

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAL E PUBLICIDADE

**MULHERES, SEXUALIDADE E FIGURINO NO CINEMA:  
UMA ANÁLISE DE CAROL, DESOBEDIÊNCIA E RETRATO DE UMA JOVEM EM  
CHAMAS**

STHAEL GOMES DOS SANTOS PATRÍCIO

BRASÍLIA  
2021

Sthael Gomes dos Santos Patrício

**MULHERES, SEXUALIDADE E FIGURINO NO CINEMA:  
UMA ANÁLISE DE CAROL, DESOBEDIÊNCIA E RETRATO DE UMA JOVEM EM  
CHAMAS**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Comunicação Social Audiovisual.

Orientadora: Mariana Souto

Brasília  
2021

STHAEL GOMES DOS SANTOS PATRÍCIO

**MULHERES, SEXUALIDADE E FIGURINO NO CINEMA:  
UMA ANÁLISE DE CAROL, DESOBEDIÊNCIA E RETRATO DE UMA JOVEM EM  
CHAMAS**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Universidade de Brasília como requisito parcial para a obtenção de título de Bacharel em Comunicação Social Audiovisual.

Brasília, outubro de 2021

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Mariana Souto - Orientadora  
Universidade de Brasília

---

Profa. Emília Silberstein - Examinadora  
Universidade de Brasília

---

Profa. Maíra Carvalho - Examinadora

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer primeiramente aos meus pais pelo amparo incondicional. Minha mãe me mostrou a magia na vida e meu pai me mostrou a magia no cinema. Minha gratidão a vocês não caberia em palavras. À minha família, por me acolher mesmo quando insisti em me afastar. Temo que jamais poderia explicar meus motivos, mas sou imensamente grata pelo carinho.

Aos meus amigos, Bruna Cardoso, Lucas Nunes, Carlos Guilherme, Jordana Reis e Orlando, obrigada pela valiosa companhia. Nossas conversas sobre sentimentos, as andanças, as muitas risadas e todas as vezes que atravessamos uns aos outros e crescemos juntos fizeram minha experiência na faculdade infinitamente melhor. Às amigas Clara Maria Ferreira, Letícia Ferreira e Sabrina Fujita, que tanto me inspiraram e acolheram. E a Marcos Simão, por tantas coisas que não caberiam aqui, mas principalmente por compartilhar seu amor comigo. Acredito que serei sempre a sua menina e levarei você em meu coração.

À Júlia, uma amiga que me ensinou muito, mas se foi cedo demais. Sinto sua falta.

Aos meus professores, do fundamental à graduação. Fui inspirada todos os dias por seu trabalho e dedicação. Em especial, agradeço à Dione Oliveira e à minha orientadora Mariana Souto, pela paciência e confiança.

Tantas outras pessoas, dentro e fora da Faculdade de Comunicação, eventualmente cruzaram caminhos comigo e talvez nunca cheguem a saber do impacto que tiveram em mim. Mais do que a memória, tenho o sentimento de ser diferente porque um pouco de vocês agora existe em mim.

Por fim, com a licença de parecer terrivelmente narcisista, agradeço à minha eu do passado, por ter dado seu melhor. Você foi mais forte do que imagina.

“(...) A sociedade, seja de que forma se constituir, ao constituir-se, fala.  
(...) Quem não sabe ouvi-la falar onde quer que ela fale, ainda que sem  
usar palavras, passa por essa sociedade às cegas: não a conhece,  
portanto, não pode modificá-la.”(ECO, 1989)

## RESUMO

Desde seu surgimento, a teoria feminista do cinema tem questionado a forma como as mulheres e sua sexualidade são representadas, uma vez que as estruturas de produção cinematográficas podem reproduzir um olhar masculino, patriarcal e violento. Essa monografia surge da busca por formas de criar representações femininas mais autênticas e desvencilhadas desse olhar. Partindo de uma revisão de literatura, compreendemos a potência criativa da direção de arte e do figurino e percebemos que ambos podem ser ferramentas úteis na construção dessas representações. Nesse sentido, verificamos o potencial simbólico dos figurinos de mulheres lésbicas através de uma constelação fílmica feita com os filmes *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019), *Carol* (Todd Haynes, 2015) e *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017).

**Palavras-chave:** Figurino. Direção de arte. Cinema. Representação feminina. Sexualidade lésbica.

## ABSTRACT

Since its emergence, feminist film theory has questioned the way in which women and their sexuality are portrayed, since film production structures can reproduce a male, patriarchal and violent gaze. This monograph arises from the search for ways to create more authentic female representations, detached from this gaze. Starting with the literature review, we can understand the creative power of art direction and costume design and we realized that both can be useful tools in the construct of these representations. In this sense, we verified the symbolic potential of the costume design for lesbian women through a cinematic constellation made of the movies *Portrait of a Lady on Fire* (Céline Sciamma, 2019), *Carol* (Todd Haynes, 2015) and *Disobedience* (Sebastián Lelio, 2017).

**Keywords:** Costume design. Art direction. Film. Female representation. Lesbian sexuality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Heloíse, Marianne e Sophie passam os dias juntas .....	55
Figura 2 – A <i>chemise</i> é usada sob o espartilho .....	56
Figura 3 – Ronit usa dois cachecóis maxi .....	57
Figura 4 – Ronit rasga a blusa .....	58
Figura 5- Ronit e Esti depois da transa .....	59
Figura 6 – Carol e Therese antes de irem para a cama juntas .....	59
Figura 7 – Marianne e suas telas.....	60
Figura 8 – Carol e Therese almoçam juntas pela primeira vez .....	61
Figura 9 – Abby conforta Carol.....	61
Figura 10 – A diferença da roupa de Carol na festa .....	62
Figura 11 – O vestido azul de Marianne .....	63
Figura 12 – Heloíse e a mãe usam cores parecidas.....	64
Figura 13 – Heloíse coberta pelo manto .....	64
Figura 14 – O padrão que estampa o manto de Heloíse.....	65
Figura 15 – Therese em seu pijama de bolinhas.....	66
Figura 16 – O look moderno de Ronit quando ela chega na casa de Dovid .....	66
Figura 17 – Esti usa blusa de renda e cardigã, ambos pretos .....	67
Figura 18 – Esti usa meia-calça escura e saia lápis .....	67
Figura 19 – Ronit usa a saia de couro e meia calça semitransparente .....	67
Figura 20 – Marianne em seu figurino vermelho-alaranjado .....	68
Figura 21 – O espartilho vermelho de Heloíse .....	69
Figura 22 – Heloíse e Sophie conectadas pelo tecido branco .....	69
Figura 23 – O casaco marrom de Marianne .....	70
Figura 24 – O decote em V de Marianne .....	71
Figura 25 – Marianne com o vestido amarelo .....	72
Figura 26 – Heloíse com o vestido amarelo .....	72
Figura 27 – O cardigã verde de Carol.....	73
Figura 28 – Esti usando o pijama monocromático de cor clara .....	74
Figura 29 – O decote em V do pijama de Esti.....	74
Figura 30 – Therese com o casaquinho quadriculado.....	75
Figura 31 – Carol na cena final do filme, seu figurino volta a ter mais informação .....	75

Figura 32 – O contraste entre o vestido Verde de Heloíse e o vermelho de Marianne .....	76
Figura 33 – O casaco armado de Esti em contraste com os tecidos fluidos de Ronit.....	76
Figura 34 – A semelhança do figurino com o ambiente .....	77
Figura 35 – O tecido semitransparente que cobre parte do rosto de Heloíse .....	78
Figura 36 – O casaco de pele de Carol.....	79
Figura 37 – O espaço que Carol ocupa fica mais equilibrado com o casaco .....	79
Figura 38 – A armação no vestido de Heloíse .....	80
Figura 39 – Sophie traz o vestido verde.....	80

## SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO .....	11
2	MULHERES FAZENDO CINEMA .....	14
2.1	MULHERES SEGUNDO O CINEMA .....	15
2.2	SEXUALIDADE FEMININA .....	17
2.3	SEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA.....	19
2.4	MULHERES QUE AMAM MULHERES.....	20
2.5	MULHERES PENSANDO CINEMA .....	23
3	DIREÇÃO DE ARTE .....	28
4	FIGURINO: .....	35
4.1	BREVE HISTÓRIA DA MODA .....	40
4.1.1	MODA, GÊNERO E CLASSE: .....	44
4.2	FIGURINO NO CINEMA EXPERIMENTAL.....	47
4.3	FIGURINO NO CINEMA DE MULHERES .....	48
5	METODOLOGIA .....	51
6	ANÁLISE DA CONSTELAÇÃO .....	55
6.1	CORES.....	63
6.2	TEXTURAS, FORMAS E PEQUENAS REVOLUÇÕES.....	75
7	CONCLUSÃO .....	82
	REFERÊNCIAS .....	85

## 1 INTRODUÇÃO

“Aproxime-se... Veja... Se você me olha, para quem eu olho?” Heloíse coloca esse questionamento para Marianne em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, o drama romântico de 2019 dirigido por Céline Sciamma. A relação inebriante do casal costura problemáticas diversas da vivência de mulheres no século XVIII que hoje, apesar de diferentes, ainda são relevantes. O filme também traz diretamente a questão do olhar na pintura e, indiretamente, no cinema. Nele, percebemos que pintora e modelo olham e são olhadas numa troca bastante sensível feita entre iguais.

A lógica interna do cinema, com suas construções e recortes, cria um universo próprio e um olhar que pode ser, ao mesmo tempo, o da câmera, do espectador e do personagem. A imersão e o efeito de real permitidos pelo estilo narrativo clássico hollywoodiano advêm da possibilidade de identificação do espectador com esses olhares. Sabendo disso, autoras como Laura Mulvey (1989) e Ann Kaplan (1983) entram para a história do cinema feminista com suas teorias que questionam os mecanismos por trás do olhar no cinema e o impacto que eles têm nas representações criadas para a tela.

Como um produto histórico, social e cultural, o cinema traz em sua estrutura os reflexos das diferenças sociais mais diversas, incluindo as de gênero. Os filmes acabam reproduzindo esses imaginários ao dizer, direta ou indiretamente, que aqueles personagens são como as mulheres, a feminilidade e a sexualidade reais devem ser. Mas, sendo o gênero algo performático, no cinema podemos falar de uma performance dupla ou exagerada, que coloca estereótipos sobre corpos já estereotipados. A respeito dessa questão, é importante lembrar que as atribuições de gênero são colocadas sobre as pessoas antes mesmo que elas possam entendê-las e escolhê-las. No entanto, isso não anula a capacidade do indivíduo de agir sobre essas normas e, eventualmente, rompê-las (ALVES; COELHO, 2015, p. 162). É a partir dessas reflexões que pensamos, também, na atuação do cinema como dispositivo midiático e pedagógico, nos processos sociais de construção da sexualidade e da forma como ela deve ou não ser vivenciada (LAROCCA, 2016, p. 68).

Dentro da problemática do olhar e das representações no cinema, podemos aproximar gênero e sexualidade em filmes sobre mulheres que expressam sua sexualidade se relacionando com outras mulheres. Essa monografia surge como tentativa de melhor compreender o impacto das estruturas criativas da produção cinematográfica na representação dessas mulheres. Qual

seria o papel da direção de arte e, mais especificamente, do figurino na construção de relacionamentos lésbicos no cinema?

Para buscar algumas respostas, iniciamos o trabalho com uma revisão de literatura que nos ajuda a compreender melhor os temas, sua relevância e as conexões propostas. Destacamos Teresa de Lauretis (1987), Gabriela Larocca (2016) e Ophelia Van Wijmeersch (2020) no entendimento da representação feminina no cinema, além de Laura Mulvey (1989) e Ann Kaplan (1983). Vincent LoBrutto (2002), Débora Butruce (2005) e Gilka Padilha (2014) foram autores relevantes no estudo da direção de arte e dentro do recorte de figurino, o trabalho de Paula Glecio junto à Isabel Italiano (2012) foi essencial.

Com essa pesquisa, percebemos que o figurino como sistema simbólico atua diretamente na construção das personagens na tela e reflete suas vivências dentro de uma sexualidade. Essa construção é feita por meio das cores, formatos, texturas, combinações, contrastes, associações e as mais variadas possibilidades criativas permitidas pelo conjunto de peças que compõem a caracterização das personagens. A visão constituída a partir daí, levando em consideração o contexto da cena, pode ou não ser heteronormativa, estereotipada, fetichizada ou simplesmente negativa e perniciososa. Portanto, decidimos focar a análise sobre alguns dos figurinos das personagens que compõem o casal principal das obras escolhidas.

Em seguida, fizemos uma constelação fílmica aos moldes propostos por Mariana Souto (2020), com a qual seria possível perceber conexões de semelhança ou diferença entre os filmes analisados, partindo de diferentes pontos de vista. Os filmes selecionados foram *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019), *Carol* (Todd Haynes, 2015) e *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017). As análises terão como amparo teórico as classificações de Flügel (1940), a sintaxe da linguagem visual de Donis A. Dondis (2003) e a simbologia das cores proposta por Patti Bellantoni (2005).

Por fim, gostaria de esclarecer algumas questões de ordem linguística. O meio acadêmico ainda não absorveu a linguagem neutra e por isso, decidimos fazer uso do feminino sempre que possível nas nomenclaturas de cargos e profissões, mas isso não pressupõe que exista uma exclusividade. Além disso, o termo “feminilidade” e suas variações são usados para indicar algo que é da mulher, apesar desse sentido ter sido largamente desconstruído e questionado nos últimos anos (felizmente!). A mesma lógica de sinônimos foi aplicada para “homem” e “masculino”, apenas a fim de diminuir o número de repetições. É importante reconhecer que sexo, sexualidade, gênero, identidade de gênero e expressão de gênero podem

ser diferentes e são válidos em sua diversidade. Se essas nuances não aparecem mais, é somente pela necessidade de concisão.

## 2 MULHERES FAZENDO CINEMA

A questão da representação feminina no cinema começa atrás das câmeras e levanta muitos pontos de discussão. Segundo Megan Deck (2019), apesar das mulheres terem tido significativa participação no começo da história do cinema, notadamente até o começo dos anos 1920, isso não se manteve posteriormente. Suas produções e produtoras eram, em sua maioria, independentes e perderam espaço com a ascensão dos grandes estúdios. Quando o “fazer filmes” se tornou um negócio ao invés de um empreendimento essencialmente criativo, as mulheres, taxadas como incapazes de lidar com o universo empresarial, foram deixadas de lado.

Assim, elas passaram a ter sua atuação fortemente limitada a cargos considerados mais “femininos”, como secretárias, assistentes, empregadas e tutoras para atores e atrizes mirins. Até os anos 1980, as aberturas perceptíveis aconteciam nas áreas de arte (especialmente figurino, maquiagem e cabelo), seleção de elenco, edição, roteiro e algumas linhas de produção (HILL, 2016). Esses serviços, no entanto, tinham salários menores e ainda têm o estigma de serem “trabalho de mulher” (DECK, 2019, p. 5).

Ao longo dessa história, mulheres que assumiam posições nas quais podiam interferir na narrativa trouxeram novos olhares e não raro colocaram em destaque as experiências de vida de outras mulheres. Já em 1940, Dorothy Arzner dirigia *A Vida é uma Dança*, um filme no qual a personagem vivida por Maureen O’Hara questiona a forma como uma plateia formada por homens vê as mulheres. Ela revela e devolve o desconforto de ser olhada e acusa a violenta objetificação feita por esses homens dentro e fora da tela. Em sua carreira, a diretora conseguiu criar um universo feminino subversivo, no qual os homens eram os estranhos.

