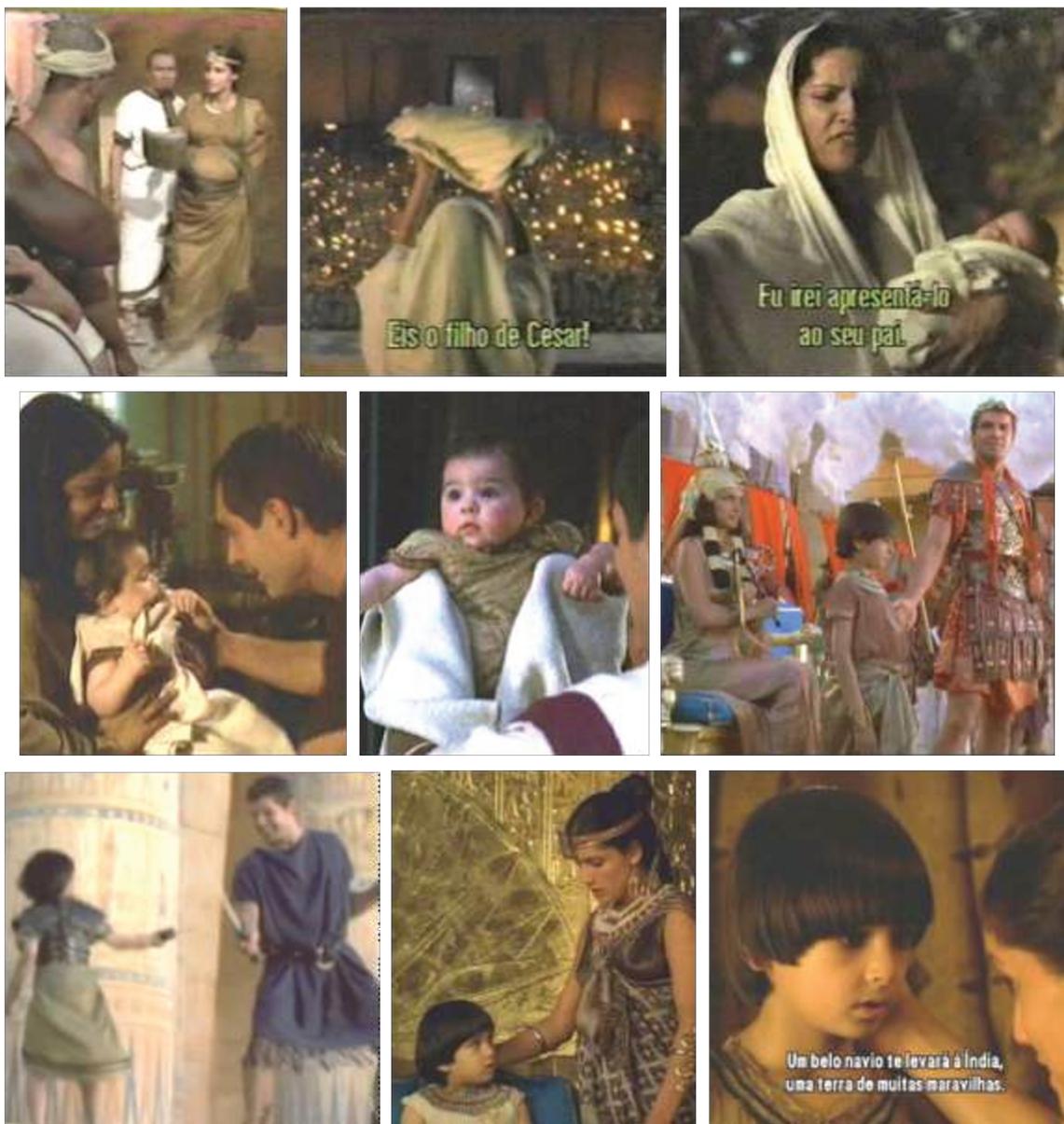


Figura 191 – Cenas do filho de Cleópatra e César, Ptolomeu XV (Michael Francis-Lynch e Alexander Francis-Lynch em 1999)

Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Em 46 a.C., a convite de César, Cleópatra instala-se em Roma, com o filho e Ptolomeu XIV, fixando residência nos jardins do Janículo. Sabe-se pouco da presença de Cleópatra em Roma, a não ser que a sua presença teria gerado desprezo na população e a instalação de uma estátua de ouro de Cleópatra no templo da deusa Venus Genetrix (vista como antepassada da família de César). Cleópatra só retornou ao Egito após a morte de César em 44 a.C.

Nos filmes de 1934 e 1963, Cleópatra entra em Roma de forma triunfal, acompanhada de um grandioso e rico desfile de presentes que foram levados a César. Na versão de 1934, César vem em um carro na frente do de Cleópatra. Na versão de 1963 ela chega ao lado de seu filho já com cerca de 4 anos. Na versão de 1999, Cleópatra chega em Roma de surpresa. Depois é convidada a uma recepção em que é apresentada aos familiares e políticos ligados a César. Na sequência a rainha é vista num camarote, ao lado dos familiares de César, para assistir ao desfile dos presentes, mas quem vem a frente deste é César e Marco Antonio. Apenas após o desfile é que Cleópatra apresenta seu filho e César o reconhece como filho na frente de todos.



**Figura 192 – Entrada de Cleópatra em Roma (1934 e 1963)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**



**Figura 193 – Cleópatra em Roma (1999)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Como já mencionado anteriormente, César foi assassinado por senadores no senado, portanto, em três dos filmes analisados a cena mostra que todos usam a toga como deveria ser. Na versão de 1945 o filme termina antes da morte de César.



**Figura 194 – Os senadores assassinando César (1934, 1963 e 1999)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Pouco depois da morte de César, em Roma, o general Marco Antônio tornou-se o cônsul-geral, dividindo o poder com Otávio, que se tornou sucessor de César por testamento. Juntos, derrotaram as tropas de Bruto e Cássio, senadores envolvidos no assassinato de César. Marco Antônio e Otávio passaram a lutar entre si, porque ambos queriam o poder em Roma. Marco Antônio governava as províncias romanas no Oriente estabelecendo-se em Alexandria, e Otávio administrava a porção ocidental do Estado romano permanecendo em Roma.

Marco Antônio era casado com Otávia, irmã de Otávio, mas, inicialmente, também se tornou amante de Cleópatra. Posteriormente, Marco Antônio rompeu o casamento com Otávia para se casar com Cleópatra segundo as tradições egípcias.



**Figura 195 – Busto de Marco Antônio e seus intérpretes no cinema (Henry Wilcoxon em 1934, Richard Burton em 1963 e Billy Zane em 1999)**

**Fonte: <http://huehueteotl.wordpress.com/2007/04/02/coins-ruin-cleos-fame/>**

Em nenhuma das versões analisadas aparece que Cleópatra tenha tido filhos com Marco Antônio, mas, segundo a egiptóloga italiana Giuseppina Capriotti (2012), do amor entre Cleópatra e o general romano no ano 40 a.C, nasceram três crianças: primeiro os gêmeos, Cleópatra Selene II e Alexandre Hélio, e depois Tolomeo Filadelfo. A egiptóloga acredita que os dois meninos também tenham sido mortos após a morte dos pais, restando apenas a menina, que foi casada com o rei africano Juba II de Numidia. A prova disto é seu rosto que aparece em uma moeda e em uma escultura que estão em Roma.



**Figura 196 – Cleópatra Selene II e Alexandre Hélio ainda crianças em escultura e moeda com Cleópatra Selene II já adulta depois de casada com Juba II**

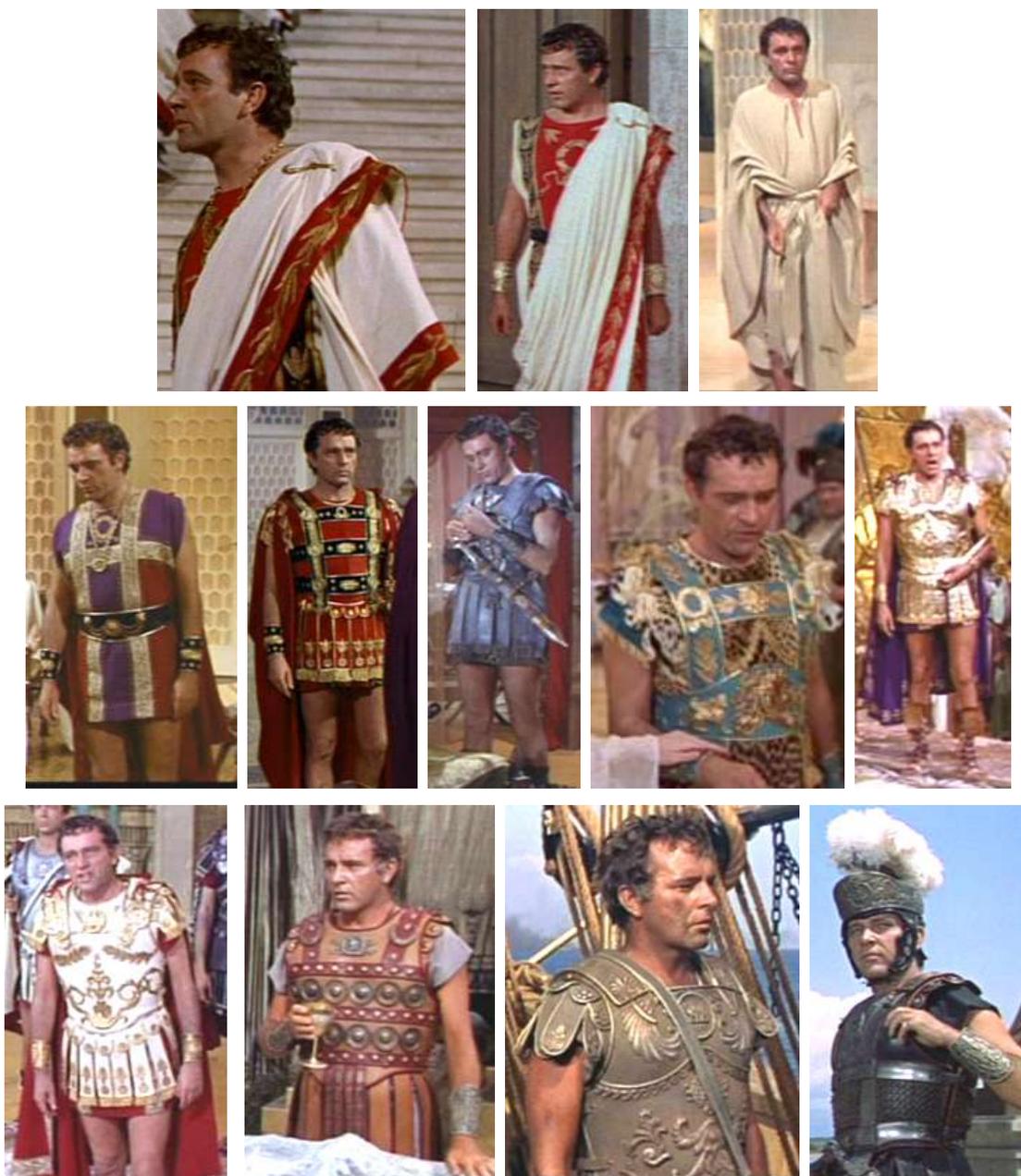
Fonte: <http://blogdomrcondes.blogspot.com.br/2012/04/descoberta-imagens-dos-filhos-gemeos-de.html>

<http://ptolomaeia.blogspot.com.br/2011/05/as-cleopatras-parte-5.html>

No que diz respeito aos trajes usados por Marco Antônio, são, basicamente, os mesmo que César usou, ou seja, ou aparece em traje de guerra ou com a toga, ou ainda usando roupas que não pertenceram ao período histórico em questão. Também, como já citado anteriormente, este personagem não aparece na versão de 1945. Na versão de 1963, este personagem aparece com muitas variações destes trajes.