Hoje, o processo de integração de homens e mulheres nos diversos cargos da realização cinematográfica é crescente, mas não está nem perto de ser suficiente. Dentro desse contexto, o espaço para mulheres negras é ainda menor. Um estudo realizado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gema) analisou os 10 filmes brasileiros de maior público a cada ano, entre 1995 e 2018 e desses 240 filmes não houve nenhum com direção ou roteiro feito por mulheres negras (CANDIDO; FLOR; FREITAS, 2020).

Estudos, como o realizado por Paula Alves em 2011, têm sido feitos para mostrar como a presença de mulheres nos cargos de chefia da produção cinematográfica influencia no sexo escolhido para o protagonista do filme. A probabilidade de protagonismo feminino aumenta com equipes de direção, roteiro e fotografia encabeçadas por mulheres (ALVES, 2011). E não só isso: “(...) a influência das mulheres na direção, escrita e papéis cinematográficos impacta como personagens femininas são representadas na tela emocional e visualmente” (DECK, 2019,

p. 12). Sem a presença de mulheres atrás da tela ajudando a construir narrativas mais inclusivas, muitas personagens femininas acabam sendo estereotipadas pelo olhar masculino, ou *male gaze*. O impacto desse olhar foi extensivamente analisado por teóricas feministas que apontaram, dentre muitos aspectos, para a transformação dessas personagens em figuras passivas, rasas e constantemente sexualizadas (KAPLAN, 1983).

## 2.1 MULHERES SEGUNDO O CINEMA

Sob o olhar masculino que domina o cinema, a figura da mulher tem a função passiva de proporcionar impacto visual e erótico, como argumenta Laura Mulvey (1989, p. 19). Nesse processo, as mulheres perdem suas diversidades e subjetividades, muitas vezes sendo representadas como “objetos homogêneos e eternos” (LAROCCA, 2016, p. 64). Não é possível visualizar com clareza seus desejos verdadeiros, suas nuances, as formas como podem e querem expressar sua sexualidade e mostrar seus corpos. Ann Kaplan aponta para a necessidade de decodificar as representações femininas no cinema e buscar uma série de informações implícitas para compreender a semiologia por trás dessa produção de significado.

A maioria dos filmes do cinema *mainstream* se estruturam ao redor dos desejos e fantasias masculinos, criando subjetividades que concernem aos homens e não às mulheres. Nesse recorte, não vemos perspectivas e inquietações femininas, nem mesmo quando são apresentadas personagens que se identificam como mulheres. Isso é especialmente forte nos filmes que buscam retorno financeiro, uma vez que o uso de padrões morais alinhados com a ordem social vigente (que aqui consideramos ultrapassada), ainda é vantajoso e seguro.

[...] Particularmente no cinema de Hollywood, desde a adoção da cor o feminino é filmado de um modo diferente de sua contraparte masculina. Há mais ênfase nas partes individuais do corpo, a ponto de se cortar a cabeça ou o rosto; mais atenção para a plástica produzida pela iluminação; e um maior uso da *mise-en-scène* para exibição. [...] Os filmes nos oferecem uma imagem impossível da beleza feminina como objeto do desejo masculino (e até feminino). (TURNER, 1993, p. 84)

O personagem masculino tem o monopólio do poder, da ação e do olhar, enquanto as imagens femininas são objetificadas e impotentes (MULVEY, 1989). Segundo Ann Kaplan (1983, p. 25), essa construção cinematográfica da mulher atende às necessidades patriarcais. A ascensão feminina sempre foi um perigo aos olhos do patriarcado. Assim, a narrativa clássica que segue convenções de textos míticos representa o herói como masculino e seus obstáculos

como femininos, independente da sua personificação exterior (LAROCCA, 2016, p. 68-69). Somado a um discurso sistemático que coloca os objetos como femininos e o feminino como objeto, o cinema tradicional de moldes hollywoodianos estabelece e reforça símbolos e mentalidades patriarcais opressivas.

Os heróis masculinos idealizados da tela devolvem ao espectador seu eu de espelho mais perfeito, junto com um senso de domínio e controle. Em contraste, a mulher recebe apenas figuras impotentes e vitimizadas que, longe de serem perfeitas, reforçam o senso básico de inutilidade que já existe. (KAPLAN, 1983, p. 28, tradução nossa)<sup>1</sup>

Além de controladas e definidas a partir de seu sexo/corpo, as mulheres geralmente são moldadas para servirem ao prazer visual masculino. Elas são planificadas, esvaziadas e vendidas como verdadeiras mercadorias<sup>2</sup>. Laura Mulvey (1989) e Ann Kaplan (1983) argumentam que, além de erotizar, o olhar masculino também tem poder e posse sobre o corpo da mulher. Por isso, o espectador pode, indiretamente, possuir as mulheres da tela. Mulheres essas que são perigosas, misteriosas, sexualizadas, violentadas ou idealizadas na maternidade (sendo que todas essas representações estão interligadas). A personagem feminina não tem a liberdade de estar, ser, nem fazer o que quiser. Ela carrega significado, mas é impedida de produzi-lo (MULVEY, 1989, p. 15). Tais representações são nocivas e, em grande parte, totalmente alheias aos desejos e subjetividades das mulheres fora da tela.

E quando surgem personagens autônomas e fortes, como a *femme fatale*, que antagonizam o masculino e expressam a própria sexualidade de uma forma que é considerada “ameaçadora” para os homens, elas sofrem violências físicas, psicológicas e sexuais. Segundo Rachel Soihet (1997), normatizar a relação de dominação do homem sobre a mulher pode ser considerado uma violência simbólica. Assim, quando um filme afirma essa relação assimétrica entre os gêneros como forma de impor um lugar de submissão e discriminação para as mulheres, ele afirma um discurso que impacta diretamente na forma como as mulheres são tratadas fora do cinema. O feminino é considerado uma força que perturba a ordem do sistema masculino e por isso deve ser confrontada com suas possibilidades de destruição, ou seja, sua fragilidade. A única alternativa é que, sendo perfeita e convencionalmente bela, a mulher deixe de ser perigosa e se submeta às demarcações institucionalizadas do universo masculino.

---

<sup>1</sup> Original: The idealized male screen heroes give back to the male spectator his more perfect mirror self, together with a sense of mastery and control. In contrast, the female is given only powerless, victimized figures who, far from perfect, reinforce the basic sense of worthlessness that already exists (KAPLAN, 1983, p. 28).

<sup>2</sup> A capitalização feita sobre as imagens e corpos das personagens e atrizes, especialmente após o desenvolvimento do “star system” hollywoodiano é uma discussão por si só.

Vemos cenas de estupro, como em *O Último Tango em Paris* (Bernardo Bertolucci, 1972) e *The Girl with the Dragon Tattoo* (David Fincher, 2011). Beijos forçados, vontades ignoradas, mulheres obrigadas a fazer algo que não querem (*Indiana Jones e o Templo da Perdição*, de 1984 e direção de Steven Spielberg, é um exemplo claro). *Um Corpo que Cai* (Alfred Hitchcock, 1958) mostra a manipulação emocional e a punição da mulher com sua morte, devido a sua sensualidade e seu amor, mesmo depois de ter cumprido todas as exigências que lhe foram colocadas. Nessa perspectiva, as mulheres são retratadas como loucas, más, frágeis ou figuras que só precisam de um pouco mais de convencimento para aceitarem fazer o que os homens querem.<sup>3</sup>

Ainda existe uma associação entre beleza e erotismo no cinema, o que constitui uma discussão à parte. Aqui, é interessante pensar sobre o lugar da sexualidade feminina num cinema que é tão violento com as mulheres. Um cinema no qual a mulher é vista como “não homem”, como o oposto do homem, como seu complemento, seu igual, mas raramente como mulher.

## 2.2 SEXUALIDADE FEMININA

É importante ressaltar que as experiências de gênero e sexualidade estão intimamente entrelaçadas com demarcações raciais e de classe social. É por isso que a vivência de uma mulher pobre é essencialmente diferente daquela de uma rica, apesar de ambas sofrerem opressões de gênero. Também vemos como mulheres negras, indígenas e de ascendência asiática<sup>4</sup> não são vistas como iguais às mulheres brancas. Anneke Smelik diz, inclusive, que “a significação da mulher negra como não humana faz da sexualidade feminina negra a grande incógnita no patriarcado branco” (SMELIK, 2007, p. 499). A interseccionalidade é, segundo Joan S. Forbes, usada para diferenciar, classificar e subordinar diferentes categorias de mulheres. Um exemplo é a associação da figura da “virgem” com mulheres respeitáveis e brancas e sua oposição direta à figura da “prostituta”, que não seria nenhuma das duas (FORBES, 1996, p. 179).

---

<sup>3</sup> Vale ressaltar que as associações entre o feminino e o monstruoso também são sintomáticas, como se esse sexo tivesse algo de inerentemente abjeto. Isso fica ainda mais claro no cinema de horror.

<sup>4</sup> Há um grande debate a respeito do uso de termos como “de cor”, “não brancas” ou “racializadas” para indicar essas e outras mulheres que são, de muitas formas, excluídas dos privilégios da branquitude. Nesse texto, utilizamos “mulheres de cor” como tradução do termo em inglês *women of color* usado por autoras como Patricia Hill Collins, Jane Gaines e Ophelia Van Wijmeersch. Para mais informações, o texto “Quem nomeou essas mulheres “de cor”? Políticas feministas de tradução que mal dão conta das sujeitas negras traduzidas” de Tatiana Nascimento (2017) traz boas reflexões.

Mulheres de cor são mais sexualizadas e têm consideravelmente menos espaço nas narrativas cinematográficas. Os relatórios do GEMAA que analisam gênero e raça mostram como mulheres negras e pardas constituem apenas 4% do elenco dos filmes analisados (CANDIDO; FLOR; FREITAS, 2020). Essas mulheres também têm proporcionalmente um número maior de aparições em nudez completa e parcial, de acordo com uma análise dos dez filmes de maior público no cinema nacional entre 1995 e 2015 (CANDIDO et al, 2021, p. 8).

Não é segredo que o mundo no qual vivemos hoje foi pensado para o homem branco padrão (cisgênero, sem deficiências e de classe média). Quando processos recentes de abertura inseriram o sexo na esfera pública, foi a sexualidade desse masculino em específico que entrou em pauta, colocando em seu enalço uma série de expectativas sobre os corpos das mulheres. Apesar disso, as discussões sobre a sexualidade feminina continuam consideravelmente silenciadas e majoritariamente privadas (FORBES, 1996). Simone de Beauvoir, em seu texto clássico “O Segundo Sexo” (1949, p. 59-72), já tecia importantes críticas à proposição freudiana de uma libido única, essencialmente masculina, bem como à ideia de uma sexualidade que se desenvolve centrada no homem e no pênis.

Mulheres historicamente tiveram poucos espaços saudáveis de construção e contestação das questões de gênero e sexualidade. Vera Helena Siqueira (2006) aponta as limitações de instituições como a escola, que focam no ensino da biologia e raramente discutem as dimensões do desejo ou os aspectos culturais, sociais e psicológicos da sexualidade. Por vezes, até mesmo a existência de sexualidades não normativas acaba sendo ignorada. Portanto, a construção de sentido fica a cargo das mídias que reproduzem e reforçam discursos deterministas e misóginos, segundo os quais a sexualidade “natural” é um âmbito masculino (SIQUEIRA, 2006, p. 130-131). Tal masculinidade é também heterossexual e cisgênero.

Para Joan S. Forbes (1996), hoje, esse discurso pode vir disfarçado de “libertação feminina” para conceder às mulheres a tarefa de libertar a si mesmas e aos homens da repressão sexual. Elas deveriam não apenas serem submissas, mas expressarem de forma desinibida seu desejo e participarem com entusiasmo das investidas sexuais masculinas. De acordo com essa narrativa, as mulheres estariam sempre disponíveis para o desejo masculino. Percebe-se, então, como a sexualidade feminina ainda é definida a partir da sua relação com o masculino. Os discursos contemporâneos são versões de uma mesma e histórica lógica que percebe a mulher como seu corpo e sua sexualidade em potência. Ela sexualiza os corpos femininos e delimita a manifestação de sua sexualidade dentro de termos predominantemente heterossexuais (FORBES, 1996, p. 178).

Quando as mulheres se libertam de suas inibições e se expressam, o que elas querem é o que sempre lhes foi dito para querer, que é ser sexualizada e subordinada ao desejo masculino, mas as mulheres não precisam mais ser persuadidas pelos homens. Apresentar o que os homens sempre desejaram como escolha e desejo das mulheres pode ser entendido como uma forma de coerção por meio da subjetividade (...). (FORBES, 1996, p. 183, tradução nossa)<sup>5</sup>

### 2.3 SEXUALIDADE FEMININA NO CINEMA

O cinema acompanha esse movimento. Até meados dos anos 50 ainda estava em vigência o domínio declarado do masculino sobre o feminino e a sexualidade ainda era um tabu que sobrevivia na tela como mera sugestão. Aqui, vale lembrar do Código Hays, um conjunto de normas morais que regulou a produção de filmes nos Estados Unidos entre 1930 e 1968. Foi na segunda metade do século XX que acontece a virada ideológica sobre o conceito do sexo e uma suposta emancipação feminina. Com menos restrições, os filmes finalmente poderiam mostrar a mulher como sujeito sexual. No entanto, as personagens, agora sensuais e ingênuas, renunciam seus desejos para realizar os de um homem. Elas são vulneráveis, dependentes e moldadas para provocar o desejo masculino. Um exemplo clássico dessa narrativa é *O Pecado Mora ao Lado* (Billy Wilder, 1955). Assim, o masculino se torna uma necessidade, já que a mulher precisa dele para ter prazer e satisfação. Mesmo quando a mulher é idolatrada e colocada como inalcançável, suas “incapacidades” continuam grandes demais para que ela exista por si só (CARDOSO; FREITAS JUNIOR, 2011, p. 11).

Logo que a mínima liberdade sexual feminina é descoberta no cinema dos anos 70, ela precisa ser dominada simbolicamente. Aumenta, assim, o número de cenas com estupros brutais<sup>6</sup> (LAROCCA, 2016, p. 63). Para citar alguns exemplos da época, temos *Laranja Mecânica* (Stanley Kubrick, 1971), *Sob o Domínio do Medo* (Sam Peckinpah, 1971) e *À Procura de Mr. Goodbar* (Richard Brooks, 1977). Outros artifícios como o controle através do matrimônio heterossexual e a morte se tornam parte essencial da linguagem patriarcal dominante. Tudo isso só serve, em última instância, para legitimar e normalizar uma

---

<sup>5</sup> Original: When women break free of their inhibitions and express themselves, what they want is what they have always been told to want, which is to be sexualized and subordinated within male desire, but women no longer need to be persuaded by men. Presenting what men have always wanted as women’s choice and desire can be understood as a form of coercion through subjectivity (...) (FORBES, 1996, p. 183).

<sup>6</sup> Molly Haskell discute o assunto com mais profundidade em seu livro de 1973, *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*.

sexualidade masculina opressiva (FORBES, 1996, p. 185). A sexualidade feminina autônoma é uma ameaça que precisa ser controlada e, se necessário, punida ou eliminada.