**Figura 197 – Trajes usados por Marco Antonio nas versões de 1934 e de 1999**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**



**Figura 198 – Trajes usados por Marco Antônio na versão de 1963**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

O casamento de Marco Antônio com Cleópatra foi considerado um insulto por Otávio, que iniciou uma campanha de desmoralização do rival diante do povo romano, principalmente dos senadores, que temendo que Marco Antônio, caso saísse vitorioso da disputa com Otávio, transferisse a capital do Estado para Alexandria, por isso acabaram destituíram-no de suas atribuições como governante da porção oriental.

Em 31 a.C. inicia-se uma batalha naval que ficou conhecida como batalha de Ácio. Marco Antônio, influenciado por Cleópatra, concentrou um exército na costa oeste da península balcânica, de onde saíram seus navios de guerra, mas durante a batalha houve muitas deserções em suas forças a favor de Otávio, que acabou vitorioso.

Em 30 a.C., Marco Antônio deixou seu exército e fugiu de navio para Alexandria, mas ao desembarcar ouviu boatos de que Cleópatra já estava morta, o que o levou a cometer suicídio, apunhalando-se com sua espada.

Nas versões de 1934 e de 1963, Marco Antonio, de fato, se mata, mas na versão de 1999 ele se fere na batalha contra Otávio e é levado por um amigo ao encontro de Cleópatra.



Figura 199 – Cenas da morte de Marco Antônio nos braços de Cleópatra (1934, 1963 e 1999)  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Desta forma, quase sem encontrar resistência, as tropas de Otávio ocuparam o Egito e Otávio capturou Cleópatra, pois pretendia exibi-la como troféu de guerra em Roma, mas para escapar dessa humilhação, Cleópatra seguiu o exemplo de Marco Antônio e cometeu suicídio.

Segundo a tradição, ela teria se deixado picar por uma serpente venenosa, mas não existem provas de que isto seja verdade.

No cinema, nas três versões em que a morte de Cleópatra aparece a morte é causada pela picada de uma serpente que é trazida em um cesto por suas serviçais.

Otávio acabou se tornando o primeiro imperador de Roma, recebendo o título de Augusto, que significa "divino". Governou o Império Romano de 27 a 14 a.C. e o Egito, apesar dos esforços de Cleópatra, perdeu definitivamente sua soberania.

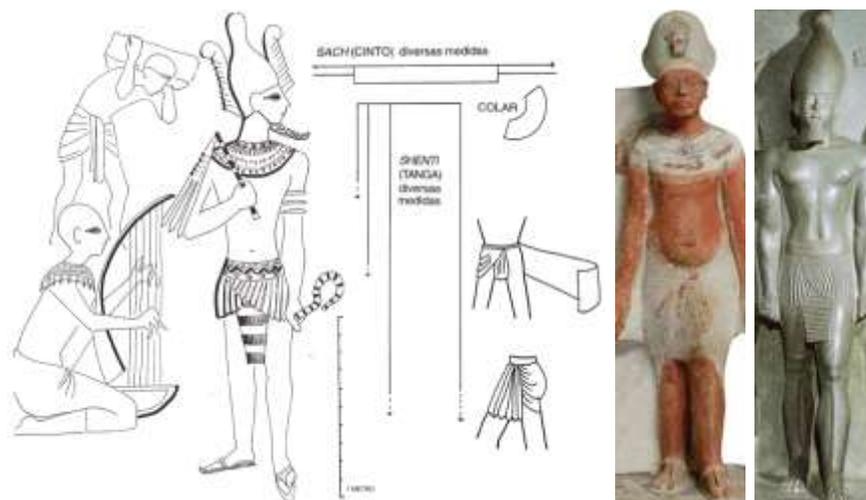


**Figura 200 – Cenas da morte de Cleópatra (1934, 1963 e 1999)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Entendido e comparados os fatos reais ao que os filmes (cenas e personagens) sobre Cleópatra apresentaram, agora será analisado o figurino e os costumes, especificamente, da rainha do Egito.

Em relação à indumentária dos egípcios, Laver (1989, p. 18) diz que “em um período de aproximadamente 3 mil anos, as mudanças foram mínimas”. Nero (2007, p.43) explica este fato em que “a *secura do Egito – um dia de chuva por ano – tornou permanente a moda. Não havendo mudanças de clima, a moda tem menos oportunidades de oferecer alterações*”. Como já mencionado anteriormente, para as classes superiores o traje característico era o *chanti* ou *shenti* (pedaço de tecido usado como tanga e preso por um cinto), sendo que “para os reis e dignatários era pregueado e engomado e, algumas vezes, bordado”.

Boucher (2009, p. 78) explica que estas pregas eram feitas com placas de madeira aquecidas e pressionadas sobre o linho engomado, formando um tipo de acordeão (sanfona).



**Figura 201 – Chanti**

**Fontes: NERY (2003, p. 28-29); BOUCHER (2009, p. 81); (SILIOTTI, 2006, p. 133)**

Nos filmes analisados, este tipo de traje pode ser observado em vários momentos. Os escravos, geralmente, aparecem como homens negros (provavelmente representando os núbios e os etíopes) que usam apenas o *chanti* e, em alguns casos, aparecem usando o colar. Já o personagem de Pothinus, o eunuco, e do conselheiro de Cleópatra aparecem usando o *chanti* com uma túnica e o colar. Os figurinos divergem entre os filmes e entre os fatos históricos.

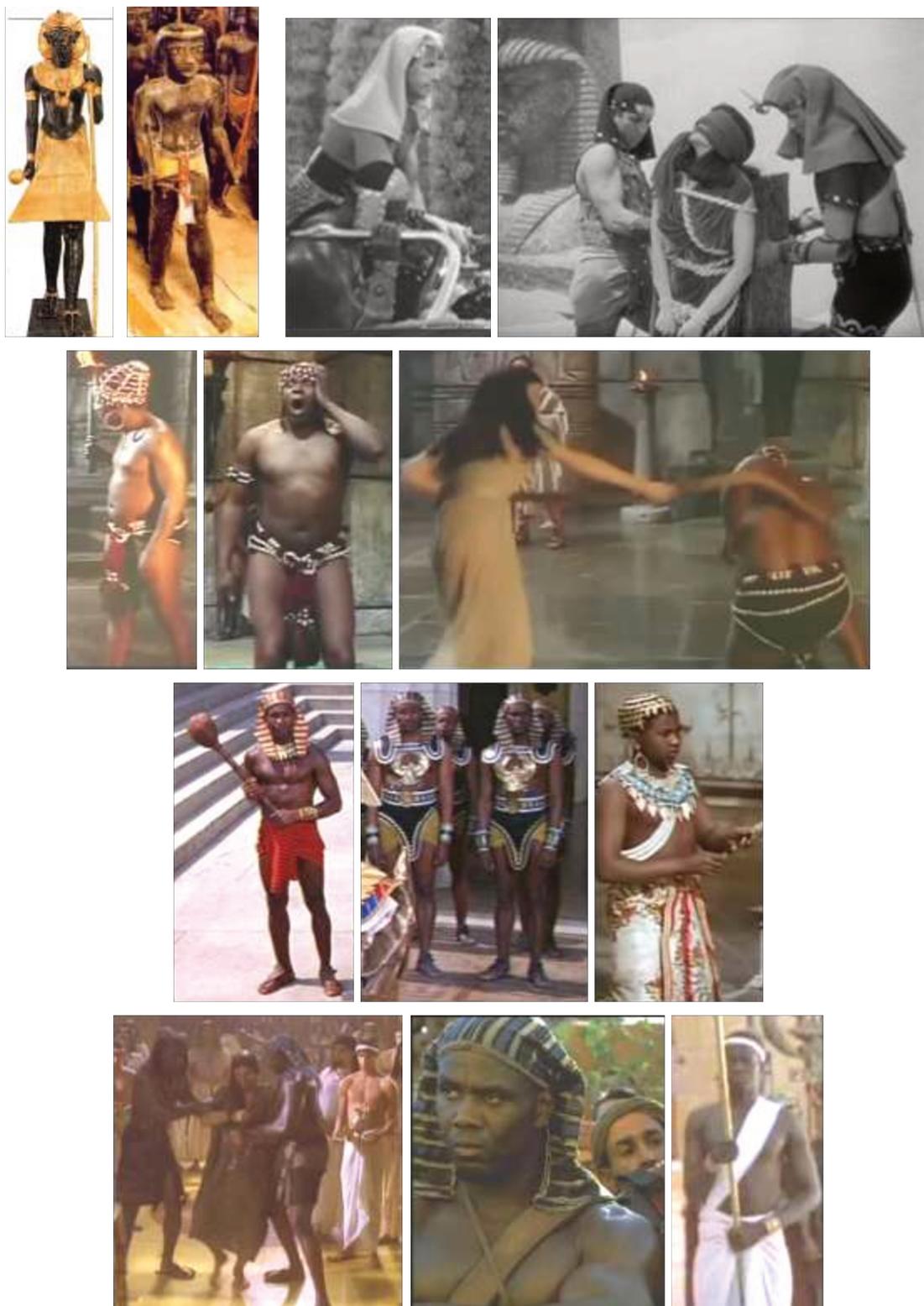


Figura 202 – Estátua do guardião da tumba de Tutancâmon, arqueiro núbio (c. 2.000 a.C.) e os escravos das versões de 1934, 1945, 1963 e 1999  
 Fonte: (SILIOTTI, 2006, p. 52 e 202); e Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



Figura 203 – Pothinus nas versões de 1963, 1945 e 1999  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



Figura 204 – Outros personagens que aparecem de *chanti* nas versões de 1945 e 1999  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Segundo Nery (2003, p. 24), em função do clima seco e quente, vestiam-se com um mínimo de roupa. No Egito a lã era pouco usada na fabricação de roupas porque era uma fibra considerada impura. Desta forma usavam, basicamente, o linho, que era produzido nas margens do rio Nilo, além de poder ser facilmente lavado. Em relação às cores destes tecidos Pezzolo (2007, p. 17) explica que:

No estado natural, as fibras do linho apresentavam coloração marrom-douado-pálido ou esverdeada, quando colhidas relativamente cedo. Ocre e tintas vegetais eram usadas para colorir os tecidos, embora a celulose das plantas dificultasse a tintura. Para o amarelo, o amarelo-queimado e o vermelho, lançavam mão do ocre – tipo de terra composta de óxido de ferro hidratado, misturado à argila. Entre as substâncias vegetais empregadas na tintura, utilizavam o pastel (*Isatis tinctoria*) para o azul, e a garança (*Rubia tinctorum*) e o cártamo (*Carthamus tinctorius*) para o vermelho. A descoloração era usada nos têxteis brancos, que significavam *status* social elevado por causa da pureza da cor.

Laver (1996, p. 18) afirma que “*uma capa curta às vezes cobria os ombros, ou então o pescoço era circundado por uma gola larga, adornada com joias, deixando os seios descobertos*”.