A partir dos anos 90, entra em cena uma mulher mais independente, que pode ser vista como heroína, vítima ou vilã; neste último caso, por ser manipuladora e ter desejos perversos. Sexualidades femininas não normativas começam a ser apresentadas em grandes filmes, como a bissexualidade da personagem de Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992). No entanto, o homem continua como agente central que movimenta a trama, pune as mulheres por sua independência e sexualidade e ainda tem o prazer de ver tudo aquilo se desenrolar (CARDOSO; FREITAS JUNIOR, 2011).

As mulheres, assim, têm pouca ou nenhuma autonomia. Essas práticas coercivas, intencionais ou não, acabam atuando como mecanismos de controle para domesticar sujeitos que se identificam como mulheres na sociedade e manter um determinado *status quo* (FORBES, 1996). O cinema reflete as transformações sociais conquistadas pelas mulheres, mas ainda há muito a ser feito, já que a visão patriarcal ainda é prevalente (SIQUEIRA, 2006, p. 132). Essa visão se apropriou, inclusive, de muitas imagens de sexo lésbico e as transformou num fetiche, apesar de esse ser um espaço exclusivamente de mulheres.

## 2.4 MULHERES QUE AMAM MULHERES

Sexualidades não normativas existem no cinema assim como existem na própria história da humanidade: desde o seu surgimento<sup>7</sup>. Padrões impostos interdita espaços e comportamentos, mas eles não deixam de existir. A lesbianidade implícita já aparecia, por exemplo, em *Marrocos* (Josef von Sternberg, 1930), quando Marlene Dietrich, de terno e cartola, beija uma mulher. No começo, as insinuações homossexuais eram usadas para sátira ou explicitamente hostilizadas como comportamentos que deveriam ser corrigidos ou destruídos em nome da moral e dos bons costumes<sup>8</sup>. Especialmente silenciados pelo Código Hayes, gênero e sexualidade só tiveram a licença de experimentar suas diversas faces nos últimos anos (LOURO, 2008).

Por muito tempo, instituições reguladoras do corpo, como a medicina, promoveram a ideia de sexualidade como patologia. A homossexualidade só foi retirada do Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais em 1973, por exemplo. E é interessante

---

<sup>7</sup> *Diferente dos Outros* (Richard Oswald, 1919), por exemplo, abordava diretamente o desejo homossexual.

<sup>8</sup> Como na construção evasiva da sexualidade de Sebastian e sua consequente punição em *De Repente, no Último Verão* (Joseph L. Mankiewicz, 1959).

lembrar que essa década trouxe filmes importantes, como *As Lágrimas Amargas* (Rainer Werner Fassbinder, 1972), *Um Dia de Cão* (Sidney Lumet, 1975) e *Um Dia Muito Especial* (Ettore Scola, 1977), que colocaram em pauta os afetos não normativos, indo um passo além de mostrar apenas a sua existência. A partir de então, a presença LGBTQIA+ foi se tornando mais frequente, ganhando mais espaço, sendo aceita aos poucos, mas as personagens não heterossexuais raramente encontravam finais felizes no cinema (SILVA, 2019).

Histórias de “sair do armário” e lidar com a própria sexualidade têm sido o carro chefe dos filmes que se propõe LGBTQIA+, saturando o mercado com um mesmo tipo de discurso dramático. A sexualidade é o tema central da obra, um choque frontal com a diversidade de temas que são trabalhados com casais heterossexuais sem fazer dessa sexualidade o motor desses filmes. Érica Sarmet e Mariana Baltar argumentam que os anos 2010 trouxeram mais vezes um cinema capaz de mostrar a sexualidade em sua diversidade, ao invés de falar sobre ela e seus conflitos. Essas narrativas trabalham os desejos e se utilizam do prazer visual (BALTAR; SARMET, 2016, p. 55).

São filmes que fogem dos clichês da saída do armário e da punição do personagem por seu desejo “desviante”; neles, a sexualidade e o gênero já não são mais necessariamente a causa dos conflitos internos dos personagens, ainda que não deixem de estar atrelados a eles. (BALTAR; SARMET, 2016, p. 56)

Pesquisas sobre representatividade mostram que personagens bissexuais e lésbicas ainda aparecem menos que homens gays. Considerando os 500 filmes de maior bilheteria nos Estados Unidos entre 2014 e 2018, encontramos apenas 193 personagens LGBT, sendo 116 gays, 46 lésbicas, 30 bissexuais e somente uma pessoa trans. Esse total também foi majoritariamente composto por pessoas brancas (SMITH et al, 2019).

Representações não normativas geram curiosidade, medo e fascínio. Sua recepção ainda é instável e atrelada a uma série de normas de aceitação limitadas. A disciplina heterossexual institucionalizada molda as condições, preconceitos, demandas e expectativas sob as quais as mulheres devem expressar e negociar sua sexualidade, mesmo quando o sexo em questão é feito entre duas mulheres. Para Joan Forbes (1996), a existência lésbica aceitável já é divulgada na mídia com o intuito de despolitizar o discurso da sexualidade feminina. Quando o sexo lésbico se torna apenas uma escolha individual, ao invés de uma posição política radical, seu impacto discursivo e simbólico é neutralizado. O desejo feminino não é apenas pessoal, ele é uma

dimensão política e vai continuar sendo até que consigamos alcançar o fim da opressão (FORBES, 1996, p. 188).

Um dos efeitos é tornar as mulheres iguais, de modo que o lesbianismo como uma sexualidade feminina ameaçadora, fora do controle dos homens, seja alinhado ao ser submetido a estratégias normativas de redefinição e assimilação. (FORBES, 1996, p. 188, tradução nossa)<sup>9</sup>

Alessandra Soares Brandão e Ramayana Lira de Sousa (2019) discutem a existência lésbica no cinema como um jogo de visibilidade e invisibilidade constante. A imagem lésbica fica à margem da heterossexualidade e da homossexualidade masculina. A hipervisibilidade é considerada pelas autoras como uma tentativa de domesticar mulheres lésbicas. Essas imagens são criadas por homens para serem escrutinadas por seus olhares masculinos que as transformam em pornografia, como em *Azul é a Cor Mais Quente* (Abdellatif Kechiche, 2013), por exemplo.

Existe uma linha turva, constantemente questionada e discutida, entre a forma artística e a pornográfica de representar o sexo. Uma seria, supostamente, tradução autêntica do desejo, enquanto a outra o transformaria em objeto. Uma é positiva, no sentido de acrescentar aos personagens quando mostra sua existência sexual. A outra é negativa, por retirar-lhes a autonomia e a multidimensionalidade, reduzindo-as a imagens feitas para serem consumidas e gerarem prazer em outros. Não seria correto pensar que existe apenas um jeito de filmar desejos e corpos, mas “se o regime do visível hoje nos permite um encontro menos raro com as lésbicas no cinema, tal regime nos exige instrumentos cada vez mais sofisticados para a análise das imagens” (BRANDÃO; SOUSA, 2019, p. 284).

O contato com o corpo expressa também o desejo de conhecer, saber e tentar entender. (BALTAR; SARMET, 2016, p. 62). O toque é catalizador na experiência queer e o cinema precisa expressar as sensações que ele transmite, com cuidado e sensibilidade, uma vez que esses personagens são alvo constante de chacota e acusações de promiscuidade e maldade. Sua multidimensionalidade precisa ser evidenciada através de lentes atentas e compreensivas, possivelmente as de um cinema de mulheres ou do *female gaze*, termo utilizado para indicar um olhar autenticamente feminino (WIJMEERSCH, 2020, p. 10).

A experiência sexual feminina é bagunçada; é confusa, é fortalecedora, é multidimensional e ainda não foi completamente compreendida. Ao usar um olhar feminino para perceber a intimidade não apenas na mídia com a qual nos

---

<sup>9</sup> Original: One effect is to render women the same, so that lesbianism as a threatening female sexuality, outside of the control of men, is brought back into line by being subjected to normative strategies of re-definition and assimilation. (FORBES, 1996, p. 188)

envolvemos, mas também em nossas vidas, podemos todos nos tornar membros mais inclusivos e bem-informados da sociedade (RIEBE, 2020, p. 15, tradução nossa)<sup>10</sup>

## 2.5 MULHERES PENSANDO CINEMA

A teoria de cinema feminista surge no começo da década de 70 nos Estados Unidos, mostrando como o machismo existia no universo cinematográfico e, tal como no mundo real, tinha formas diversas. A possibilidade de representação das mulheres era reduzida, geralmente negativa e, na maioria das vezes, trazia uma sexualidade em hipérbole. Ora idealizadas, ora inferiorizadas, essas personagens eram interesses amorosos, vilãs fatais, seres que instigavam inveja, medo ou simples apatia (STAM, 2003, p. 194).

A primeira proposta de ruptura com essa estrutura de poder patriarcal aparece já em 1975, no “Womanifesto” apresentado na “conferência de feminismo na mídia” de Nova York. O manifesto clamava por mudanças no conteúdo e na estrutura das imagens, bem como na forma que as mulheres se relacionavam entre si e com a audiência nesse trabalho. O próximo passo teórico foi dado por autoras feministas que estudaram não só a imagem, mas a natureza da visão e as práticas que formam a visão masculina da mulher, como o voyeurismo e o fetichismo (STAM, 2003, p. 195). Elas percebem, então, como o poder patriarcal estava profundamente infiltrado na estrutura cinematográfica.

As teóricas do cinema feminista pesquisaram extensivamente o prazer visual e as possibilidades de identificação que eram permitidas ao público feminino no cinema como um todo. Uma parcela considerável dessa existência nas imagens é, também, apropriação, filtragem e um verdadeiro trabalho de edição, no sentido de recortar, selecionar e recriar um significado considerado melhor ou mais adequado a partir de um material inicial.

Isso é visto, por exemplo, nas inversões e hipérboles usadas para subverter o *male gaze*. Ann Kaplan (1983) traz o exemplo do fascínio autoconsciente de Dietrich em *Marrocos* (1930), quando ela deliberadamente usa seu corpo como espetáculo, manipulando sua própria imagem (KAPLAN, 1983, p. 51). O excesso de feminilidade é usado como máscara, aos moldes sugeridos por Mary Ann Doane (1991), e é visto também na figura da *femme fatale*. Quando é uma escolha consciente, a hiperfeminidade pode ser usada para quebrar a familiaridade da iconografia feminina e criar momentos de prazer para o público feminino (SMELIK, 2007, p.

---

<sup>10</sup> Original: The female sexual experience is messy; it's confusing, it's empowering, it's multidimensional, and it has yet to be completely understood. In using a feminine gaze to perceive intimacy not just in media we engage with, but in our lives as well, we can all become more inclusive and well-informed members of society. (RIEBE, 2020, p. 15)

502). O feminino é construído como proximidade, uma “presença avassaladora para si mesma do corpo feminino” que consome a espectadora, ao invés de ser consumida por ela (DOANE, 1991, p. 22). A máscara seria um meio artificial de criar a distância entre imagem e observador que falta para as mulheres.

Para Gertrud Koch (1980), a imagem da *vamp* ou *femme fatale*<sup>11</sup>, uma mulher forte, resistente e sensual, é uma das poucas no cinema que permite um prazer homoerótico que não é negociado exclusivamente através do olhar masculino (KOCH, 1980 apud SMELIK, 2007, p. 495). Gaylyn Studlar (1988) também aponta para a *femme fatale* como ponto de prazer e identificação para as mulheres. Essa personagem evoca imagens de uma “mãe” poderosa. Isso pode indicar uma conexão com a experiência edípica (e seus consequentes desdobramentos) de ter a mãe como objeto da afeição, como propõe Koch.

A definição exata de *female gaze* ainda é turva, mas o consenso entre as autoras que o analisam é que ele não segue a mesma lógica inerentemente sexual do *male gaze* (DECK, 2019, p. 10). Não é uma mulher que objetifica um homem, como o *male gaze* faz com o corpo feminino. Trata-se do trabalho delicado de registro de emoções e perspectivas que antes eram ignoradas. A cineasta Jill Soloway (2016) argumenta que o *female gaze* é uma forma de enfatizar as emoções da história e dos personagens, frequentemente direcionando a atenção para aquilo que não é mostrado ou que não recebe foco visual ou narrativo direto. O corpo pode ser apreciado, mas a forma como ele é registrado é essencialmente diferente. Esse ponto de vista estimula a empatia e registra a perspectiva de uma mulher. Nesse espaço, ela não é mais uma figura passiva e suas ações não apenas movem a trama, mas influenciam as reações dos espectadores para além do prazer visual.

O *female gaze* convida o público a ver e sentir o mundo de uma mulher e pode construir desejos sem colocá-los através de um olhar direto. A experiência feminina pode ser, e felizmente tem sido, transmitida através da direção de arte. Símbolos, sentimentos e sensações são usados para evocar essa experiência do feminino. Ophelia Van Wijmeersch (2020) usa como exemplo dessa construção os filmes *The Virgin Suicides* (1999) e *Marie Antoinette* (2006), ambos com direção assinada por Sofia Coppola e direção de arte de Jasna Stefanovic e Anne Seibel, respectivamente. Ela também propõe a existência de filmes feitos por homens que tenham esse olhar feminino, especialmente quando se trata de produções com mulheres assumindo outras posições chave além da direção geral, como no caso de *Thelma & Louise*

---

<sup>11</sup> A personagem de Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (Paul Verhoeven, 1992) é uma *femme fatale* que é, também, bissexual.

(Ridley Scott, 1991), que foi roteirizado por uma mulher, Callie Khouri. Da mesma forma, existem filmes feitos por mulheres que têm protagonismo feminino, mas cuja narrativa e olhar são profundamente deturpados por elementos do patriarcado que têm controle sobre o corpo das mulheres representadas, como é o caso de *Twilight* (Catherine Hardwicke, 2008).

O olhar feminista se rebela contra o cinema hegemônico para mostrar o âmago da vivência feminina. Ele se afasta da hipersexualidade, mas pode trabalhar a sexualidade de uma forma mais orgânica. Emily Riebe (2020) discute esse olhar através da análise que Stewart (2015) faz do cinema de Lucrecia Martel. Segundo Emily, quando a mulher está em primeiro plano, quando suas imagens dominam a tela, sua presença pode até parecer desconfortável ou opressiva, mas é assim que ela pode redirecionar a percepção do público para uma experiência sensorial platônica e romântica (RIEBE, 2020, p. 3).

Quando contadas a partir de uma perspectiva feminina, as histórias podem trazer mulheres que não são apenas estereótipos. Essas histórias dão à audiência os pequenos detalhes e nuances que fazem parte de determinada existência feminina. Isso se mostra especialmente positivo e real quando o tema é sexo e a forma como mulheres podem performar e vivenciar sua sexualidade. Tendo sido um tabu por tanto tempo, muitas mulheres não têm contato com essas possibilidades e os filmes podem ampliar seus horizontes. E é dentro dessa busca por um cinema sensível que se encontram as questões de como materializar essas narrativas e falar de prazeres divergentes.

Teresa de Lauretis (1987, p. 133) clamava por um cinema que definisse todos os pontos de identificação (com as personagens, imagens e câmera) como femininos, feministas ou de mulheres e para isso não seria necessário destruir o prazer visual. A autora sugere outros caminhos além das soluções mais revolucionárias de Laura Mulvey para conseguirmos um cinema de mulheres. Ela propõe o estabelecimento de uma “nova linguagem do desejo”, que se utiliza de outras medidas, referências e condições. Assim, seria possível desenvolver outras formas de visão capazes de capturar o sujeito social mulher por si só. As personagens devem, aqui, migrar para um espaço no qual são, de fato, agentes da ação. Representações criadas através desse processo conseguiriam induzir a identificação com as mulheres que assistissem esses filmes (DE LAURETIS, 1987).