Figura 205 – Colar e peitoral encontrado na tumba de Tutancâmon (1343-1323 a.C.)  
Fonte: (SILIOTTI, 2006, p. 210-211)



**Figura 206 – Tutancâmon e sua rainha e Aquenaton e Nefertiti**  
**Fonte: LAVER (1996, p. 17 e 19)**

Nos filmes esta gola ou colar aparecem em vários figurinos masculinos e femininos.

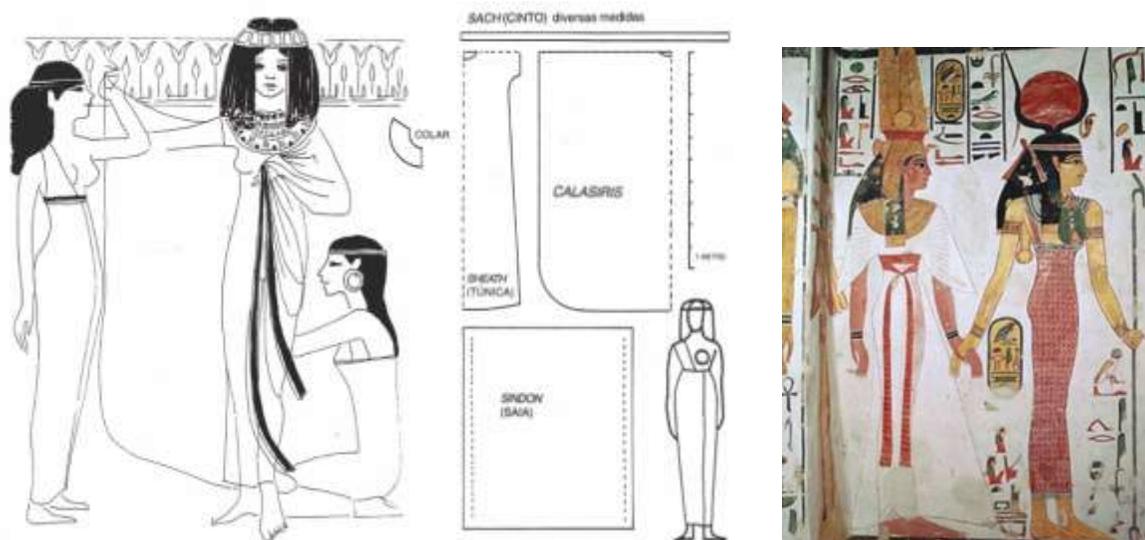


**Figura 207 – Gola adornada com joias no figurinos da versão de 1934**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

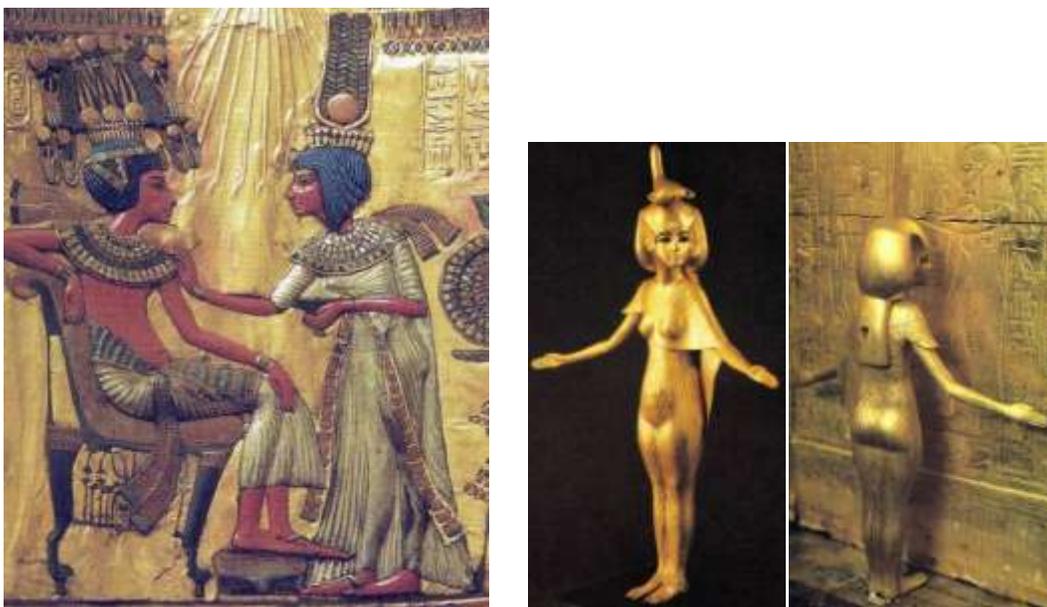


Figura 208 – Gola adornada com joias nos figurinos das versões 1934, 1945, 1963 e 1999  
 Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Köhler (1996, p. 59) afirma que “aos pouco, mais um item de vestuário foi acrescentado – uma espécie de saia justa, de uma peça só, feita com tecido caro, e presa por um cinto”. Boucher (2009, p. 78) diz que este, primeiramente, era bastante estreito podendo ter caimento reto ou ser enrolado em torno do corpo. Era presa nos ombros, ou em um só, por cinto que podia ser estreito ou largo para cobrir os seios. Segundo Laver (1989, p. 18), posteriormente os faraós também passaram a usar o *kalasires* ou *calasires* (feita de um pedaço de pano retangular, era uma túnica longa e franjada), “que sendo semitransparente, permitia que se visse o *chanti por baixo*”. Para as mulheres esta túnica era ajustada sob os seios. Köhler (1996, p. 59) diz que este traje para ambos os sexos foi introduzido pouco depois do estabelecimento no Novo Império (c. 1.000 a.C.).



**Figura 209 – Saia e kalasires**  
Fontes: NERY (2003, p. 26-27); (SILIOTTI, 2006, p. 216)



**Figura 210 – Trono real de Tutancâmon e estatueta de madeira dourada da deusa Selkis (uma das protetoras da caixa com os vasos canópicos de Tutancâmon)  
Fonte: (SILIOTTI, 2006, p. 204-206)**

No caso do traje feminino dos filmes analisados, o figurino que mais se destaca é o da própria Cleópatra. Nas versões de 1934 e 1963 estes são completamente fora do contexto histórico.



Figura 211 – Figurinos de Cleópatra com Claudette Colbert em 1934  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



Figura 212 – Figurinos de Cleópatra com Claudette Colbert em 1934  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Na versão de 1963, além do figurino ser claramente adequado a moda da década de 60 e valorizar a atriz, Elizabeth Taylor, por causa do *star system*, as cores são muito fortes diante do que já foi descrito como cores possíveis para os trajes egípcios.



**Figura 213 – Figurinos de Cleópatra com Elizabeth Taylor em 1963**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**



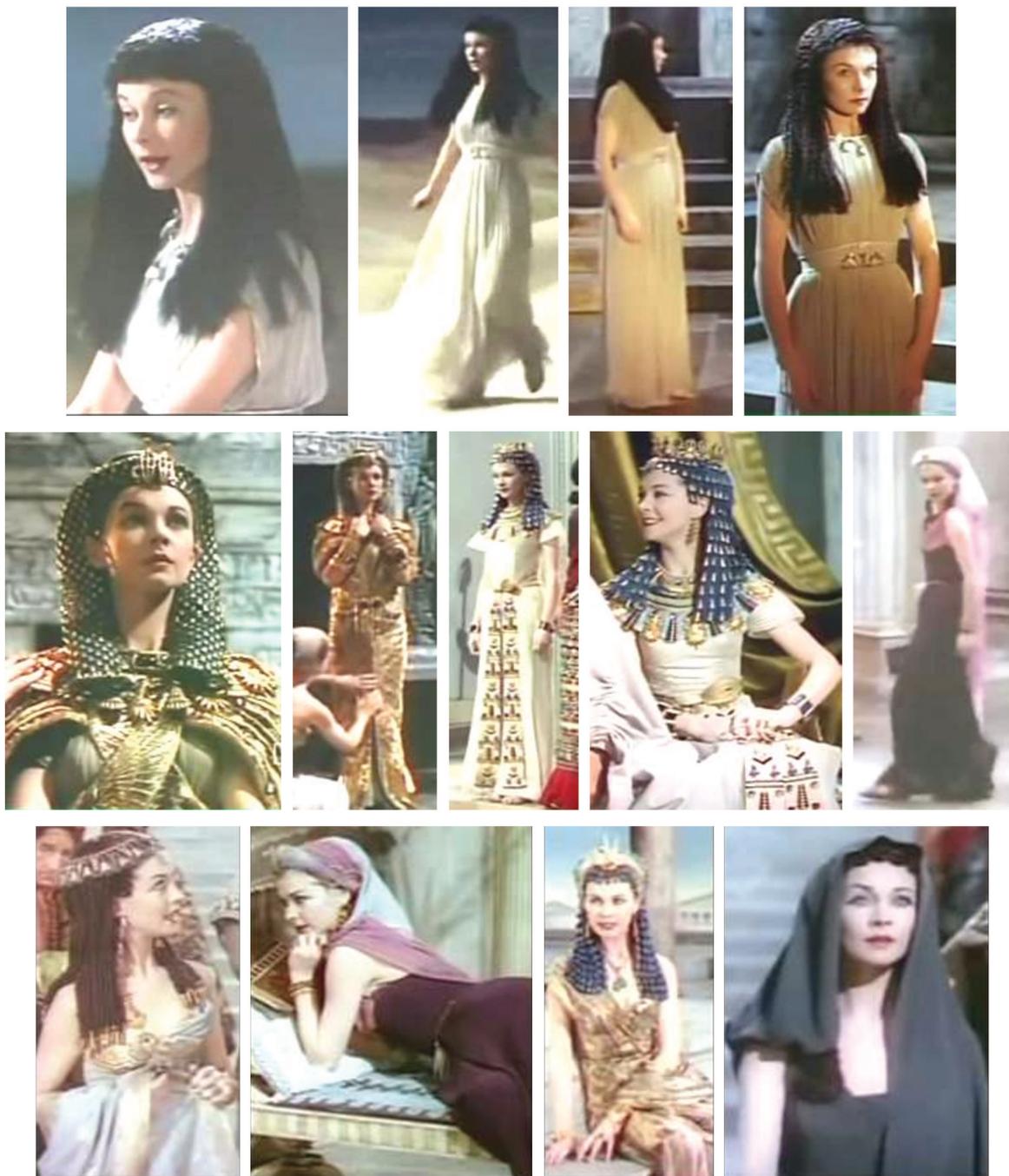
**Figura 214 – Figurinos de Cleópatra com Elizabeth Taylor em 1963**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Além dos figurinos de Cleópatra, nesta versão de 1963 pode-se observar os figurinos de Charmian e Iras, além das outras inúmeras serviçais.



**Figura 215 – Figurinos das servas de Cleópatra na versão de 1963**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Na versão de 1945, embora também faça parte do *star system*, mas se preocupa mais com os figurinos da rainha. Nas primeiras cenas o traje se parece com o *calasaris* pregueado e quase transparente, depois já se torna mais cinematográfico, ou seja, mais distante do histórico.



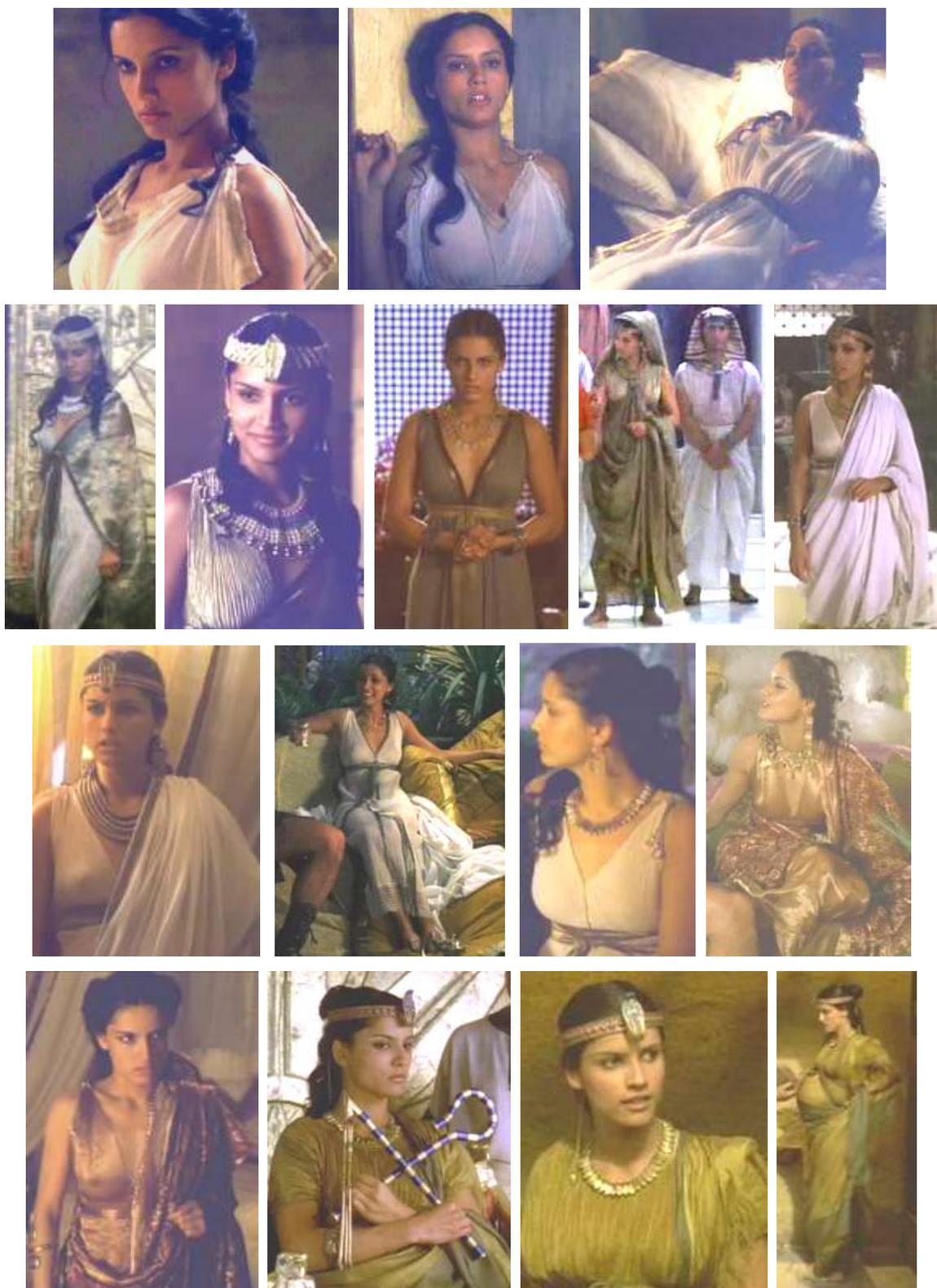
**Figura 216 – Figurinos de Cleópatra com Vivien Leigh em 1945**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Já os figurinos das servas de Cleópatra nesta versão de 1945 parecem ser adequados, sendo próximo ao *calasires*. O que aparece de diferente nesta versão em relação aos servos da rainha é a figura da “selvagem” Ftatateeta, que tem um figurino e aspecto que mais se assemelha aos dos povos da Mesopotâmia.

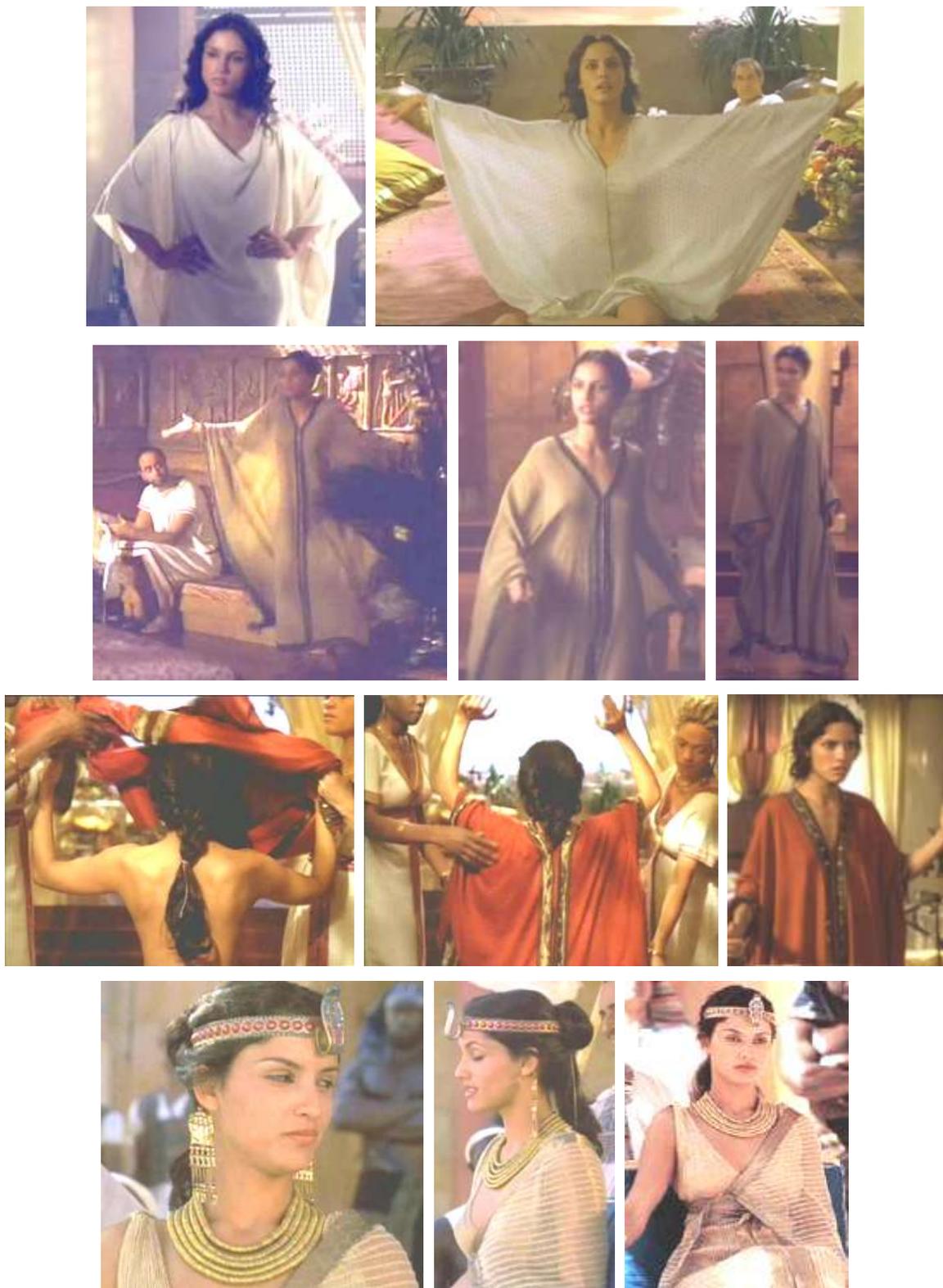


**Figura 217 – As servas de Cleópatra (Charmian e Iras) e a “selvagem” Ftatateeta em 1945**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Finalmente, na versão de 1999 com Leonor Varela, o figurino é bastante adequado ao contexto histórico. Em várias cenas pode-se observar o uso do *calasires* sobre a pele nua, os tecidos são transparentes, plissados e em cores como as descritas anteriormente. Também pode-se observar o uso da lã em tecidos mais grosseiros para as roupas de uso doméstico, como cita Boucher (2009, p.76).



**Figura 218 – Figurinos de Cleópatra com Leonor Varela em 1999**  
 Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



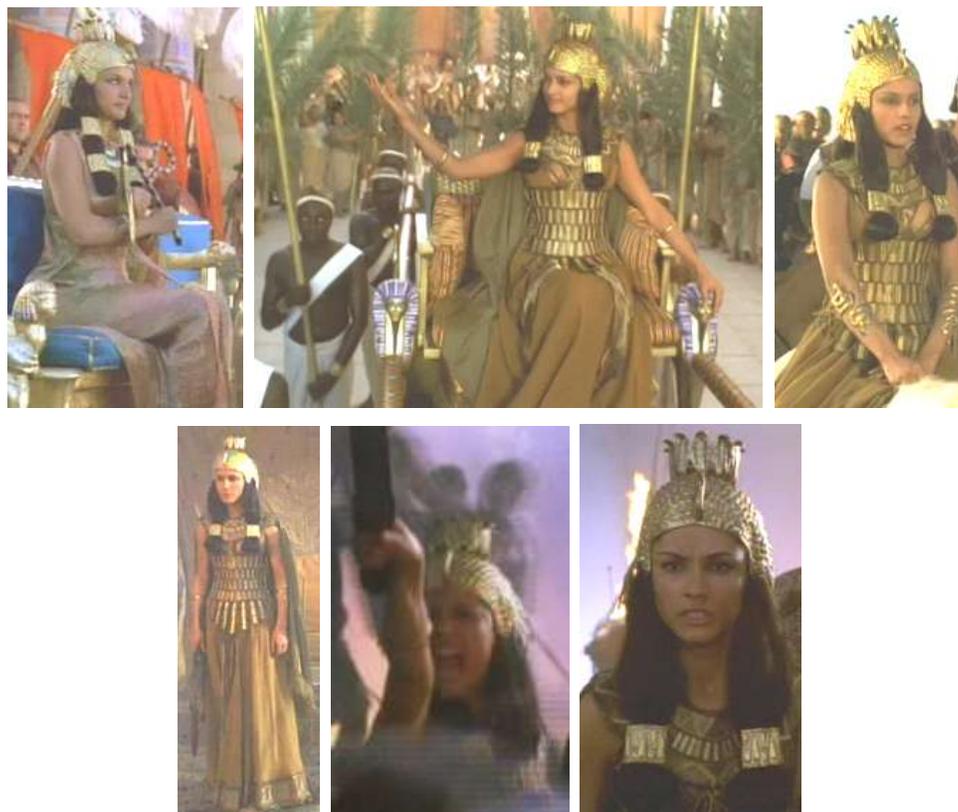
**Figura 219 – Figurinos de Cleópatra com Leonor Varela em 1999**  
 Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Nesta versão de 1999 as servas também aparecem em trajes adequados a história da indumentária egípcia.



**Figura 220 – Figurinos das servas de Cleópatra na versão de 1999**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Ainda nesta versão de 1999, Cleópatra aparece no final do filme ao lado de Marco Antônio indo para a guerra com um figurino que não consta na história dela.