Dessa forma, o cinema feminista não estaria rompendo com o cinema *mainstream*, mas se apropriando de suas ferramentas, alcance e impacto para libertar os desejos e fantasias verdadeiramente femininos (DE LAURETIS, 1984;1987). Haveria, ainda, um processo emancipatório no abandono dos preceitos através dos quais as mulheres foram historicamente

colocadas em tela. No entanto, Teresa de Lauretis também lembra que não se deve assumir uma representação universal de mulher, mas evidenciar sempre as diferenças entre esses diversos sujeitos e suas muitas vivências. Mais do que apenas um cinema feito por mulheres, ele deve ser feito para mulheres, sem apagar a heterogeneidade e considerando esse direcionamento tanto no seu discurso como na sua visualidade.

Desse modo, o “cinema de mulheres” teria que gerar identificação com a espectadora, mas também lhe proporcionar um lugar nele, incorporando as contradições e singularidades pessoais e políticas presentes nas mulheres dentro e fora da tela. Isso porque a construção social do gênero, da subjetividade e da representação da experiência ocorre tanto em interseção com a raça e com a classe, quanto na – e por meio da – linguagem e cultura. (ALVES; COELHO, 2015, p. 166).

Assim, percebemos que uma perspectiva feminina e feminista pode ser criada através da autonomia das personagens, quando suas ações e sua sexualidade são uma forma de empoderamento. Se essas mulheres têm controle sobre seus próprios corpos e os utilizam como ferramenta de resistência contra o patriarcado, podem fazê-lo inclusive através das roupas que escolhem usar. É por isso que propomos analisar a participação da direção de arte e do figurino nessas construções.

Tatiana Cardoso e Edson Freitas Junior (2011, p. 6) usam o pressuposto de que os adornos que decoram as mulheres nas telas lhes conferem destaque e transformam a maneira como elas são vistas por si mesmas, pelos espectadores e pelos demais personagens. Tanto a lógica do feminismo no cinema quanto a análise discursiva do figurino permitem a visualização de questões tão naturalizadas que se tornam invisíveis e os significados, quando percebidos, se tornam negociáveis.

Como Ophelia Van Wijmeersch (2020, p. 58) diz: “(...) construir um mundo feminino não tem a ver apenas com sexo. Isso também pode ser alcançado através da criação de espaços femininos, decorações, figurinos, amizades e relações entre mulheres”<sup>12</sup>. O uso de recursos que evocam o feminino, de forma convencional ou subversiva, pode se tornar uma expressão de poder e um meio de criar representações femininas que gerem identificação.

Laura Mulvey argumentava que um *female gaze* verdadeiro seria impossível, uma vez que o *male gaze* influencia a forma como as mulheres veem a si mesmas. No entanto, a cineasta Anna Biller afirma ter tomado essa fala de Laura como um desafio que a motivou a criar uma

---

<sup>12</sup> Original: (...) building a feminine world does not only have to do with sex. This is also achieved through the creation of feminine spaces, decors, costumes, friendships and relationships between women.

forma de prazer visual feminino em *The Love Witch* (Anna Biller, 2016). Em seu site pessoal, a diretora conta sobre seu processo criativo, objetivos e projetos:

Bem, uma coisa que direi é que o estilo é substância. O design é uma grande parte da criação de personagens e histórias. Gosto de fazer as pessoas sentirem que estão assistindo a uma construção e gosto de usar arquétipos e símbolos de uma forma que agora é considerada desatualizada. Mas o simbolismo - incluindo o simbolismo das cores - é uma maneira poderosa de contar uma história e criar significado. (...) Eu tenho uma sala de chá vitoriana ambientada no filme que é toda rosa e pêssego, e isso cria um forte clima feminino. O cenário sozinho já diz a você que este é o ambiente de uma mulher, e que um homem pareceria deslocado aqui. Eu queria criar este espaço feminino privado, para que os homens que assistissem ao filme sentissem que estão sendo voyeurs em um ambiente ao qual não pertencem. (BILLER, 2021, tradução nossa)<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Original: Well one thing I will say is that style IS substance. Design is a big part of creating character and story. I like to make people feel they're watching a construction, and I like to use archetypes and symbols in a way that's considered outdated now. But symbolism – including color symbolism – is a powerful way of telling a story, and creates meaning. (...) I have a Victorian Tea Room set in the film that's all pink and peach, and it creates a strong mood of the feminine. The set alone tells you that this is a woman's environment, and that a man would seem out of place here. I wanted to create this private feminine space, for men watching the film feel that they're being voyeurs to an environment where they don't belong. (BILLER, 2021)

### 3 DIREÇÃO DE ARTE

Quando comparado às demais artes, o cinema tem uma história curta que se estende por pouco mais de um século. Apesar de tão recente, ele tem se estabelecido como uma poderosa forma de arte que nos permite conhecer realidades, universos e modos de viver que antes nos seriam inimagináveis. Cada filme é uma verdadeira experiência mental e sensorial que evoca um leque de sentimentos. Esse é um dos motivos pelos quais o cinema se tornou parte importante do nosso cotidiano. Mas nessa imersão contemplativa, muitas vezes esquecemos como os filmes são cuidadosamente criados para promover tais experiências.

Seguindo a constituição da imagem cinematográfica proposta por Butruce (2005) podemos verificar três níveis: a base (formas, cores, texturas), sua organização no espaço (perspectiva, linhas de força) e seu registro (iluminação e os movimentos da câmera). O primeiro nível é responsabilidade da direção de arte, enquanto os outros dois são parte do registro feito pela direção de fotografia e decidido pelo “tripé da visualidade”.

LoBrutto (2002) faz referência ao que chamamos de tripé da visualidade quando diz que o estilo e a aparência da obra audiovisual resultam da interlocução e colaboração entre direção, direção de fotografia e direção de arte. Gilka Padilha de Vargas (2014, p. 3) discorre sobre o trio, mostrando um pouco de suas funções. A direção geral tem a palavra final nas escolhas artísticas, além de ser responsável por garantir a unidade do filme e dar seu tom dramático. A direção de fotografia faz o recorte do filme para a câmera e atua no desenho de emoções através da iluminação, do movimento e da posição da câmera. Já a direção de arte torna tangível o conjunto estético e dramático do filme, criando a estruturação da imagem cinematográfica ao decidir como e quais elementos vão estar presentes ou ausentes no enquadramento.

O trabalho conjunto dos três é essencial porque suas escolhas afetam-se mutuamente. Fotografia e arte precisam realizar as intenções da diretora geral. A intervenção da direção de fotografia sobre a cena pode, por exemplo, alterar o contraste, a cor e a profundidade da estrutura criada pela equipe de arte. De maneira oposta, os materiais escolhidos pela arte também podem influenciar a iluminação proposta pela fotografia, a captação de som e a continuidade. A direção de arte também leva em consideração a funcionalidade, ou seja, seus cenários, figurino, cabelo e maquiagem devem permitir a ação das personagens e os movimentos de câmera. E os três eixos garantem coerência visual e “o estabelecimento de metáforas poéticas que possam transmitir o que o roteiro diz e a leitura que o diretor faz dele” (VARGAS, 2014, p. 1996).

(...) a presença do diretor de arte nos sets de filmagem – com seu olhar clínico e detalhista – ajuda o diretor a concentrar-se com melhor acuidade nas interações dos movimentos e das ações diante da câmera, pois, em alguns casos, certas nuances, ou mesmo problemas que poderiam passar despercebidos pela maioria, podem ser identificados e rapidamente solucionados pelo diretor de arte seja no figurino, na maquiagem, no cenário e assim por diante. (SANTOS, 2017, p. 28)

Em uma concepção relativamente simplista da narrativa cinematográfica, podemos pensar que, partindo de uma construção literária – isto é, o roteiro –, o filme soma discursos orais com aqueles criados pela fotografia, som, edição, atores e pelo toque da direção. Os cenários, objetos de cena, figurinos, maquiagem e toda a direção de arte permitem criar ainda mais camadas de significado. “Uma história é contada não apenas pelo diálogo, mas a narrativa também se encontra na vestimenta, caracterização, ambiente, ocupação do espaço, objetos” (SOUZA, 2019, p. 67).

A direção de arte é a responsável pela materialidade que compõe o enquadramento registrado pela câmera. Ela transforma as ideias e textos do roteiro em suportes concretos para a captação audiovisual e o estabelecimento do ponto de vista (HAMBURGUER, 2014, p. 25). Marcelo Moreira Santos define que a diretora de arte é a pessoa na equipe cuja “função é dar forma ao design visual de um filme” (SANTOS, 2017, p. 23). A equipe de arte cria o arranjo da *mise-en-scène*, trabalhando com volume, cor, forma, dimensão, textura, perspectiva e profundidade. No cinema, *mise-en-scène* é definida como o ato de “levar alguma coisa à cena para mostrá-la” (AUMONT, 2004, p. 158).

Georges Méliès é considerado por David Bordwell, Kristin Thompson e Jeff Smith (2017) como o primeiro mestre da *mise-en-scène* da fantasia. Ele utilizava cenários pintados à mão e adereços que hoje podem parecer simplistas, mas que traziam magia para as telas e eram suficientes para dar um recorte espacial e temporal para a história. E é importante pensar na direção de arte nesse contexto justamente porque “muitas das nossas mais vívidas memórias de filmes vêm da *mise-en-scène*” (BORDWELL et al., 2017, p. 112, tradução nossa)<sup>14</sup>.

Vale notar como aquilo que no Brasil chamamos de direção de arte recebe nomenclaturas diversas ao redor do mundo. Mais notadamente, temos o termo estadunidense “design de produção”. Esse crédito apareceu pela primeira vez no filme *E o vento levou...* de 1939. O produtor David O. Selznick considerou que o rico trabalho plástico realizado por William Cameron Menzies ultrapassava o escopo de um diretor de arte. O trabalho de William

---

<sup>14</sup> Original: Many of our most vivid memories of movies stem from *mise-en-scène*.

foi uma visualização detalhada de todo o filme, cena a cena, representada num *storyboard*<sup>15</sup>. Esse trabalho foi importante para a história da direção de arte por ter ajudado a expandir as possibilidades de atuação da área. Assim, as produções de grande escala hollywoodianas consideram que diretora de arte é aquela que transforma as composições da designer em cenários, figurinos etc. Mas, fora do contexto norte-americano, a direção de arte assume ambas as funções: composição plástica e construção visual. Ou seja, de forma estrita, a designer tem uma função diferenciada, mesmo que os termos sejam, por vezes, usados como sinônimos.

Dessa forma, a equipe de arte começa com a pessoa responsável por chefiar o departamento de arte, que pode ser uma designer de produção ou diretora de arte. Para atuar nas partes específicas da construção artística (cenário, figurino, acessórios, maquiagem e cabelo), a equipe inclui cenógrafa, maquiadora, figurinista, camareira, produtora de objetos, pintoras, carpinteiras e outras artesãs especializadas, além de uma quantidade adequada de assistentes. Essa equipe parte, então, do roteiro e das especificações da direção e passa a trabalhar com texturas, cores, tecidos, materiais variados, móveis, desenhos, esboços, objetos e informações. Também são utilizadas imagens diversas tiradas do mundo e de outros produtos. Essa cacofonia abstrata é refinada, lapidada e negociada com a direção geral e a direção de fotografia para construir os conceitos visuais do filme.

A pesquisa realizada pela equipe de arte busca entender o universo no qual o filme se passa para estabelecer um senso de autenticidade. A criatividade é balizada por uma grande quantidade de técnica e pesquisa temporal e geográfica, além de bagagens culturais e repertório visual. Indicações e discussões trocadas e feitas entre as equipes também são essenciais nesse processo de planejamento.

Essa ação ecológica em que cada integrante influi sobre o trabalho criativo do outro em uma dialogia eco-dependente nos alerta ao fato que a produção dos signos no cinema não ocorre de forma isolada, ao contrário, ela é complexa e sistêmica. (SANTOS, 2017, p. 29)

A direção de arte exige uma variedade de conhecimentos para que a profissional seja capaz de retratar a realidade em todas as suas dimensões e relevos. É necessário um olhar curioso, questionador, que não veja o mundo à sua volta como óbvio e natural, para recriar sua representação visual considerando a vasta rede de informações que nele existe. Tudo tem uma história, um signo, um valor, uma posição, etc. e a direção de arte considera todos esses aspectos, além de analisar seus possíveis ângulos e pontos de vista. Seu pensamento passa pela

---

<sup>15</sup> Storyboard, ou esboço sequencial, é um guia visual ilustrado que permite a pré-visualização do filme.

arquitetura, moda, psicologia, cosmologia, urbanismo, design de interiores, economia, política e todas as outras esferas que constituem a realidade. Todas são relevantes e se inter-relacionam para produzir a iconografia do filme. Por isso, a necessidade de atualização dessas profissionais é constante.

A direção de cinema implica não uma especialização, mas uma poli-funcionalidade, isto é, uma visão multifacetada das interrelações integrantes e copulantes nas e pelas quais a poética do cinema está imersa. (MORIN, 2005, p. 346 apud SANTOS, 2017, p. 28).

Uma direção de arte bem-feita deixa o filme mais visualmente expressivo e interpretativo (LOBRUTTO, 2002). Ela também constrói uma harmonia interna adequada para o desenvolvimento da história, de seus personagens e para o estabelecimento da atmosfera (ETTEDGUI, 2001, p. 9), definida pela teórica portuguesa Inês Gil como:

(...) um espaço mais ou menos energético, composto por forças visíveis ou invisíveis, que têm o poder de desencadear sensações e afetos nos receptores. É a natureza dessas forças, o seu ritmo e a sua relação que determinam o seu caráter (GIL, 2005, p. 22).

A atmosfera é o tom da representação, sua intensidade. Tanto ela quanto a estética do filme nascem do impacto emocional de cada parte da história e seu conjunto. Ambas dependem da forma como o ambiente (aqui falamos da direção de arte como um todo) reflete e afeta os personagens. India Martins (2017) aponta para o fato de a composição visual ser uma das grandes responsáveis por estabelecer a atmosfera fílmica. A composição tem, por si só, um potencial discursivo muito grande, sendo as possibilidades criativas da direção de arte fundamentadas nos estudos sobre composição visual.

Existe uma sólida base teórica que corrobora o argumento da capacidade comunicacional da direção de arte nos produtos audiovisuais. Segundo David Bordwell (2017), o que mais afeta nossa atenção quando assistimos um filme são as mudanças de tempo, espaço e dos aspectos gerais da imagem. Entre esses três itens, tanto o espaço como os aspectos gerais são indicadas principalmente através dos elementos da *mise-en-scène* construídos pela direção de arte. Bordwell usa exemplos de alterações no tempo exclusivos à edição, mas isso não significa que a arte não possa contribuir para a noção temporal, pelo contrário.

Gilka Padilha (2014, p. 11) fala do uso da direção de arte para situar o espectador na história, tanto de forma emocional quanto temporal e geográfica, por ser ela uma parte constituinte do universo diegético da narrativa. A arte busca trazer para a visualidade as

peculiaridades da obra, além de proporcionar um recorte temporal e espacial crível, que sustente a narrativa e a imersão do espectador. Essa imersão é a possibilidade de enxergar o que é representado na tela como real.

As construções da *mise-en-scène* podem ser feitas para parecerem invisíveis ou para atrair o olhar do espectador. No primeiro caso, o objetivo é garantir uma cena autêntica que permita que os atores interajam da forma mais natural possível. No segundo, as luzes, cores, objetos, texturas, formas e outros elementos ajudam a guiar o olhar e mostrar onde devemos concentrar nossa atenção. É possível que a ação seja acentuada pela *mise-en-scène* sem que sequer percebamos. Em outros casos, toda a construção fica evidente e chama atenção para si. Tal ocorrência é comum em filmes de fantasia, mas não é uma exclusividade do gênero.

A direção de arte e suas técnicas, notoriamente falseadoras do real como forma de restituir não sua natureza última, mas sua essência conceitual (...). Se ingressam em um projeto realista, o fazem conscientemente como uma operação que visa restabelecer e não apenas recolher esse real objetivado pela representação. Se não, estão livres para exercerem em sua plenitude a vocação que seu estatuto ontológico lhes permite. (BUTRUCE, 2005, p. 18)

Existe um debate entre o uso de uma arte provocativa, visível e do uso de uma invisível, que serviria exclusivamente como suporte para a narrativa (JACOB, 2006). Essa última se mantém como pano de fundo e busca o máximo de verossimilhança, sem adicionar muitos simbolismos à narrativa. No entanto, trazer o mundo real ao pé da letra nem sempre é preferível para o filme. O importante é garantir que o universo criado tenha uma lógica interna capaz de trazer verdade para a história (LOBRUTTO, 2002, p. 20).

São importantes a verossimilhança, a unidade estética, a coerência visual entre ambiente e personagem, o estabelecimento de metáforas poéticas que possam transmitir o que o roteiro diz e a leitura que o diretor faz dele. (VARGAS, 2014, p. 1996).

Os autores Bandini e Viazzi (1959, p. 43) trazem uma reflexão muito interessante sobre a habilidade que, dentro do cinema, cabe também à direção de arte, de revelar a poesia das imagens. Isso é feito quando o artista apresenta novas estruturas figurativas dentro ou através dessas imagens, indo além de um simples registro da realidade. É essa poética que LoBrutto considera a alma da visualidade e nela mora o potencial visual do filme. Portanto, não basta que a diretora de arte faça uma tradução literal do roteiro, utilizando apenas técnica, sem construir relações temáticas, metafóricas e dramáticas que permitam criar conexões entre personagens,

ideias, histórias e ambientes. Além do claro efeito estético, essa construção poética cria camadas que acrescentam informações subliminares à narrativa. Elas podem exigir níveis variados de compreensão, mas normalmente evocam conhecimentos e imagens latentes na mente do espectador.

Muitos detalhes dos filmes passam despercebidos pelo público em geral, mas ainda assim, a direção de arte considera que as características visuais serão direta ou indiretamente decodificadas e significadas. A arte se comunica com o espectador nos níveis intelectuais, sensoriais, psicológicos e emocionais e pode atuar no consciente ou no inconsciente (LOBRUTTO, 2002, p. 25). Entretanto, há o risco de uma determinada mensagem só atingir uma parcela da audiência, por necessitar de um conhecimento específico para que ela faça sentido.

Achamos que você pode apreciar os filmes mais plenamente se estiver ciente de como as escolhas criativas moldam sua experiência. (...) Sempre podemos tirar mais proveito dos filmes que vemos, e pensar sobre as escolhas dos cineastas nos ajuda a entender por que reagimos da maneira como o fazemos. (BORDWELL et al., 2017, p. 3, tradução nossa)<sup>16</sup>

Os espaços físicos proporcionados pela direção de arte são aqueles nos quais os atores vão desenvolver seus personagens e, juntamente com o figurino, maquiagem, cabelos, acessórios e objetos de cena, vão auxiliá-los a apresentar sua história. Assim, a arte é parte essencial da imersão dos atores na pele dos personagens que representam.

A direção de arte enriquece os diálogos não-verbais que os personagens estabelecem entre si, com outros filmes, obras e com os espectadores. Os objetos deixam de ser apenas coisas físicas e assumem sentidos, significados, transmitem informações e indícios. A arte também direciona o espectador, ajudando-o a compreender a diegese (JACOB, 2006, p. 51) e guiando seu olhar pela cena, através de meios diversos, como peso da imagem e contraste. Esse é um bom exemplo de aplicação de saberes vindos de outras áreas do conhecimento, como arquitetura e artes visuais.

A construção visual representa sensações que são importantes para a narrativa e o impacto pictórico da imagem é, às vezes, o elemento mais importante. A arte cria um senso de pertencimento para o universo do filme, uma atmosfera essencial para induzir um determinado

---

<sup>16</sup> Original: We think that you can appreciate films more fully if you're aware of how creative choices shape your experience. (...) We can always get more out of the films we see, and thinking about the filmmakers' choices helps us to understand why we respond as we do.

estado de espírito. Ela “contribui para as propriedades estéticas e para a estrutura visceral do filme” (LOBRUTTO, 2002, p. 28).

Considerando que o departamento de arte trabalha com ilusão, imaginação e realidade (LOBRUTTO, 2002), há muitas variáveis envolvidas na decisão de como construir a visualidade e quais aspectos enfatizar. Diferentes diretoras de arte criam composições diferentes baseadas em suas bagagens e olhares criativos (SOUZA, 2019, p. 66). Cenas diferentes têm especificidades diferentes. Gêneros diferentes também exigem toques especiais. As possibilidades são muitas e é pensando nelas que a direção de arte vai definir as características “expressivas, estéticas, plásticas, dramáticas, psicológicas, metafóricas, narrativas e poéticas” (VARGAS, 2014, p. 1993).

Ademais, a arte frequentemente almeja criar novas perspectivas para o filme. Reconhecemos o desejo de inovar, de alcançar algum nível de originalidade em suas representações e mostrar formas inusitadas de ver o mundo e seus objetos. No entanto, criar uma metáfora visual ou usar um objeto além de seu propósito original traz muitos desafios e muitas vezes o discurso pode acabar vago e difícil de entender (LOBRUTTO, 2002).

Existem, é claro, muitos limites que cerceiam o número de possibilidades criativas à disposição da equipe de arte. O orçamento e o recorte da câmera são dois muito importantes. Além disso, as profissionais devem levar em consideração como diferentes estratégias criam diferentes atmosferas, já que cada uma tem uma eficácia de recepção. A receptividade do público é essencial para o cinema de indústria, que usa o lucro como investimento para as próximas produções. É pensando no sucesso com o público que são criadas certas fórmulas para serem usadas nos filmes.

Como mostram McKee (2004, p. 68-70) e Morin (2008, p. 148), a tendência de prever o gosto do público para criar receitas de sucesso com base em outros filmes com recordes de arrecadação cria uma homogeneização retroalimentada de gostos e de filmografia. Nesse contexto de uma produção industrial, há pouco ou nenhum espaço para diversidade e especificidades socioculturais. Essas fórmulas padronizadas trazem o risco de consolidar estereótipos e simplificações, como as de gênero e sexualidade discutidas anteriormente.

#### 4 FIGURINO:

Considerando as possíveis composições sógnicas criadas pela direção de arte, propomos um recorte direcionado ao figurino. Também chamado de vestuário, trajes de cena, ou guarda-roupa, o figurino é o conjunto de todas as roupas e acessórios dos personagens de um filme, “projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento” (COSTA, 2002, p. 38). A figurinista segue o planejamento da direção de arte e as necessidades das demais áreas. Ela pode desenhar peças originais e/ou utilizar opções que já estão prontas (SABINO, 2007). Essas últimas podem ser alugadas, emprestadas ou compradas diretamente em lojas e brechós.

Sobre essa função, a aclamada figurinista Edith Head explica:

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, s.d., tradução nossa)<sup>17</sup>

Como parte da equipe de arte, a figurinista também empreende uma profunda pesquisa sobre cada personagem, para identificar seus detalhes psicológicos, sua personalidade, seus gostos e manias. A figurinista precisa conhecer e entender ao máximo a história das personagens (BATTISTI, 2009). Ela também estuda a época em se passa o filme, analisa o enredo e os movimentos das personagens nele. Todas as minúcias e as mudanças devem ser levadas em consideração para proporcionar uma criação cheia de significados e carga dramática (CASTRO; COSTA, 2010, p.90).

A pesquisa é parte crucial do processo de criação: “pesquisa histórica, de campo (quando possível), de hábitos, comportamental, de costumes, de gestos, cultural, de cores, de materiais, de moda e orçamentária” (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 3). La Motte (2010) propõe quatro aspectos balizadores para a pesquisa visual: silhueta, detalhes, cores e linha de confecção ou de corte. Ele argumenta, inclusive, que a maioria dos períodos da história da moda são reconhecidos pela silhueta.

---

<sup>17</sup> Original: “What a costume designer does is a cross between magic and camouflage. We create the illusion of changing the actors into what they are not. We ask the public to believe that every time they see a performer on the screen he’s become a different person” (A fala ilustrou as paredes da exposição “Distinctly Paramount: Fashion & Costume from the Paramount Pictures Archive” feita em Ohio, EUA em 2021 e registrada na matéria de Nancy Gilson para The Columbus Dispatch).

O cargo demanda o olhar observador aguçado capaz de romper com a visão determinista que muitas vezes temos sobre o mundo, como discutido na sessão sobre direção de arte. Ele é usado para ver além do “óbvio”, compreendendo as tribos que compõem a sociedade e suas especificidades. Inspirações e referências para os figurinos podem vir de todos os lugares possíveis, trazendo diversidade e originalidade para o conjunto da obra.

Seu processo criativo culminará, essencialmente, em formas de arte, moda e design; temas que serão abordados logo mais. As imagens de referência podem vir de pessoas comuns nas ruas, desfiles de moda, quadros, livros, revistas, internet, fotografias, clipes musicais, ensaios conceituais, álbuns de música, roupas de figuras históricas, museus etc. Tudo isso é condensado em desenhos de moda, chamados croquis, que aplicam um cuidadoso estudo de cores e pesquisa de materiais. Roupas, sapatos e acessórios podem ser feitos e costurados para o filme, mas nem sempre essa é uma opção.

Uma figurinista não tem um olhar apenas estético. Ela também realiza análises técnicas das vestimentas para encontrar meios de disfarçar e realçar características do corpo do ator, do cenário ou da fotografia, além de avaliar o caimento das roupas no corpo e a fotogenia do conjunto. Tudo precisa ser planejado, já que a articulação das vestimentas com os corpos e as semelhanças, ou diferenças, entre suas peças e aquelas usadas por outras personagens podem ter efeitos diversos. Possivelmente também será necessário comparar o figurino com o cenário ou com alguma cena anterior.

La Motte (2010) destaca o papel do figurinista (designer), não apenas durante o processo de criação do figurino, mas também durante a produção (de um filme, neste caso), desenvolvendo atividades como: alterar o visual de um personagem, se necessário, manter a integridade do visual do filme, tomar decisões para o próximo dia de filmagem, manter-se a par das mudanças do roteiro e tomar as medidas, relativas ao figurino, decorrentes dessas mudanças, estabelecer o visual dos extras, entre outras. (LA MOTTE, 2010, apud IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 4)

O guarda-roupa é parte estrutural do espetáculo fílmico. Ele precisa traduzir uma diversidade de corpos, almas, estados, histórias, referências, ambições, frustrações, culturas, tempos e também sexualidades. O público deve captar as mensagens trazidas pelo figurino, ainda que intuitivamente. Há sempre o risco de uma interpretação equivocada, o que faz parte do processo comunicativo, especialmente o artístico. Portanto, é importante que o profissional considere o máximo possível de interpretações para suas peças, a fim de elaborar um figurino que tenha uma recepção adequada. Sobre o tema, Valese (2003, s.p.) aponta para o processo de

“reinterpretação e participação do público/receptor, de forma ativa, estabelecendo, através da recepção e fruição da obra, a comunicação”.

O figurino varia dependendo do gênero do filme e de onde e quando se passa cada cena, sendo este muitas vezes utilizado para transmitir tais informações. Os trajes de cena têm funções variadas. Muito além de complementar as personagens, eles são a manifestação de suas personalidades, características e condições. Eles indicam idade, gênero, profissão, status e podem nos ajudar a compreender quais são as visões de mundo desses personagens (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 2). “O figurino dá respaldo à história narrando-a como elemento comunicador; [...] ostentando características humanas essenciais e visando à comunicação com o público” (BUSTAMANTE, 2008, p. 69). Em suma, são elementos cruciais para o entendimento da história contada na tela.

Tal comunicação é possível por meio do conteúdo semântico inserido nas roupas. Essa “linguagem das roupas” é composta de cores, texturas, formas, cortes, tecidos, volumes e modelagens, como descreve Alison Lurie em *A Linguagem das Roupas* (1997). Assim, figurinistas podem pensar no que reflete melhor cada personagem: um visual pesado, com várias camadas, ou algo mais leve e liso? Sendo este apenas um exemplo dentro da infinidade de maneiras através das quais o figurino trabalha com a linguagem e o imaginário.

O simbolismo é fundamental para a criação dos figurinos (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 2). Suas composições podem reproduzir pinturas, outros filmes ou evocar imagens e sensações diversas. A figurinista pode escolher luvas de cetim para uma personagem refinada ou uma blusa justa de gola alta para um personagem que se sente sufocado, por exemplo. Assim, a partir da compreensão da linguagem visual das peças do figurino, podemos entender quais elementos estéticos, simbólicos, semânticos e monetários elas carregam, e que tipo de comunicação elas desenvolvem com a personagem que as utiliza. É importante compreender também o lugar das peças no conceito geral do filme (se buscam realismo ou realçam a visualidade das cenas, por exemplo) e o que a personagem pretende com a utilização de determinados discursos visuais, tendo em vista sua personalidade e o contexto no qual está inserida. É possível pensar, por exemplo, se as narrativas que ela utiliza são literais, críticas, irônicas ou se foram forçadas sobre ela ou pessoalmente escolhidas.

O tipo de guarda-roupa do personagem também serve para associá-lo a determinado arquétipo. Isso é importante para que ele convença o espectador de sua função dentro da trama, bem como para que ela fique marcada na memória, num processo de auto-reforço arquetípico. É uma ferramenta que ajuda a diferenciar os personagens ou aproximá-los. Ademais, o guarda-

roupa pode estabelecer um estilo visual próprio para compor a estética do filme e colaborar para que a obra como um todo também fique na memória do espectador.

As trocas de roupa durante o filme podem ser usadas para marcar a passagem do tempo ao longo da narrativa. Podemos saber que passamos de um dia para o outro quando os personagens aparecem com roupas diferentes. Quando pensamos em definições temporais dadas através do figurino, nossa lembrança imediatamente nos leva aos filmes de época, que registram claramente um certo passado histórico. No entanto, também é possível estabelecer o presente e imaginar um futuro possível através desses figurinos. Há o recorte de estações do ano, meses ou feriados e, observando um contorno ainda mais fechado, os diferentes períodos do dia: manhã, tarde, noite e madrugada. O figurino pode, ainda, trazer uma proposta atemporal, da mesma forma que pode deixar imprecisa sua localização geográfica. Sobre esta, quando se deseja indicá-la, a figurinista pensa nas especificidades de diferentes espaços, como países de culturas típicas ou a diferença entre as roupas usadas no Alaska e aquelas vistas em uma praia no Rio de Janeiro, por exemplo.