**Figura 221 – Cleópatra com traje de guerra na versão de 1999**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Outro detalhe que merece destaque no figurino desta versão de 1999 são os calçados. Boucher (2009, p. 82) explica que estes foram um elemento de pompa que não se distinguia entre os sexos. Eram, basicamente, sandálias de papiro ou couro trançado, tendo, geralmente, a ponta levantada, provavelmente para tentar evitar a entrada da areia.



**Figura 222 – Fabricante de sandálias; sandálias funerárias de ouro do faraó Shenshonq II (890 a.C.) e sandálias do figurino de Cleópatra de 1999**

**Fonte: BOUCHER (2009, p. 82); SILIOTTI (2006, p. 121); Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Várias fontes destacam a preocupação dos egípcios com a higiene. Neste aspecto, muito se fala sobre os banhos de Cleópatra. Consta que banhava-se em leite com pétalas de rosas e essências aromáticas.

No cinema nas quatro versões aparece a cena do banho, sendo que, aparentemente, apenas na de 1934 o banho é de leite.

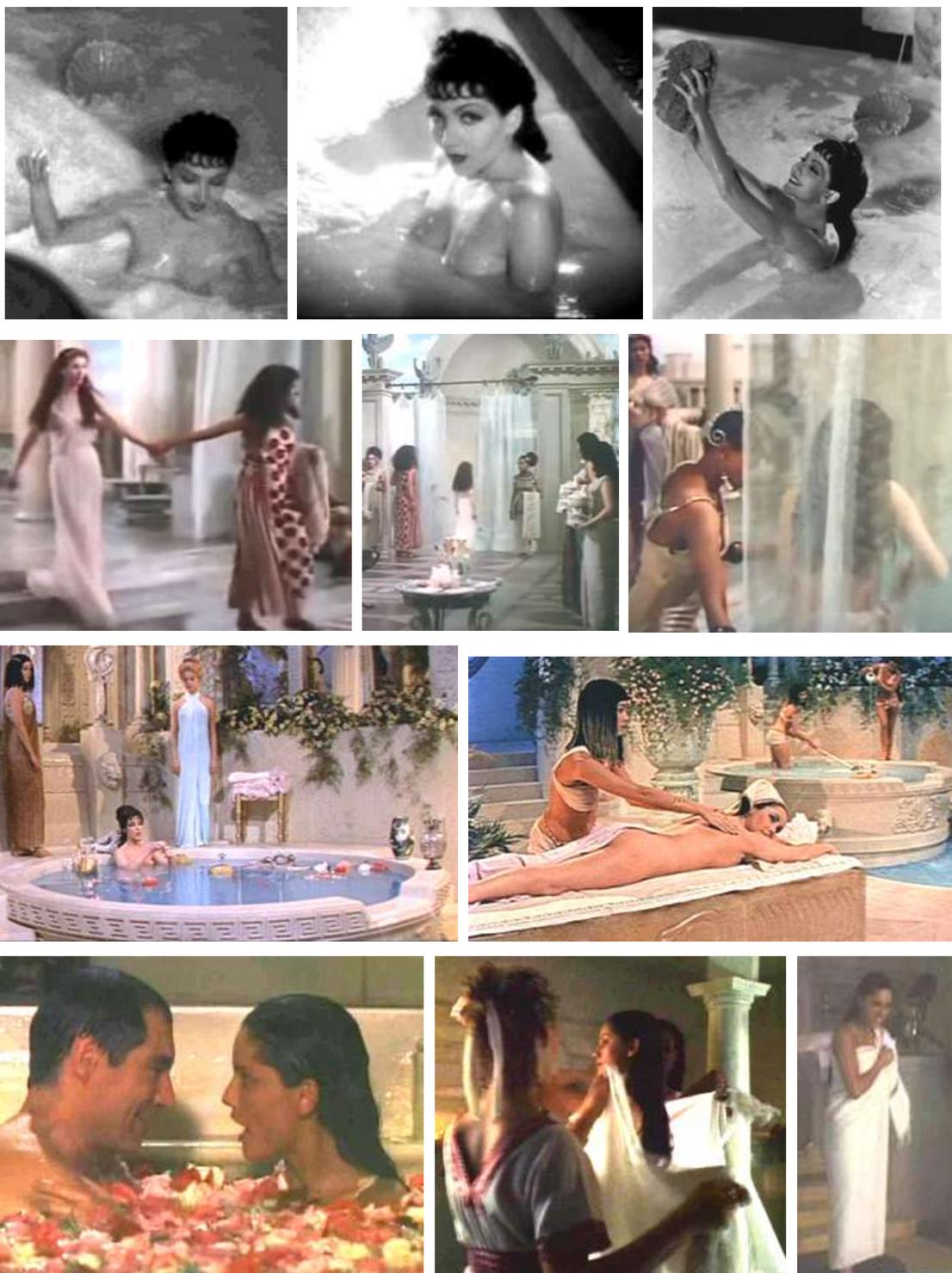
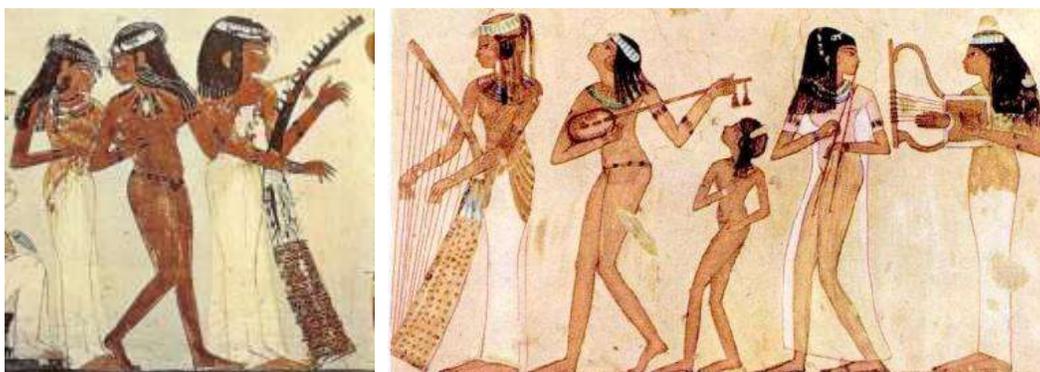


Figura 223 – Cenas dos banhos de Cleópatra (1934, 1945, 1963 e 1999)  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Além do relaxamento com o banho, também eram comuns as sessões de música e dança. No Egito Antigo, todos os tipos de celebrações havia dançarinas, cantores e músicos tocando flautas, harpas, tambores, símbalos e tamborins. A importância da música pode ser facilmente comprovada pelo número de instrumentos musicais espalhados nas coleções dos museus por todo o mundo.



**Figura 224 – Musicistas que amenizavam o banquete fúnebre de Nakht (c. 1396-1349 a.C.)**  
Fonte: SILIOTTI (2006, p. 228); LAVER (1996, p. 16)



**Figura 225 – Músicos tocando para Cleópatra nos filmes de 1934, 1945 e 1963**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Como já mencionado, a preocupação com a higiene afetava, de certo modo, os costumes estéticos como os cuidados com a maquiagem e os cabelos.

Munidas de um espelho formado por um disco polido de cobre, bronze ou prata e dotado de um cabo de ébano, ouro, faiança ou marfim, as mulheres se entregavam aos cuidados com a aparência. Tais espelhos, usados no Egito desde o princípio do período dinástico (3.200 a 1.085 a.C.), empregavam aqueles metais por fornecerem uma boa superfície refletora e eram confeccionados de forma a não deformarem os rostos que deviam refletir. Espelhos de vidro só surgiram no período romano.



**Figura 226 – Espelho egípcio**

Fonte: <http://www.fascinioegito.sh06.com/higiene.htm>

Nos filmes analisados Cleópatra aparece se olhando no espelho nas versões de 1934 e 1963.



**Figura 227 – Cleópatra se olhando no espelho (1934 e 1963)**

Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

É no antigo Egito que encontram-se os primeiros testemunhos do uso de cosméticos. Os egípcios consideravam a maquiagem preta (pó de kohl) dos olhos ponto de destaque, mas, a maquiagem pesada usada por Cleópatra pode ter tido uma finalidade medicinal, e não apenas estética, de acordo com um estudo do Centro Nacional para Pesquisa Científica da França (CNRS). Os sais incluíam chumbo, que faz mal à saúde, mas os cientistas do CNRS e do Museu do Louvre descobriram que em doses muito baixas ele pode ter um efeito benéfico. Os pesquisadores analisaram amostras de cosméticos encontrados em tumbas egípcias e seguiram receitas antigas contidas em relatos de autores greco-romanos e descobriram que eram usados sais que levavam à produção de óxido nítrico - uma substância que estimula o sistema imunológico para combater infecções oculares. O chefe da equipe de pesquisa, Philippe Walter, disse: *"Nós sabíamos que os antigos gregos e romanos também tinham percebido que a maquiagem tinha propriedades medicinais, mas queríamos determinar exatamente como funcionava."* Em artigo na revista *Analytical Chemistry*, os cientistas escreveram: *"Ao estimular defesas imunológicas não-específicas, pode-se argumentar que estes compostos eram manufaturados deliberadamente e usados em fórmulas egípcias antigas para prevenir e tratar de males dos olhos, promovendo a ação das células imunológicas."*

O verde foi originalmente feito de malaquita, um óxido de cobre, era usado para dar cor as pálpebras dos nobres. Também acredita-se que pigmentos vermelhos já eram aplicados aos lábios em 5.000 a.C., pois potes de óxido de ferro vermelho foram encontrados no interior dos túmulos. Também já se usava pintura de hena laranja para unhas e a preta para tingir as perucas.

Em relação a maquiagem, a versão que mais se destaca é a de 1963. Nas outras a maquiagem não é tão forte e característica.



Figura 228 – Maquiagem egípcia e bracelete com o olho-ugiat (890 a.C.)  
 Fonte: SILIOTTI (2006, p. 125)



Figura 229 – Maquiagem da rainha Cleópatra nos filmes de 1934, 1945, 1999 e 1963  
 Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Segundo Laver (1989, p. 18), devido ao senso de higiene, os homens e as jovens raspavam a cabeça. Os homens usavam o *klaphe* (um tecido listrado que circundava as têmporas e formava pregas quadradas sobre as orelhas). Nos filmes é possível observar alguns figurinos masculinos que usam este lenço.