A figurinista tem a função de atribuir significado narrativo para os figurinos das personagens. Dentro dessa proposta, mudanças no figurino serão interligadas pela linha evolutiva do personagem, garantindo que os elementos principais serão mantidos. As pessoas adaptam suas roupas para se adequarem às diversas situações e lugares. Mudanças de preferência e personalidade também se refletem nas escolhas de vestuário. Tudo isso para permitir identificação consigo mesma e socialização com os outros. Os papéis que as pessoas desempenham, o estilo de vida que procuram representar, podem ser verdadeiros ou falsos no que dizem respeito à vida na qual essa pessoa realmente está inserida. Ainda assim, ela pode se mostrar de uma maneira “falsa” porque aspira pertencer a um grupo no qual ainda não foi aceita, mas trata-se de um processo.

Além de ser um elemento comunicador, a vestimenta é um recurso comportamental indispensável para os atores (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 2). Os figurinos são essenciais para auxiliar o ator na construção e interpretação de seu personagem, especialmente no tocante à imersão. Eles trazem mais significados para a encenação e “formam a pele com que [o ator] vai enfrentar as expectativas do público” (MUNIZ, 2004, p. 15). No caso de atores famosos, a caracterização é essencial para fazê-los parecer pessoas diferentes, quebrando a familiaridade e permitindo que o público os aceite como um “outro” dentro daquela narrativa (COSTA, 2002, p. 40).

O gerenciamento e a manipulação das imagens do personagem são um processo constante ao longo do desenvolvimento da trama fílmica. Eles devem atender à compreensão da obra em sua integridade, bem como às necessidades do ator durante a empreitada de se transformar em outra pessoa. As roupas e acessórios se tornam, assim, parte intrínseca do personagem, “contendo códigos e significados, transmitindo mensagens e emoções ao espectador, [torna-se] um meio de comunicação entre narrativa-ator-espectador” (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 5).

Em seu processo de transmissão de significado, o figurino exclui, enfatiza, integra e diferencia ações, conceitos, comportamentos e ideologias de uma personagem consigo mesma ou em relação aos outros (ABRANTES, 2001). A roupa de uma personagem é um importante traço de sua individualidade e meio através do qual ela pode mostrar o que pensa e o que a torna única. Dessa forma, os elementos do figurino estabelecem uma conexão significativa e podem até se tornar símbolos dessas personagens (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 3).

Outra função primordial do figurino, assim como da direção de arte como um todo, é o reforço do sentimento de real que o espectador deve ter ao assistir ao filme. A caracterização deve ser congruente com o personagem, o ambiente, o momento da história e a proposta da obra. Até mesmo as transformações que marcam a evolução dos personagens no filme devem manter uma lógica interna. Um figurino pode mudar sua configuração e linguagem para transmitir mudanças psicológicas, circunstanciais, narrativas, sociais, morais e de significação do personagem (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 6).

O figurino, do mesmo modo que a direção de arte, tem graus variados de complexidade e está constantemente articulado a outros elementos da narrativa. As áreas se afetam mutuamente como explicado na seção sobre a direção de arte. Paula Iglecio e Isabel Italiano trazem um exemplo simples dessa linha de pensamento coletiva: “detalhes sobre a teoria da cor e suas implicações sob luzes e contrastes também são levados em consideração na definição do figurino (...)” (IGLECIO; ITALIANO, 2012, p. 8).

Com isso em mente, nota-se que a figurinista deve estar em constante contato com a sua e as demais equipes e/ou receber uma direção clara do que os outros estão fazendo, para evitar redundâncias. Assim, é preciso saber o que o cenário, a atuação, os diálogos, a fotografia e o som vão falar. Em certos momentos, é válido repetir uma mesma intenção nas diversas camadas da cena, mas, às vezes, cabe apenas a uma delas um discurso específico. É preciso que os membros das equipes estejam alinhados para que essas camadas de significado não sejam repetitivas, exageradas ou falhas. Por exemplo, se o enquadramento já está bem fechado e a

trilha sonora traz a sensação de tensão, talvez não seja necessário colocar um figurino com muitas camadas para pesar ainda mais a cena.

É justamente na complexa interação das partes da narrativa fílmica que o figurino ganha vida. Como Adriana Leite e Lisette Guerra (2002) colocam, dentro da trama audiovisual, o figurino pode se tornar um objeto animado, ou seja, uma parte dinâmica da trama. No caso dos uniformes dos heróis ou dos sapatinhos vermelhos de Dorothy em *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939), por exemplo, é como se eles fossem personagens por si só.

#### 4.1 BREVE HISTÓRIA DA MODA

Para entender melhor o funcionamento da linguística das vestimentas, é importante pensar a história das roupas e os preceitos da moda no ocidente, uma vez que elas são duas de suas fontes agregadoras de significado. Roupas e acessórios, a cobertura corporal, têm sido utilizados como elementos simbólicos desde seu surgimento. São parte essencial de tradições culturais, como ritos de passagem, além de serem um meio importante de diferenciação social (EMERENCIANO, 2005, p. 10). O ato de vestir é uma forma que o indivíduo tem de gerenciar sua aparência. Ou seja, como essa pessoa se vê, como ela quer ser vista e como ela será vista pela sociedade. No cinema, o personagem “vive” esse processo através da figurinista.

Primeiramente, cabe pontuar que tanto o vestir-se, o ato de cobrir o corpo nu, quanto o ato de tirar as roupas, são transformações. "A roupa - própria do homem, já que nenhum outro animal a usa - é um dos primeiros indícios de uma consciência da nudez, de uma consciência de si mesmo, da consciência moral" (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 949). O estado primeiro do ser humano é aquele da nudez. Ela tem íntimas e históricas associações com o pecado, o sexo, a loucura, a desordem e modos de vida considerados “selvagens”. Obviamente essas construções são fruto da cultura europeia com sua moralidade sacra e “civilizadora” dispersada pelo mundo com a colonização e o massacre de povos com valores diversos.

A nudez é o sinal de uma regressão em relação à ordem coletiva, de uma ruptura com os círculos da sociabilidade medieval (...) A nudez feminina é a luxúria, malsã e ruiva (...). Quanto à nudez masculina, está associada, nas representações literárias, aos fantasmas da loucura ou da vida selvagem (...). (BRAUNSTEIN, 2009, p. 600).

Flügel (1940), em concordância com outros autores que estudam a história da vestimenta, aponta que o motivo primeiro que levou os seres humanos a usarem roupas foi o desejo de se enfeitarem. Outras finalidades possíveis, o pudor e a proteção, teriam se desenvolvido posteriormente, sendo que a primeira tem bases concretas na religiosidade,

especialmente a cristã. Assim, compreendemos que o ato de cobrir o corpo tem um potencial inerente de criar relações/interfaces “entre o corpo humano e o meio natural e cultural” (NACIF, 2001, p. 72).

Até o século XIV, as roupas tinham estruturas mais simples, sendo, em sua maioria, alguma variação dos retângulos de tecido vistos nos registros gregos ou das túnicas. Inclusive, muitas vezes não eram usadas vestes que cobriam todo o corpo. Portanto, foi na Idade Média que as coisas começaram a mudar, principalmente através da diferenciação entre a silhueta masculina e a feminina. Na Europa, as vestes masculinas se encurtaram e passaram a dar espaço para o uso de meias e calças, ao passo que as roupas das mulheres continuaram longas até 1920.

Foram nos burgos surgidos nessa região que as roupas passaram a carregar a possibilidade de ascensão social por meio de riqueza, na contramão da lógica que reinava até então: a do poder concedido no nascimento apenas para os nobres. Portanto, a partir do século XIV vemos muita extravagância e luxo, visto que as vestimentas assumiram suma importância nas dinâmicas políticas, sociais e religiosas, além de se tornarem um movimento econômico em ascensão. “As roupas elegantes e dispendiosas definiam os papéis e as condições dos indivíduos nas cidades. A moda se torna, assim, instrumento de competição social” (BRANDÃO, 2017, p. 47).

Maria Helena Pontes (2013), citando *O Império do Efêmero* (1989) de Lipovetsky, traz uma reflexão sobre como o surgimento da burguesia faz a moda entrar na luta de classes através de prestígio e aparências:

A burguesia enriquecida busca evidenciar seu poder se vestindo tal qual a nobreza, referencial de status da época. Consequentemente a nobreza vai buscar se diferenciar da burguesia criando novas formas de se vestir a fim de manter as aparências já que, empobrecida, perdia seu prestígio social. Trata-se de um jogo de representações visuais construídas através da roupa, gerando assim uma moda que se reinventa e se faz circular. Essa moda nasce colada na possibilidade da liberdade individual e da democracia. (LIPOVETSKY, 1987 apud PONTES, 2013, p. 9)

Como esperado da história patriarcal, esses movimentos iniciais da moda encontram rapidamente uma forma de subjugar as mulheres. Por serem consideradas frágeis e influenciáveis, elas eram vistas como vítimas mais suscetíveis da moda. O discurso religioso e moral conseguiu um terreno fértil de manipulação e controle do corpo feminino ao estabelecer que suas roupas, e não apenas seus comportamentos, poderiam ser motivo de desonra para ela e para sua família. No entanto, as escolhas das mulheres raramente poderiam seguir uma vaidade ou conveniência pessoal, já que seus corpos eram usados como vitrine para mostrar na

sociedade as condições de suas famílias e, em especial, a posição social dos maridos (BRANDÃO, 2017).

As mulheres apareciam como vítimas passivas de impulsos que não sabiam domar, ocupavam uma posição subalterna, não participavam das decisões sobre as leis suntuárias, embora fossem o principal alvo das mesmas – deveriam submeter-se aos homens mesmo no que se refere à estética de seu corpo. (BRANDÃO, 2017, p. 47)

No século XVII, a Corte francesa começa a despontar como referência na moda, retomando a opulência. Foi no final desse século e ao longo do XVIII que surge a moda como a conhecemos hoje: parte de todas as esferas sociais de forma ampla. Por influência das profundas mudanças trazidas pelas revoluções francesa e industrial, as ruas das cidades e suas vitrines começaram a ditar moda tanto quanto as Cortes o faziam anteriormente. O consumo se torna parte do cotidiano das pessoas nas cidades, sendo considerado até mesmo como uma melhoria do padrão de vida. Nesse período também se intensifica o ciclo de imitação entre diferentes classes, bem como a aquisição em massa de uma variedade ainda maior de roupas e acessórios (BRANDÃO, 2017, p. 50).

Foi no meio século XVIII que a moda chegou aos livros e revistas, aumentou sua influência e passou a governar o corpo. Nesse período, roupas prontas ou semiprontas lentamente ganharam espaço e promoveram a separação definitiva entre o lugar de compra e venda e o lugar de produção. A invenção da crinolina no século XVIII também foi significativa para a silhueta feminina e para a qualidade de vida das mulheres, comparada àquela que se utilizava de várias camadas de tecido para atingir volume semelhante (BRANDÃO, 2017).

O valor e o significado das cores nas roupas vêm, em grande parte, da raridade dos pigmentos usados para tingir os tecidos. Os próprios tecidos eram custosos por sua fabricação difícil e manual. Isso muda com o desenvolvimento de maquinário para acelerar e facilitar o processo de tecelagem. Além disso, a importação de algodão da Índia permite que esse material substitua os predominantes até então: linho, seda e lã. Diferente desses, os tecidos de algodão eram fáceis de tingir e estampar, o que amplia o uso de ambos os métodos na produção de vestimentas (RIELLO, 2012: 47-49, 59).

Com a chegada do século XIX, surge a grande revolucionária da história da roupa e da moda: a máquina de costura, inventada apenas em 1831. Com a queda definitiva da aristocracia, esse século introduz o sistema de três peças (colete, casaco e calças compridas), completo com camisa branca e gravata, na moda masculina em basicamente todos os níveis sociais. Esse modelo seguiu até o século XX com poucas alterações de comprimento e cores, normalmente

variações de preto, cinza, marrom e, às vezes, azul escuro. Conhecido como “a grande renúncia” esse movimento retoma a austeridade de não buscar moda e beleza, mas a “retidão”. Uma proposta que existiu apenas como fachada para que a preocupação ostensiva dos homens com a perfeição passasse despercebida, afinal ilustrações e publicações da época deixam claro o contrário. As mudanças, apesar de singelas, eram constantes (BRANDÃO, 2017, p. 51).

No final do século XIX e início do XX, o ciclismo, hipismo, esportes, banhos de sol e alguns elementos do movimento higienista contribuíram para que as mulheres pudessem usar calças. Por outro lado, o feminismo e a valorização do corpo bronzeado e deixado mais à mostra começam a diluir o pudor na sociedade. Nessa virada, o *prêt-à-porter*, ou “roupas prontas para vestir”, e a massificação da moda se tornam a via de regra do consumo para grande parte da população, sendo contrabalanceada pelo surgimento da alta-costura, com sua criatividade e exclusividade. Foi recuperado, assim, o espetáculo da moda e para ele foram desenvolvidos novos espaços e meios, como os desfiles de moda e as modelos manequins. O século XX também traz experimentações ousadas com os movimentos artísticos da época, como *Art Nouveau*, Cubismo e Surrealismo, refletindo diretamente na moda (BRANDÃO, 2017, p. 52-53).

Hoje, no início do século XXI, com pigmentos e fibras sintéticas, os antigos valores significativos das cores e tipos de tecidos se tornaram mais inconscientes, apesar de ainda termos confecções artesanais e tecidos raros, como a seda pura. Se desde a Idade Média a exclusividade das roupas era basicamente a regra devido à dificuldade de se produzir grandes quantidades, a lógica hoje é justamente o contrário. Do mesmo modo, a manufatura que antes pesava menos no preço final da peça se tornou, hoje, um diferencial que cobra seu valor. Por fim, se a compra de uma roupa nova era um evento por si só, hoje certos grupos sociais podem comprar até sem pensar, uma vez que as peças se tornaram mais acessíveis (RIELLO, 2012, p. 3-5; BRANDÃO, 2017, p. 46).

Assim, o vestuário foi a primeira materialização do fenômeno da moda, uma aplicação da busca essencialmente humana por costumes e normas de convivência (EMERENCIANO, 2005, p. 10). A moda se consolida no seio da sociedade de consumo que, segundo Lipovetsky (1989, p. 159), é, de forma bastante fundamental, uma sociedade materialista que surgiu com o início da Era Moderna e prosperou com o aperfeiçoamento dos processos industriais. Há, então, a aplicação do design para aprimorar a qualidade, estética, funcionalidade e valores agregados aos produtos para atender a um consumidor mais exigente que busca mais do que apenas funcionalidade básica (BAXTER, 1998). O valor agregado serve para estabelecer uma relação

com o consumidor, despertando nele o interesse de usar os produtos como parte constituinte de sua identidade e como forma de se posicionar socialmente (EMERENCIANO, 2005, p. 10).

Se nas civilizações antigas, como a egípcia, as vestimentas passaram por poucas alterações em centenas de anos (PENDERGAST et al., 2003), já no último século, cada década desenvolveu uma moda diferente e hoje elas passam muito rápido, dificilmente se mantendo por mais de uma estação. Esse aceleração contínuo, no entanto, é alimentado por ideias anteriores. Isso é o que Gilson Monteiro (1999) considera como uma retroalimentação metalinguística, “uma forma de recuperar o tempo e reinterpretá-lo” (MONTEIRO, 1999, p. 2). É justamente através desse processo que as roupas carregam em si próprias a história da moda e é esse o motivo de falarmos brevemente dela aqui.

Em matéria intitulada "Alegre retorno", publicada na revista Veja, edição 1.445, no dia 22 de maio de 1996, a jornalista Glória Kalil mostra como o chamado vestido-camisa, explosão de consumo de 1968, estava de volta igual ao que era quando surgiu, no início dos anos 50. Uma comprovação de que, na indústria da moda, a roupa se alimenta desse eterno recomeço (MONTEIRO, 1999, p. 10).

A história da moda e o uso de roupas no geral salientam a incrível habilidade humana de inovar, usar da criatividade para contornar desafios e se reinventar. Em períodos mais férteis da história, a moda explorava os luxos, mas nos tempos de crise ela se volta para um papel funcional e atua também como “artifício para acalmar os ânimos e ajustar o pessimismo” (NASCIMENTO; ROPELATTO, 2016, p. 236).

O significado primitivo de uma peça pode se perder nos esvaziamentos e padronizações da moda atual, como Eco discorre em seu livro *Psicologia do Vestir* (1989). Apesar disso, algo ainda permanece em sua essência, ou subjetividade e os movimentos atuais da moda trazem consigo seus próprios significados.

#### **4.1.1 MODA, GÊNERO E CLASSE:**

Outro ponto importante do “vestir-se” ao longo da história é a atenção dada ao corpo da mulher e sua erotização. Enquanto os homens passaram séculos com um tipo quase constante de vestimenta, as roupas femininas encontraram, em comparação, rápidas e drásticas mudanças. Havia a insinuação sexual e o desejo nas exigências de uma determinada silhueta (cintura fina

e quadril largo se mantiveram em alta e reapareceram com certa constância), bem como nas partes do corpo que eram mostradas ou cobertas (FIGUEIREDO; MIRANDA, 2017, p. 22).

Além de simbolizar comportamentos e modos de pensar, as roupas também são agentes disseminadores de um modo de vida que está vinculado aos ideais da sociedade, especialmente o ideal do “corpo perfeito”. A partir de 1960, ocorre um processo intenso de busca por essa perfeição magra e jovial. É aumentada, também, a sexualização dos corpos, principalmente os femininos.

As roupas, desde sua “invenção” pré-histórica, são importantes para estabelecer a identidade coletiva de um grupo e criar uma sensação de pertencimento na similaridade visual. Ou seja, “(...) moda, indumentária e vestuário não são apenas formas pelas quais os indivíduos se comunicam. São também meios pelos quais os grupos sociais se comunicam e, através dessa comunicação se constituem como grupos sociais” (BARNARD, 2003, p. 97).

O ser humano tem desejos latentes de diferenciação e pertencimento, que as roupas podem atender com facilidade. Determinada vestimenta pode mostrar a que grupo você pertence e definir sua classe e sua função dentro das hierarquias sociais (LOMAZZI, 1989). Essas diferenciações também podem marcar a formação de subgrupos dentro de um grupo. No caso da roupa como desejo de participar de um grupo do qual ainda não se faz parte, a vestimenta se torna “a imagem da busca” (FIGUEIREDO; MIRANDA, 2017, p. 22). Portanto, as decisões relativas à vestimenta não são de ordem exclusivamente privada e individual, pois elas criam complexas relações entre os grupos que compõem a sociedade. “(...) O ser está vinculado ao grupo que deseja pertencer ao passo que está livre para agregar a este estilo à vivência de outros grupos e pensamentos” (FIGUEIREDO; MIRANDA, 2017, p. 23).

Retomando a questão de classes na moda, as roupas das classes mais altas normalmente são consideradas mais elegantes, finas e também costumam custar mais caro, podendo ser um símbolo de status social. Enquanto isso, roupas mais simples são associadas às pessoas com menor condição financeira. Antigamente, essa distância era aumentada principalmente pela qualidade dos materiais e do produto final, mas hoje a grande questão é o preço pago pela marca vinculada à roupa (MONTEIRO, 1999). Nessa dinâmica de classes, há um desejo que movimenta a moda com particular força: as camadas mais altas querem se diferenciar das mais baixas, enquanto as mais baixas querem se parecer com as mais altas. Assim, a moda se mistura com a luta de classes e seus reflexos nas dinâmicas da sociedade criam uma imagem ideal para cada grupo.

Atualmente, no entanto, a divisão de classes fica um pouco mais turva. Uma pessoa tem a possibilidade de adquirir roupas visualmente adequadas para um grupo do qual não faz parte, por não ter a personalidade, status ou condição financeira compatíveis com os demais membros. Essa participação forjada pode ser feita através da compra de roupas de marca de segunda mão ou falsificadas, ou o aluguel de originais, por exemplo. Mas não há garantia de se conseguir uma integração efetiva no grupo desejado. As complexidades se aprofundam num jogo de representações que nem sempre diz a verdade sobre as pessoas que estão jogando.

De acordo com as considerações de Simmel trazidas por Jessé Souza e Berthold Öelze (1998), de forma geral, são as classes mais abastadas que ditam as mudanças na moda, apesar de buscarem a manutenção de certos valores por seu pensamento conservador. A classe média é a mais dinâmica, por ter a condição e o interesse de acompanhar os movimentos da moda numa tentativa de se igualar à classe superior. É o grupo considerado responsável pela “maior variabilidade no modo de vestir e de viver” (FIGUEIREDO; MIRANDA, 2017, p. 25). Enquanto isso, as classes mais baixas têm um nível maior de manutenção e uso de visão pessoal, principalmente pela condição financeira.

Apesar dessas mudanças, Gilson Monteiro (1999) mostra que as roupas continuam representando ideologias e divisões. As roupas comunicam e reproduzem imagens de poder social. Uma observação interessante que se relaciona com essa dinâmica é o movimento de grupos opressores se apropriando de símbolos dos grupos que oprimem (NASCIMENTO; ROPELATTO, 2016, p. 231). Dessa forma, o elemento deixa de ter uma conotação negativa e passa a ser desejado apenas por estar em mãos privilegiadas. Vemos, por exemplo, o caso das camisetas com estampas feministas (girl power, Frida Kahlo, the future is female etc.) sendo vendidas em grandes lojas de departamento que fazem plágio e/ou uso indevido de artes feitas por mulheres.

“O conhecimento deste contexto é essencial para a construção de um repertório do imaginário e do ideário da época (...) a ser empregado na análise da indumentária utilizada na caracterização do personagem” (EMERENCIANO, 2005, p. 15). É apenas dentro desse recorte contextual que podemos propor associações entre cores, formas, texturas e consequentes interpretações.

Por fim, nota-se que não escolher também é uma escolha. Assim, se uma pessoa não combina suas roupas, isso diz algo sobre ela no mesmo nível das roupas cuidadosamente selecionadas por outra pessoa. É importante pensar nesse conjunto, tanto quanto nas peças

isoladas, uma vez que o corpo é um recorte e a pessoa precisa decidir o que usar e em quais momentos (MONTEIRO, 1999).

Segundo Cox e Dittmar (1995), todo esse código do vestuário existente por trás do processo de escolha e compra das roupas é formado desde a infância e assume maior clareza na adolescência. Ademais, a autoimagem tem um componente visual constituído em grande parte de objetos que refletem valores sociais e pessoais (BAXTER, 1998, p. 190). Muitos desses objetos são roupas e acessórios e esse hábito faz parte da natureza humana.

## 4.2 FIGURINO NO CINEMA EXPERIMENTAL

Toda a lógica do figurino e da moda pode ser subvertida e é feita de forma bastante interessante no cinema queer e no cinema experimental. Segundo André Antônio Barbosa, a roupa e a visualidade têm sido usadas no meio queer justamente para quebrar as fronteiras de um mundo quadrado e “embaralhar o que a heteronormatividade considera” (BARBOSA, 2021, p. 223). Esse discurso visual acaba tendo mais espaço no cinema experimental independente.

A própria existência de sexualidades dissidentes quebra com o cuidadoso equilíbrio heteronormativo do mundo. O cinema tem a possibilidade de brincar com esse incômodo, trazer novas intensidades e realmente colocá-lo como parte da construção cinematográfica, ao invés de ser apenas uma temática ou um elemento solto dentro da tela (BARBOSA, 2021).

O vestir pode ser visto como um pequeno ritual com o poder de misturar realidade e fantasia, como vemos no registro dos motoqueiros de Scorpio Rising, o filme experimental feito por Kenneth Anger em 1963. Esse curta confunde e quebra o binarismo e as predefinições de sexo, gênero e sexualidade, propondo novos olhares ao aproximar extremos. O figurino evoca violência, mas a música cria um clima de romantismo no qual homens aparentemente héteros são registrados por uma câmera queer (BARBOSA, 2021, p. 224).

Teo Hernandez, por sua vez, desfaz a hierarquia antropomórfica do cinema que coloca o ser humano como o elemento principal. Ele mistura corpos, tecidos, objetos e dá a mesma importância a todos. Cria-se, assim, um conjunto indissociável que Barbosa define como “o drama das coisas” e nos apresenta uma afirmação inovadora: “nossa pele é roupa também” (BARBOSA, 2021, p. 226). Hernandez cria uma suavidade sagrada diretamente oposta ao inferno de Anger.

(...) Em Hernandez a suavidade delicada e a brancura sagrada dos tecidos e véus que cobrem os corpos hieráticos nus nos fazem transcender para um

estado de graça amoroso, celestial, onde as regras e sanções que, do ponto de vista heteronormativo, criam proibições e permissões a respeito de quais corpos devem ser amados e quais odiados, adorados e rebaixados, sentidos ou ignorados, caem por terra. (BARBOSA, 2021, p. 227)

O espaço dos filmes independentes e experimentais é essencial para a projeção de novas formas de ver o mundo e de fazer cinema. São ambientes irreverentes que exigem mais do espectador e entregam experiências completamente diferentes daquelas possíveis em salas de cinema comerciais. São filmes de grande importância justamente porque questionam o que não está sendo feito pelo restante da comunidade e ampliam nosso horizonte de possibilidades criativas. É uma válvula de escape dentro de práticas discursivas limitantes.

Práticas cinematográficas como as de Sosha, Kenneth Anger e Teo Hernandez tocam num lugar incômodo – como poderia ser diferente no caso do cinema queer? – e que gera muita ansiedade: as imagens podem ser livres. (...) ao terem a coragem de brincar com imagens, com a despreensão de quem está de fora dos grandes circuitos, porém com a atenção aos detalhes de quem verdadeiramente está obcecado por realizar determinados prazeres, filmes queer como os vistos neste texto adquirem o status precioso de compartilhar conosco sensações complexas, vivas e francamente ameaçadoras ao binarismo da visão heteronormativa de mundo. (BARBOSA, 2021, p. 231)

O texto de André Barbosa apresenta a possibilidade inovadora de usar os figurinos como transformadores, escapando da lógica da caracterização que, ao definir um personagem, pode também limitá-lo. São questionamentos como esses que nos lembram que, na arte, nada precisa ser definitivo.

### **4.3 FIGURINO NO CINEMA DE MULHERES**

Sabendo da diversidade de construções do cinema experimental, surge o questionamento: como fica a proposta plástica dos filmes de maior orçamento? Ela se mantém, se destrói ou simplesmente se modifica? Fica claro que entre o cinema comercial e o experimental existe uma diferença abismal de autonomia. Apesar disso, Paula Marantz Cohen (2010), propõe um espaço de liberdade do lado de fora das telas, na forma como se interpretam os figurinos de comédias românticas.

As comédias românticas têm uma ligação histórica com um tipo de conteúdo ficcional direcionado para o público feminino, desde as novelas domésticas da literatura, até os filmes de mulheres. Alguns desses enredos são idealizados sobre uma intensa carga dramática feita para

fazer as leitoras chorarem, enquanto os demais são leves e alegres, com heroínas inteligentes e de personalidade forte.

Cohen sugere a existência de um espetáculo exclusivo nas comédias românticas que é alicerçado na quebra da lógica masculina de desejo para mostrar mulheres que veem o mundo como mulheres. Assim, a autora diz:

As mulheres assistem a comédias românticas não apenas pelos prazeres anômalos que proporcionam, mas por razões mais substantivas: para aprender como usar o mundo material de forma criativa e assimilar as coisas em um estilo de ser que as define e fortalece. (COHEN, 2010, p. 80, tradução nossa)<sup>18</sup>

Seguindo essa composição, as personagens criam uma relação positiva com o mundo material. Os homens da trama atraem interesse por sua existência material, mas raramente são centrais nos filmes. As mulheres se apropriam da variedade de acessórios que existem ao seu dispor: maquiagens, penteados, objetos, sapatos e as mais diversas roupas são itens singularmente expressivos nessas narrativas. Cohen também considera que há consideravelmente menos sexualização dos corpos e roupas femininas, uma vez que não existe a intenção de seduzir um espectador ou personagem masculino. Tudo seria feito para divertir as mulheres.

São elas que movem a trama e conquistam tanto o público quanto os demais personagens com suas personalidades autênticas e que não se acomodam - traços de uma força de vontade refletida em sua poderosa presença material. Elas têm orgulho de viver a vida que querem, de serem quem são e, conseqüentemente, de suas escolhas materiais.

As formas de vestir, não raro, se tornam armaduras de batalha com as quais elas conseguem vencer quaisquer desafios. O ponto de vista de Cohen sugere, inclusive, que o uso do salto alto, ao invés de uma marca da opressão patriarcal, se torna uma “expressão de assertividade feminina” (COHEN, 2010, p. 80). O figurino é, assim, uma ferramenta para empoderar as personagens, afirmando sua autoconfiança, independência e habilidade.

As roupas também servem para guiar o olhar da espectadora e fazê-la focar sua atenção na personagem principal. Essas personagens criam e controlam seus próprios espetáculos, sejam eles narrativos ou visuais. Mesmo com diálogos que parecem esvaziados quando comparados às versões de filmes anteriores, o objetivo dessas narrativas é mostrar que as mulheres podem ser elas mesmas, da forma mais chamativa, boba ou perspicaz que elas

---

<sup>18</sup> Original: Women watch romantic comedies not just for the anomalous pleasures they afford but for more substantive reasons: to learn how to use the material world creatively and to assimilate things into a style of being that defines and empowers them.

quiserem. É uma ode à “performance do Eu feminino”<sup>19</sup>, uma forma de mostrar mulheres que sabem seu valor e que o meio adequado para elas é aquele que lhes permite uma rica autoexpressão.

É possível traçar um número de crítica sobre esses filmes e sobre os argumentos de Paula. Eles apresentam um discurso consumista que pode ser bastante negativo e limitante, especialmente por ilustrar uma realidade econômica de alto nível. No entanto, o que a autora propõe em sua análise é a capacidade de contrabalançar os efeitos ideológicos com uma visão otimista que consiga recuperar um lugar de poder feminino. Esses lugares são tão limitados que esse parece ser um esforço digno, especialmente para conquistar a voz de um discurso que clama às mulheres algo que é tão próprio de sua natureza: estar presente e ser multidimensional.

---

<sup>19</sup> Original: performance of the female self (COHEN, 2010, p. 86)

## 5 METODOLOGIA

O cinema, com sua capacidade de produção de significados e representações que refletem e constroem o mundo real, pode manter ou romper convenções sociais. Considerando a marginalidade das mulheres na sociedade e na história ocidental pós-colonial, especialmente de mulheres LGBTQIA+, convém analisar a forma como os discursos cinematográficos afetam as lutas políticas travadas por esses grupos. Afastadas dos espaços de produção fílmica e silenciadas em suas narrativas, essas mulheres têm um número limitado de filmes que fazem jus às suas vivências, já que a maioria ainda utiliza a lente distorcida do olhar masculino e das convenções patriarcais. Essas distorções levam a imagens negativas da expressão da sexualidade feminina e da própria feminilidade.