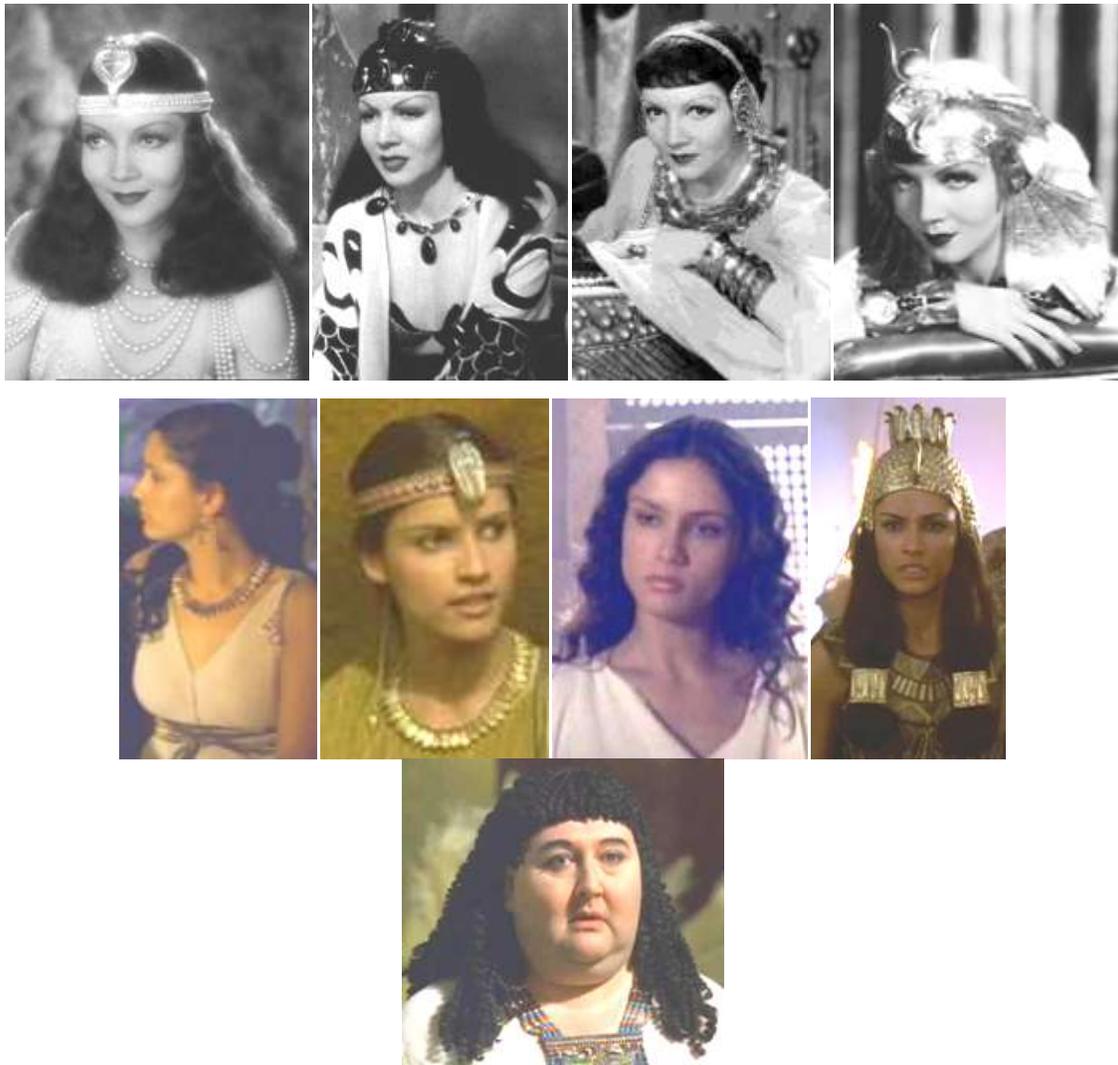
**Figura 230 – Máscara de Tutancâmon e o lenço listrado nos filmes de 1934, 1945, 1963 e 1999**  
**Fonte: SILIOTTI (2006, p. 198); Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Laver (1989, p. 18) também afirma que as mulheres maduras usavam seus cabelos naturais podendo ser frisados ou ondulados. Para ambos, nas cerimônias usavam perucas, confeccionadas com cabelo natural ou também podiam ser feitas com fibras de linho ou de palmeira.



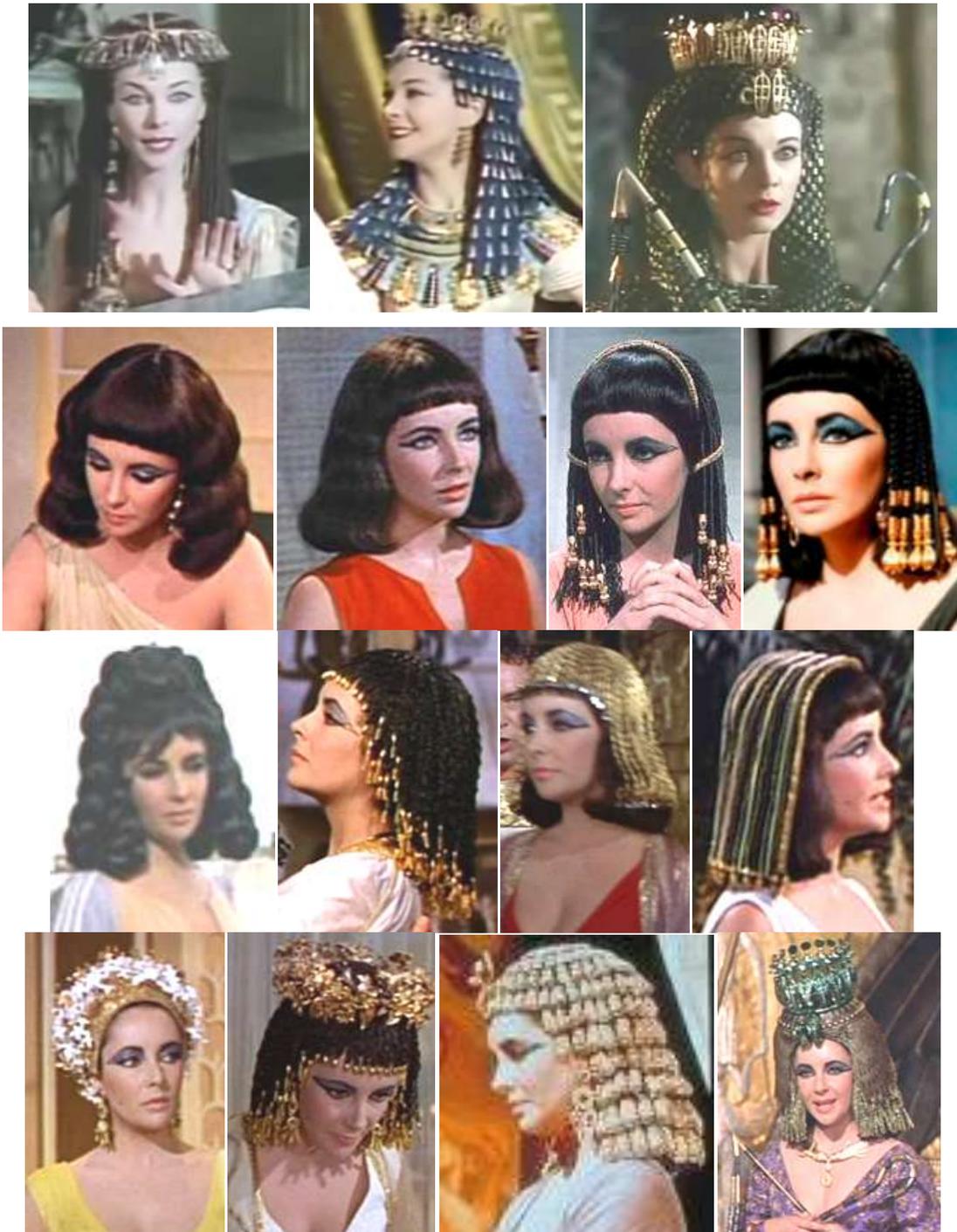
**Figura 231 – Esculturas da XVIII dinastia e Ankhesenâmon no trono real de Tutancâmon**  
**Fonte: LOUVRE, 1989; SILIOTTI (2006, p. 7-6 e 204)**

Nos filmes analisados, nas versões de 1934 e 1999, Cleópatra usa cabelos naturais. Na versão de 1999, o personagem que aparece usando peruca é Pothinus.



**Figura 232 – Cabelos naturais, adornos de cabeça e Pothinus usando peruca (1934 e 1999)**  
**Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora**

Nas versões de 1945 e 1963, a rainha usa perucas e adornos no cabelo. Na versão de 1963 a preocupação com a beleza é tão destacada que tem cenas em que aparece um móvel com várias perucas.



**Figura 233 – Perucas e adornos de cabeça de Cleópatra (1945 e 1963)**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora



**Figura 234 – Móvel com as perucas de Cleópatra na versão de 1963**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Outra coisa que se observa nos filmes são os adornos para a cabeça, mas os egípcios não usavam chapéu. O que vemos nas cabeças dos faraós é uma coroa, ou melhor, duas coroas, “a coroa do Norte e a coroa do Sul”, uma delas com a forma de um pequeno círculo e a outra com a forma de um elmo cônico.

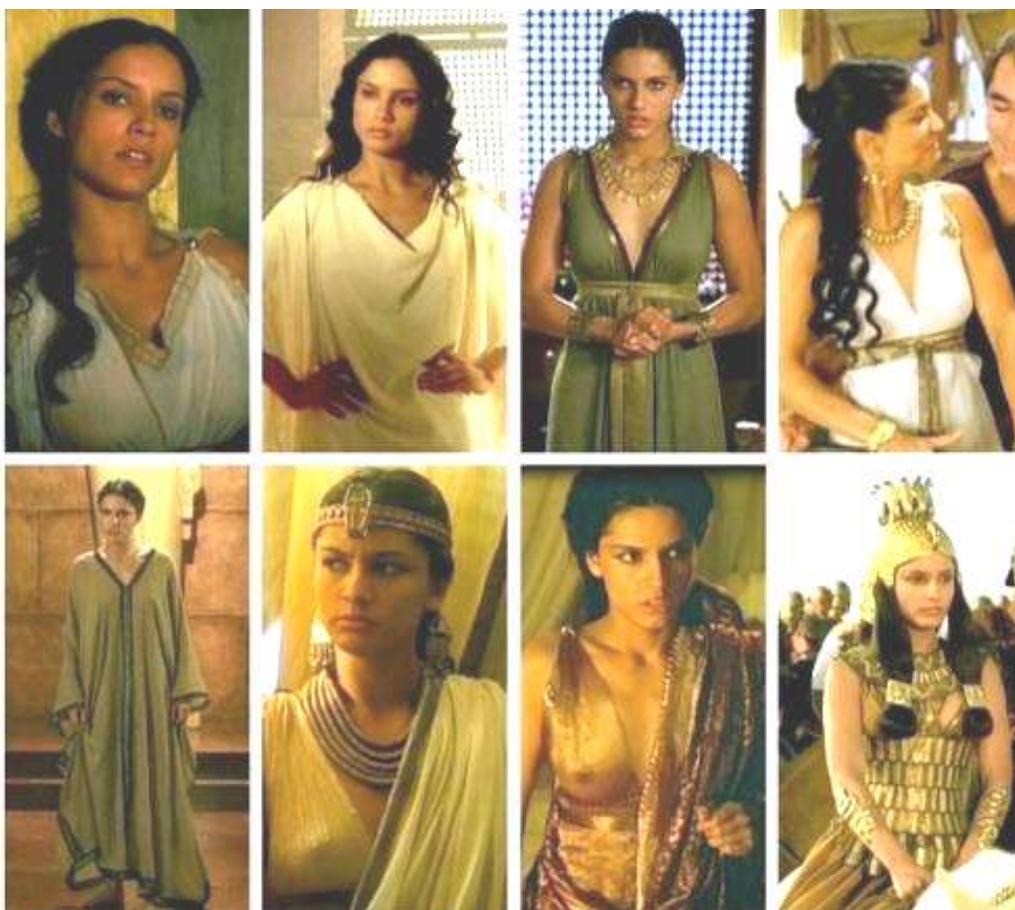


**Figura 235 – Coroa do Norte e do Sul no filme de 1963**  
Fonte: Imagens fotografadas do próprio filme pela autora

Após o detalhamento comparativo entre as versões do filme Cleópatra e os fatos históricos, o que se nota, como já mencionado anteriormente, é que nem sempre a versão mais famosa, ou mais premiada, mais rica, com a atriz mais bela e conhecida, é a melhor versão para situar um aluno em um contexto histórico.

A versão de 1963, de fato, é muito rica em detalhes, mas como a pesquisa é para avaliar filmes que mostrem os costumes, mas, principalmente, as roupas de uma determinada época.

Desta forma, a partir do entendimento do vestuário e costumes do cotidiano desta civilização, a vida egípcia pode ser bem observada na versão de 1999, pois, embora não seja nem a mais bonita, nem a mais famosa, é a que mais se preocupa com informações históricas na construção dos figurinos e escolha dos atores.



**Figura 236 - Cleópatra (1999) com Leonor Varela**  
Fonte: Montagem realizada pelo autor



**Figura 237 – Dançarinas em papiro egípcio; Máscara de Tutancâmon; Busto da princesa Amarna; Tutancâmon retratado em seu trono; e cenas do filme “Cleópatra” (1999)**  
**Fonte: Montagem realizada pelo autor**



## 7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, pode-se dizer que muitos são os filmes que retratam épocas com seus costumes e roupas, mas não se pode deixar de lembrar que estes, principalmente quando se tratar de épocas que precedem o surgimento do cinema, sempre serão figurativos / representativos, mas mesmo assim, com a aplicação desta prática, utilizando filmes como ferramenta para ensinar história da roupa e da moda, pode-se concluir que, de fato, esta é a melhor forma de aproximar o aluno de uma realidade tão distante da que ele vive no presente.

Sendo assim, pode-se afirmar que qualquer filme é educativo e que não há limites na escolha destes, o que precisa ser analisado é qual filme poderá proporcionar maior estímulo ao conhecimento deste aluno, seja ele um filme de época ou um épico.



## REFERÊNCIAS

ABREU, Dener Pamplona de. *Dener, o luxo*. Rio de Janeiro: Laudes, 1972.

ACOM, Ana Carolina. *Moda além do óbvio*. Disponível em [http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes\\_moda&id=118](http://www.modamanifesto.com/index.php?local=detalhes_moda&id=118). Acessado em fevereiro de 2011.

AGRA, Helena. *Funções cinematográficas*. Novembro, 2007. Disponível em <http://cinema2.rtietz.com/page5/page5.php>. Acessado em fevereiro de 2011.

ALBAGLI, Fernando. *Tudo sobre o Oscar: uma visão do cinema sonoro America*. Rio de Janeiro: Zit editora, 2004.

ALMENDROS, Néstor. *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

ANDERSON, Barbara & Cletus. *Costume Design*. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1999.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2005.

ARRUDA, Antonio. *Códigos da moda ajudam a perceber melhor o outro*. São Paulo: Folha de S. Paulo. 29/08/2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/equilibrio/noticias/ult263u1577.shtml>.

ARRUDA, Lilian; BALTAR, Mariana. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Campinas: Editora Papirus, 2002.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Editora Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Editora Papirus, 2004.

- BARATO, Jarbas Novelino. *Escritos sobre Tecnologia Educacional & Educação Profissional*. São Paulo: Ed. SENAC, 2002.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. São Paulo: HUCITEC, 1995.
- BARNARD, Malcom. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2003.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. *Sistemas da moda*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2009.
- BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Cinema e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*. Pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.
- BAUDOT, François. *Elsa Schiaparelli*. Nova York: Universe Vendome, 1997.
- BAUDOT, François. *Moda do século*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BAUDOT, François. *Yohji Yamamoto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- BENAÏM, Laurence. *Yves Saint Laurent, uma biografia*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. São Paulo: Siciliano, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I – Magia e técnica. Arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas II - Rua de mão única*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III - Charles Baudelaire - Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

- BENJAMIN, Walter. *Trabalho das passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- BERGÉ, Pierre. *Yves Saint Laurent*. Nova York: Universe Vendome, 1997.
- BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BEVAN, Edwyn. *The house of Ptolemy: A history os Egypt under the Ptolomaic dynasty*. Londres, 1927.
- BOLOGNINI, Carmen Zink (org.). *Discurso e ensino: o cinema na escola*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.
- BORGES, Wendell. *O ano passado em Marienbad*. 21/09/2008. Disponível em <http://arquivoxdecinema.blogspot.com.br/2008/09/o-ano-passado-em-marienbad-lanne.html>.
- BOUCHER, François. *Historia del traje en Occidente*. Barcelona: Gustavo Gilli, 2009.
- BRION, Marcel. *A real Cleópatra, muito acima da lenda: A última grande figura do Egito antigo sonhou um destino excepcional para seu país. Seu caráter era apaixonado, e ela exerceu o poder com notável gênio político*. Revista História Viva. São Paulo, edição nº 26, p. 1-10, Dezembro 2005. Disponível em [http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a\\_real\\_cleopatra\\_muito\\_acima\\_da\\_lenda.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/a_real_cleopatra_muito_acima_da_lenda.html)
- BRUBACH, Holly. *A dedicated follower of fashion*. Londres: Phaidon Press Limited, 1999.
- BRUZZI, Stella. *Undressing cinema: clothing and identity in the movies*. Nova York: Routledge, 1997.
- BUNGARTEN, Vera. *A relação do espectador com as imagens visuais no cinema*. Revista AV – AudioVisual. V. 2 nº 4, set-dez 2004. Disponível em <http://www.revistaav.unisinos.br/index.php?e=2&s=9&a=38>.

- BÜRCH, Noel. *Práxis do cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1969.
- CAPRIOTTI, Giuseppina. Representação dos gêmeos de Cleópatra e Marco Antonio é encontrada no Egito. *Virgula*: 21/04/2012. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/inacreditavel/2012/04/20/298682-representacao-dos-gemeos-de-cleopatra-e-marco-antonio-e-encontrada-no-egito>.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema: A Aventura do Sonho*. São Paulo: Editora Nacional, 1986.
- CARVALHO, Cristina. *As tecelãs da vida*. *Revista Marie Claire*, p. 60 – 65.
- CASTILHO, Kathia; MARTINS, Marcelo Machado. *Discursos da moda: semiótica, design e corpo*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.
- CEBALLOS, Edgar. *Princípios de Dirección Escenica*. México: Grupo Editorial Gaceta, S.A, 1992.
- CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa Ruth (org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, SP: Cosac & Naify, 2004.
- CHENOUNE, Farid. *A history of men's fashion*. Paris: Flammarion, 1993.
- CHIERICHETTI, David. *Edith Head: the life and times of Hollywood's celebrated costume designer*. Nova York: Harper Collins, 2003.
- COHEN, Rosa. *Motivações pictóricas e multimedias na obra de Peter Greenaway*. São Paulo: Ferrari Editora, 2008.
- COOK, Pam. *Fashioning the nation: costume and identity in British cinema*. Londres: British Film Institute, 1996.
- COUTO, José Geraldo et al. *Cinema: uma introdução a produção cinematográfica*. São Paulo: FDE, 1993.

CRANE, Diana. *A Moda e seu papel social-Classe, gênero e identidade das roupas*. São Paulo: Editora SENAC: São Paulo, 2006.

CUNHA, Rodrigo. *Janela indiscreta*. 23/03/2003. Disponível em <http://www.cineplayers.com/critica.php?id=266>.

CUNNINGHAM, Rebecca. *The Magic Garnment. Principles of Costume Design*. Nova York: Editora Congman, 1984.

DANCYGER, Ken. *Técnicas de Edição para Cinema e Vídeo: História, teoria e prática*. Rio de Janeiro: Editora Elsevier, 2003.

DESCARTES, René. *Meditações*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

DIAS, José. *Cenografia: um novo olhar*. 1995.

DIEGUES, Flávio. *Arte primitiva*. Mesmo. Revista Super Interessante, ano 9, no 4, p. 46 – 57, abril 1995.

DORFLES, Gillo. *A moda da Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

DORIA, Carlos. *Bordado da fama: uma biografia de Dener*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

ECO, Umberto. *História da beleza*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

ECO, Umberto; SIGURTÁ, Marino; ALBERONI, Francisco; DORFLES, Gillo; LOMAZZI, Giorgio. *Psicologia do Vestir*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989.

EDELMAN, Amy Holman. *The little black dress*. Nova York: Simon & Schuster Editions, 1997.

EDWALD FILHO, Rubens. *Dicionário de cineastas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002.

- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2002.
- ENGELMEIER, Peter (org.). *Icons of film: the 20th century*. Munique: Prestel, 2000.
- ENGELMEIER, Regine; Peter Engelmeier (org.). *Fashion in film*. Munique: Prestel, 1997.
- FARINA, Modesto. *Psicodinâmica das cores em comunicação*. São Paulo: Edgar Blücher, 1990.
- FELDMAN, Joseph e Harry. *Dynamics of the Film*. New York: Hermitage House, Inc. (1952),
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.
- FERGUSON, Francis. *Evolução e Sentido do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1964.
- FERNALD, Mary. *Historic Costumes and How to Make Them*. New York: Dover Publications, 2006.
- FERNANDES, Fellipe. *O ano passado em Marienbad: quando o tempo é uma verdade inventada*. 30/11/2007. Disponível em <http://luziacinemaufpe.blogspot.com.br/2007/11/o-ano-passado-em-marienbad-quando-o.html>.
- FISCHER-MIRKIN, Toby. *O código do vestir*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2001.
- FLÜGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
- FOX, Patty. *Star style: Hollywood legends as fashion icons*. Santa Monica: Angel City Press, 1995.

- GIBBS, John. *Mise-en-Scene: Film Style and Interpretation*. Londres: Wallflower, 2003.
- GILLAIN, Anne (org.). *O cinema segundo François Truffaut*. Trad. Dau Bastos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- GIRARD, Gilles; OUELLET. *O Universo do Teatro*. Editora Livraria Almeida. Coimbra/Portugal, 1980.
- GUATTARI, Félix. *O Divã do Pobre*. In: *Psicanálise e Cinema*. Coletânea do nº 23 da Revista Communications. Comunicação/2. Lisboa: Relógio d' Água, 1984. Disponível em <http://www.oestrangeiro.net/esquizoanalise/50-o-diva-do-pobre>.
- GUTNER, Howard. *Gowns by Adrian: the MGM years 1928-1941*. Nova York: Abrams Books, 2001.
- HALL, Marian; Marjore Carne; Sylvia Sheppard. *California fashion: from the Old West to New Hollywood*. Nova York: Abrams, 2002.
- HARRIS, Robert A.; Michael S. Lasky. *The complete films of Alfred Hitchcock*. Nova York: Citadel Press, 1995.
- HARTLEY, Dorothy. *Medieval Costume and How to Recreate it*. Mineola: Dover, 2003. 142 p.
- HEAD, Edith. *Edith Head's Hollywood*. New York: Dutton, 1983.
- HENDERSON, Mary C. *America's Theatres*. U.S.A.: Gary Pergl Editorial. 1990.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- IONESCO, Eugéne. *Notes et Contre-Notes*. Paris: Gallimard, 1966.

- JANSEN, José. *A máscara no culto, no teatro e na tradição*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- JASON, Horst Woldemar. *História da Arte*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- KEOGH, Pamela Clarke. *Audrey style*. Nova York: Harper Collins, 1999.
- KÖHLER, Carl. *História do Vestuário*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.
- KRENZ, Carol. *Audrey: a life in pictures*. Nova York: Metro Books, 1997.
- LANGIE, C. *A participação afetiva no cinema*. *Sessões do imaginário*, v. 13, p. 36-43, set. 2005.
- LAURETIS, Tereza de. *Alice doesn't: feminism, semiotics, cinema: an introduction*. Londres: The Mainillan Press, 1978.
- LAVIER, James. *A Roupas e a Moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LEESE, Elizabeth. *Costume design in the movies*. Nova York: Dover Publications, 1991.
- LEHNERT, Gertrud. *História da moda do século XX*. Colônia: Ed. Könemann, 2001.
- LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. *Figurino: uma experiência na televisão*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- LIBERATI, Anna Maria; BOURBON, Fabio. *Grandes civilizações do passado: A Roma Antiga*. Barcelona: Folio, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

Louvre, *Guide des collections*. Paris, Editions de la réunion des musées nationaux, 1989.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

LYNN, Eleri. *Underwear, Fashion in Detail*. London: V&A Publishing, 2010.

MACPHERSON, Don. *Grandes dames du cinema*. Paris: Gründ, 1986.

MADSEN, Axel. *Chanel: a woman of her own*. Nova York: Henry Holt and Company, 1990.

MALTESE, Giuseppe. *Trópico Enciclopédia Ilustrada em cores*, vol. VI. 1960.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Ática S.A., 1989.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTIN, Richard (org.). *The St. James fashion encyclopedia*. Detroit: Visible Ink Press, 1997.

MARTIN, Richard. *Fashion and surrealism*. Nova York: Rizzoli, 1987.

MBPress. *Moda e cinema - o poder do figurino!* 02/09/2008. Disponível em <http://vilamulher.terra.com.br/moda-e-cinema-o-poder-do-figurino-14-1-32-136.html>. Acessado em fevereiro de 2011.

Mc DOWELL, Colin. *Scarpe: Moda e fantasia*. Milão, RCS Rizzoli Libri S.p.A, 1990.

- MCDONALD, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities*. Londres: Wallflower Press, 2000.
- MCDONALD, Tamar Jeffers. *Hollywood Catwalk: Exploring Costume and Transformation in American Film*. Londres: I.B. Tauris, 2010.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda do século XIX*. São Paulo: companhia das Letras, 1996.
- METZ, Christian et.all. *Psicanálise e Cinema*. São Paulo: Global Editora, 1980.
- MONTEIRO, Marianna. *Noverre-Cartas sobre a Dança*. São Paulo: Edusp, 1998.
- MOREIRA, S. S. *Apontamentos para uma teoria semiótica da Moda*. Verso e Reverso, v. 3, n. 45, 2006. Disponível em: <<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php?e=9&s=9&a=74>>. Acesso em: 07 de jun. 2009.
- MORIN, Edgar. *As Estrelas: Mito e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Moraes Editores, 1970.
- MORRIS, Bethan. *Fashion Illustrator – manual do estilista*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- MOSELEY, Rachel. *Fashioning Film Stars: Dress, Culture, Identity*. Londres: BFI, 2005.
- MOURA, Edgar. *50 Anos luz, câmera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.
- MOUTINHO, Maria Rita; VALENÇA, Máslova Teixeira. *A moda no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. SENAC Nacional, 2000.

MÜLLER, Florence. *Arte e moda*. Trad. Vera Sílvia de Albuquerque Maranhão. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

MUNIZ, Rosane. *Vestindo os Nus; O figurino em cena*. SENAC Rio, 2004.

NADOOLMAN, Deborah. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. New York: Harper Collins, 2007.

NELMS Henning. *Como Fazer Teatro*. Rio de Janeiro : Letras e Artes, 1964.

NERO, Cyro del. *Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda*. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária: Subsídios para criação de figurino*. Rio de Janeiro, Ed. SENAC Nacional, 2003.

*O Século Ilustrado*, Nº 1164, Abril 23 1960 – p. 26. Disponível em [http://revistaantigaportuguesa.blogspot.com/2011/03/o-seculo-ilustrado-n-1164-abril-23-1960\\_17.html](http://revistaantigaportuguesa.blogspot.com/2011/03/o-seculo-ilustrado-n-1164-abril-23-1960_17.html)

O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da Moda*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1992.

PALLOTINI, R. *Dramaturgia: construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PEACOCK, John. *20th-Century fashion: the complete sourcebook*. Londres: Thames and Hudson, 1999.

PECKTAL, Lynn. *Costume Design - Techniques of Modern Masters*. New York: Back Stage Books, 1999.

PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

PEREIRA, Elias. *Identificação e cinema*. Disponível em <http://assuntosdefamilia.com.br/PDF/15.pdf>.

- PEREIRA, Inajá Bonnig; FERREIRA, Arnaldo Telles. *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica*. Unoesc & Ciência – ACHS, Joaçaba, v. 2, n. 1, p. 17-28, jan./jun. 2011. Disponível em <http://editora.unoesc.edu.br/index.php/achs/article/view/682>.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora SENAC, 2007.
- PFROMM NETTO, Samuel. *Telas que ensinam: mídia e aprendizagem do cinema ao computador*. Campinas: Alínea, 1998.
- PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- POSHNA, Marie-France. *Christian Dior: the man who made the world look new*. Nova York: Arcade Publishing, 1996.
- POSHNA, Marie-France. *Dior*. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- PSAROS, Juliana. *Cinema e Psicanálise*. 05/08/2002. Disponível em [http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine\\_psica.htm](http://www.mnemocine.com.br/oficina/040802cine_psica.htm). Acessado em dezembro de 2011.
- RACINET, Albert. *Histoire Du Costume*. Slovênia: Bookking International, 1988.
- RAMOS, A. V. (Org.); THRALL, K. (Org.). *Artes cênicas sem fronteiras*. São Paulo: Anadarco, 2007.
- RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. Volume I e II. São Paulo: Editora SENAC, 2005.
- REIZ, Karel e MILLAR, Gavin. *A Técnica de Montagem Cinematográfica*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1978.
- ROCHA, Antonio Penalves; FALCÃO, Antonio Rebouças; BRUZZO, Cristina. *O filme: um recurso didático no ensino da história?* São Paulo: FDE, 1993.

ROCHA, Frederico di Giacomo. *O Gabinete do Dr. Caligari: Uma metáfora do totalitarismo*. 08/05/2004. Disponível em <http://www.punkbrega.com.br/2008/03/o-gabinete-do-dr-caligari-uma-metaphora-do-totalitarismo/>.

ROSENFELD, Anatol. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral -1880-1980*. São Paulo: Zahar Editores S.A., 1982.

ROUSSEAU, René-Lucien. *A linguagem das cores: a energia, o simbolismo, as vibrações e os ciclos das estruturas coloridas*. São Paulo: Pensamento, 2002.

SALIBA, Elias Thome. *A produção do conhecimento histórico e suas relações com a narrativa fílmica*. São Paulo: FDE, 1993.

SANTAELLA, Lucia. *A Teoria Geral dos Signos: como as linguagens significam as coisas*. São Paulo: Pioneira, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. *Percepção*. São Paulo: Editora Experimento, 1993.

SANTAELLA, Lúcia. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

SANTOS, Marcelo Moreira. (2008), *Cinema e Fenomenologia: por uma reflexão sobre os fenômenos da modernidade como pivô para a origem da linguagem cinematográfica*. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v.2008, p.www.bocc.ubi.pt.

SANTOS, Marcelo Moreira. *Cinema e Pragmatismo: uma reflexão sobre a gênese sógnica na arte cinematográfica*. BOCC: Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação, v.2008, p. [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt).

SCHIFF, Stacy. *Cleópatra: uma biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

SCHMIDT, Victoria Lynn. *45 master characters: mythic models for creating original characters*. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 2001.

SCHNURNBERGER, Lynn. *Let there be clothes*. Nova York: Workman Publishing, 1991.

SEELING, Charlotte. *Moda: o século dos estilistas 1900-1999*. Colônia: Könemann, 2000.

SESC. *Cenografia - Um novo Olhar*. São Paulo: SESC. Pompéia, 1995.

SHIPMAN, David. *The great movie stars: volume 2*. Nova York: Little, Brown and Company, 1995.

SILIOTTI, Alberto. *Grandes civilizações do passado: Egito*. Barcelona: Folio, 2006.

SILVA NETO, Antônio Leão da. *Dicionário de filmes brasileiros*. São Paulo: Futuro Mundo Gráfica e Editora, 2002.

SILVA, Marco. *Sala de Aula Interativa*. Rio de Janeiro: Ed. Quartet, 2a edição, 2001, p.37.

SINAY, Isadora. *O meio e a mensagem*. 27/01/2011. Disponível em <http://marcjacobscorgodard.wordpress.com/2011/01/27/o-meio-e-a-mensagem/>.

SIQUEIRA, Leonardo. *Umberto Eco e a semiótica*. 17/02/2009. Disponível em <http://reflexoescorporativas.wordpress.com/category/umberto-eco-e-a-semiotica/>.

- SKLAR, Robert. *Movie made America: a cultural history of American movies*. Nova York: Vintage Books, 1994.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Editora Papyrus, 2000.
- STEELE, Valerie. "Armani, film and fashion". *Giorgio Armani, for Guggenheim Museum*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 2001.
- STEELE, Valerie. *Paris fashion: a cultural history*. Nova York: Berg, 1998.
- STEPHENSON, RALPH. *O cinema como arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.
- STREET, Sarah. *Costume and Cinema: Dress Codes in Popular Film*. Londres: Wallflower, 2001.
- SVENDSEN, Lars. *Moda, uma filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- TAPERT, Annette; Diana Edkins. *The power of style: the women who defined the art of living well*. Nova York: Crown Publishers, 1994.
- TEIXEIRA Ines Assunção de Castro; LOPES, Jose de Sousa Miguel (coautorias). *A escola vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- TEIXEIRA, Ines Assunção de Castro; LOPES, Jose de Sousa Miguel; DAYRELL, Juarez (org.). *A juventude vai ao cinema*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- TIEGHEM, Philippe Van. *Técnica Del Teatro*. Buenos Aires: Editorial Universitária de Buenos Aires-EUDEBA, 1962.
- TOLKIEN, Tracy. *Dressing up vintage*. Nova York: Rizzoli, 2000.
- TOULET, Emmanuelle. *O cinema, invenção do século*. São Paulo: Objetiva, 1988.

- TURIM, Roti Nielba. *Elementos da Linguagem*. Aulas Caderno RL2. Universidade de São Paulo. Escola de Engenharia de São Carlos. Departamento de Arquitetura e Planejamento. São Carlos/SP. Serviço Gráfico-EESC-USP – nº 2. Junho, 1992.
- VIANA, Fausto. *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- VICENT-RICARD, Françoise. *As espirais da moda*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- VIEIRA, Jorge de Albuquerque. *Ciência – Formas de Conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade*. Fortaleza: Gráfica e Editora, 2007.
- WALLACH, Janet. *Chanel: her style and her life*. Nova York: Nan A. Talese Doubleday, 1998.
- WATSON, Linda. *Vogue twentieth century fashion*. Londres: Carlton Books Limited, 1999.
- WHITE, Nicola. *Giorgio Armani*. Londres: Carlton Book, 2000.
- WHITE, Palmer. *Elsa Schiaparelli: empress of Paris fashion*. Londres: Aurum Press, 1995
- XAVIER, Ismail. (org.). *A experiência do cinema*. São Paulo: Edições Graal, 1983.
- XAVIER, Ismail. *O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo, SP: Cosac Naify, 2003.
- XAVIER, Natalia. *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante*. 11/2010. Disponível em <http://lamatinee.com/2010/11/page/3/>.