Os últimos anos trouxeram algum progresso. Contudo, a questão da representatividade é um processo delicado que, ao mesmo tempo, precisa desconstruir e construir feminilidades. E se existe uma narrativa que conseguiu vingar nesse espaço de metamorfose, é a narrativa queer. Vale lembrar que a prioridade nas narrativas que trazem pessoas não heterossexuais é de homens cisgênero brancos gays, seguidos de lésbicas e bissexuais também brancos e cisgênero. Transsexuais, travestis e pessoas queer que passam por processos de racialização, no geral, ainda têm um espaço consideravelmente menor.

Dentro de filmes sobre mulheres que amam mulheres, sejam elas lésbicas, pansexuais ou bissexuais, buscamos analisar a forma como são criados os espaços, discursos e linguagens femininas. Pensamos ser importante questionar as possibilidades de representação da sexualidade feminina e entender se, apesar de parecerem subversivas, elas não vêm de um imaginário inerentemente heterossexual e patriarcal para o qual o sexo ainda é tudo que uma mulher pode ser. Como no caso de *Azul é a Cor Mais Quente* (Abdellatif Kechiche, 2013) que, apesar de trazer relacionamentos lésbicos, hiperssexualiza suas personagens e cujo diretor foi acusado de assédio, abuso e conduta imprópria durante as gravações, inclusive pela atriz Léa Seydoux, que protagonizou o longa.

Numa lógica mais geral, se a sociedade ainda segue uma ideologia segundo a qual a sexualidade é determinante para se estabelecer o valor de uma mulher, precisamos entender as diversas representações dessa sexualidade. Para tanto, propomos uma análise que tem como foco a caracterização das personagens, especificamente através da direção de arte e do figurino.

Aqui é interessante notar que as roupas têm uma íntima relação com o sexo, como Flügel discute em seu livro “A Psicologia das Roupas” (1940). Já a moda se conecta com as mulheres durante seu desenvolvimento na história, principalmente como ferramenta de controle sobre

elas. E no cinema, as áreas de direção de arte e figurino eram consideradas femininas, empregavam majoritariamente mulheres e por essa razão adquiriram uma repercussão negativa, como se, em vista disso, esses trabalhos fossem inferiores ou menos importantes do que a fotografia, por exemplo (DECK, 2019, p. 5).

A direção de arte cria o suporte físico que será registrado pela câmera e este pretende alcançar um efeito do real, como coloca Gilka Padilha de Vargas (2014). É a partir dos direcionamentos da equipe de arte que se tem a caracterização da personagem, composta por figurino, maquiagem e cabelo. A caracterização é responsável não apenas por trazer a estética prevista para o filme, mas também por mostrar as características das personagens, articular quem elas são e como elas estão a cada momento. Ela é parte importante da progressão narrativa, mostra a relação dos personagens uns com os outros e a diversidade deles, descortinando personalidades, conflitos e o máximo possível de suas vidas interiores (BORDWELL et al, 2010, p. 119-121). Ou seja, como figura visível, a personagem precisa ser entendida pelo público e para isso deve estar munida de sentido visual.

Esse sentido é construído através da linguagem visual, uma composição de elementos como linhas, formas, texturas, volumes, cores etc. Quando pensados no contexto das roupas, e consequentemente da história da moda, essa visualidade ganha novas dimensões. Pretendemos, assim, aplicar os conceitos de John Flügel (1940), de Patti Bellantoni (2005) e, eventualmente, trazer alguns elementos da sintaxe da linguagem visual de Donis A. Dondis (2003) para analisar os signos, significados e possíveis interpretações o figurino dos filmes selecionados.

Em seu livro *A Psicologia das Roupas*, Flügel (1940) apresenta diferentes formas de ornamentação, das quais as externas nos serão particularmente úteis. Ele também discute os motivos pelos quais as pessoas usam roupas (proteção, pudor e decoração, por exemplo) e quais os seus possíveis significados. O uso dessas informações pretende acrescentar à análise fílmica, mostrando a diversidade de possibilidades criativas e simbólicas inseridas no ato de vestir. Bellantoni (2005) também trabalha no campo do simbólico, apresentando associações emocionais feitas pelo uso de diferentes cores no cinema.

A metodologia escolhida para a análise é a chamada “constelação fílmica”, que coloca os filmes para serem trabalhados simultaneamente. Como proposto por Mariana Souto (2020), a constelação permite aproximar obras que não têm um vínculo preexistente, mas que são escolhidas a fim de encontrar semelhanças, diferenças, especificidades e uma série de nuances. Com esse método, é possível melhor apreender as relações entre as obras, tendo em vista que ele pode “revelar algo por diversas frentes e perspectivas” (SOUTO, 2020, p. 156). Ele permite

transitar pelas obras, colocá-las em relação e não focar apenas em análises verticais e isoladas. É uma chance de quebrar com a linearidade e encontrar caminhos diferentes. Portanto, a intenção da análise não é observar filmes individualmente, mas tecer vínculos e aproximações entre as obras, percebendo também suas diferenças e singularidades.

O componente histórico é importante para a constelação, pois cria um espaço para possíveis releituras. As roupas criam ligações metalinguísticas com elas mesmas ao longo da história da moda (MONTEIRO, 1999), da mesma forma que as representações femininas que temos hoje são produto de uma construção histórica dentro e fora do cinema. Assim, pode-se pensar a constelação proposta nesse projeto como uma cristalização de pontos dessa história. Importa, também, o componente crítico, que aqui se encontra no pensamento feminista e queer.

A metodologia aplicada se inicia com a seleção do *corpus* de filmes, partindo das seguintes exigências: que tivessem sido feitos por, e em, países ocidentais a partir de 2010; que tivessem um casal lésbico num relacionamento romântico e sexual central para a história. Foi feito um levantamento inicial com diversas obras e essa amostra foi, então, reduzida para cinco e, logo, para três, tendo em vista o objetivo de conciliar uma certa variedade de obras, mas também a possibilidade de aprofundamento das análises. Nessa seleção, era de interesse encontrar representações de décadas variadas e de um olhar que pudesse ser definido, dentro do que foi discutido anteriormente, como um possível *female gaze*. Com esses filmes, criamos uma constelação e analisamos alguns dos figurinos das personagens que compõem o casal principal com base na carga significativa que têm para a trama. Os resultados vêm desse processo de observação crítica comparada com as bases teóricas. Os filmes constelados foram *Retrato de uma Jovem em Chamas*, *Carol* e *Desobediência*.

Em *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019), Marianne é uma jovem pintora francesa do século 18 que recebe a tarefa de pintar um retrato de Heloíse para seu casamento, sem que ela saiba. Marianne passa os dias observando Heloíse e as noites pintando, enquanto se aproxima cada vez mais de sua modelo. *Carol* (Todd Haynes, 2015) conta a história de Therese Belivet, uma garota que tem um trabalho entediante em uma loja de departamentos. Um dia ela conhece Carol, uma cliente elegante e misteriosa. As duas mulheres desenvolvem rapidamente um vínculo amoroso com consequências graves, especialmente para Carol, que está passando por um divórcio e lutando pela guarda da filha. *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017) traz o drama de Ronit, uma jovem que volta à cidade natal após a morte de seu pai, um rabino. No centro da comunidade judaica ortodoxa, ela recorda a paixão proibida pela melhor

amiga de infância, atualmente casada com seu primo e as duas exploram juntas os limites entre fé e sexualidade.

Os filmes escolhidos são conhecidos, tiveram grande circulação e seguem a narrativa clássica hollywoodiana. Anneke Smelik sugere que um formalismo excessivamente rígido não seja a abordagem mais adequada para trazer um cinema de mulheres justamente porque as feministas precisam, ao mesmo tempo, descobrir e redefinir o que é ser mulher (SMELIK, 2007, p. 494). Além disso, vale lembrar que a simbologia das roupas varia dependendo de qual cultura ela faz parte (MONTEIRO, 1999). Portanto, esses filmes escolhidos são representativos de uma cultura ocidental representada a partir de um olhar contemporâneo também ocidental.

A escolha de filmes que representam diferentes momentos históricos permite uma visão ampliada das possibilidades criativas do figurino. Érica Sarmet e Mariana Baltar também falam sobre a temporalidade queer e suas potências que existem nos e através dos corpos. Esses se tornam tempo-espço de uma história conjunta, deles próprios e de todos os outros que vieram antes e virão depois (BALTAR; SARMET, 2016, p. 57-59).

Outra questão que precisa ser pontuada é a necessidade de reinventar as histórias por trás de personagens LGBTQIA+ sem se limitar ao drama e às injustiças sociais. Pessoas queer estão em todos os lugares, têm as mais diversas vivências e podem contar muito mais do que só seu sofrimento, ainda que ele seja parte indissociável de suas vidas. Por isso, os filmes da análise não têm como foco o processo de “sair do armário”. Eles trazem construções de sexualidades centrais, mas as complexificam ao inserir nuances e problemáticas como o olhar, a representação, a religião, o trabalho, a saúde mental, a família e outras paixões não sexuais.

Desta forma podemos começar a entender qual o papel discursivo do figurino na construção das representações de mulheres que amam mulheres. A realidade tem tantas materializações do feminino quanto tem pessoas expressando feminilidade, e fazer com que elas sejam vistas é de extrema importância no grande esquema social de representações. Assim, temos uma pesquisa que é tanto de um olhar como de uma materialidade que se preocupa em afirmar corpos e noções ao mesmo tempo que as perturba.

## 6 ANÁLISE DA CONSTELAÇÃO

Figura 1 – Heloïse, Marianne e Sophie passam os dias juntas



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

*Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), dirigido por Céline Sciamma, trabalha bem questões de temporalidade, o olhar, afetos e a possibilidade de reescrever a história para criar espaços de existência autenticamente femininos. O filme começa num presente do século XVIII e logo mergulha nas memórias de Marianne. O tempo parece entrar num estado de suspensão, colocando um ritmo diferente para os acontecimentos mostrados. As personagens passam apenas onze dias juntas, mas a sensação que fica é de termos acompanhado um relacionamento que cresceu ao longo de semanas ou meses.

As silhuetas são condizentes com a realidade da época na qual a história é contada, a segunda metade do século XVIII, numa ilha na costa da Bretanha, França. O filme traz poucas trocas de roupas e mostra as camadas de peças utilizadas na época, seguindo inspiração de registros do período, especialmente pinturas, como explica a figurinista Dorothée Guiraud, em entrevista para a *Vogue* do Reino Unido<sup>20</sup>. Trabalhar com menos exige uma habilidade de síntese por vezes difícil de ser alcançada.

Apesar de parecerem vestidos, as roupas eram compostas de duas peças separadas: uma saia e uma blusa. Sob a saia, havia camadas de anáguas e *paniers*, isto é, armações responsáveis por criar a forma de um quadril alongado horizontalmente. Sob a blusa, estava o espartilho, ou

<sup>20</sup> DEVANEY, Susan. The 'Portrait Of A Lady On Fire' Costume Designer On Dressing The Female Stars Of 2020's Most Talked-About Film. *VOGUE*, 2020.

*stays*, como é a nomenclatura de consenso para a peça da época, que se difere dos *corsets* que vieram depois do século XIX. A peça que ficava em contato com o corpo era a *chemise*, ou camisa, que se parece com o que conhecemos hoje como camisolas, feitas de um tecido branco, semitransparente e largo. Todas as liberdades criativas fazem sentido no contexto apresentado, como a falta de laços, babados e os enfeites comuns ao período, retirados a fim de não desviarem a atenção do público, como conta Dorothée.

Figura 2 – A *chemise* é usada sob o espartilho



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Várias camadas de roupa também aparecem em *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017). De volta à cidade natal após ser notificada da morte de seu pai, Ronit se envolve romântica e sexualmente com Esti, uma amiga de infância. Mesmo tendo crescido no centro de uma comunidade judaica ortodoxa, as duas viveram um breve romance, até que Ronit foge para Nova Iorque e Esti acaba cedendo às pressões sociais e se casando com Dovid, o terceiro amigo do grupo. No filme, vemos as personagens usando por vezes dois casacos, dois cachecóis, luvas, uma blusa e, como percebemos um pouco depois, mais uma blusa ou body por baixo, que ficam bem justos no corpo.

Flügel discute extensivamente sobre julgamentos morais e relações sógnicas que podem ser feitas sobre determinadas características das roupas, incluindo espessura e rigidez. Esses dois elementos são vistos ao longo dos filmes, não somente através das camadas de roupas (que também aparecem em *Carol*), mas também na escolha de tecidos mais estruturados. Como o autor sugere, esses elementos evocam um desejo ou necessidade de proteção do corpo, bem como de uma firmeza e retidão morais (FLÜGEL, 1940, p. 75-76). Alguns exemplos incluem

os espartilhos usados por Marianne e Heloíse e o casaco de Esti, que é mais estruturado. O contrário também se aplica, ou seja, roupas mais fluidas e soltas são vistas mais frequentemente em personagens mais livres.

Claro, não podemos ignorar o fator climático, já que o frio sugere o uso de roupas mais pesadas e de camadas extras. No entanto, Flügel lembra que roupas não são essenciais mesmo em climas frios e úmidos, como já em 1832 foi observado através do contato com a tribo Yaghan, que sobrevivia no inverno do extremo sul da Terra do Fogo com pouca ou nenhuma roupa (FLÜGEL, 1940, p. 17 e 68-69). Do outro lado da moeda, pode ser interessante usar roupas compridas no calor para proteger a pele do contato direto com os raios solares. A relação entre roupas e clima constantemente quebra expectativas.

Figura 3 – Ronit usa dois cachecóis maxi



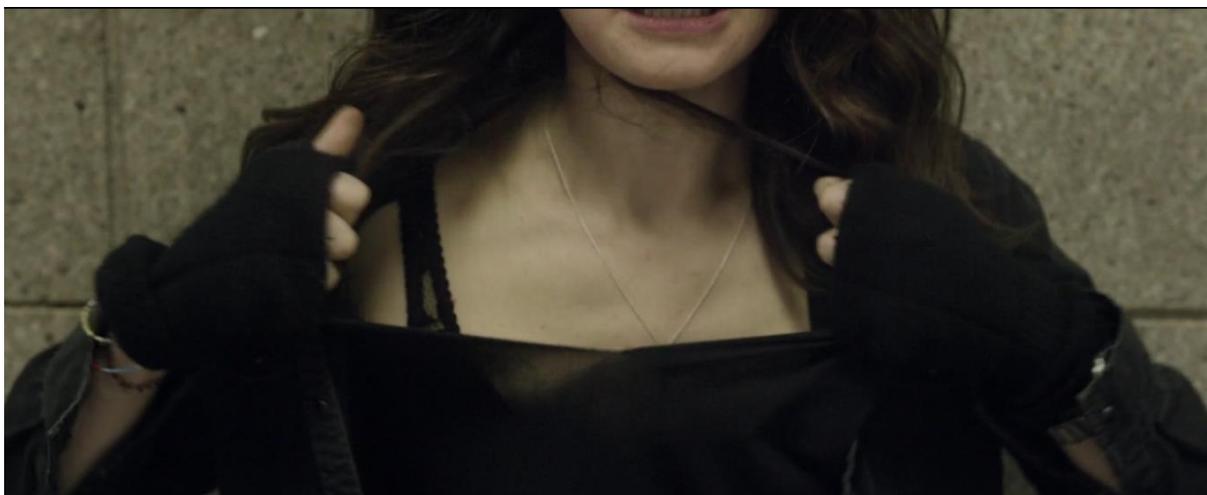
Fonte: *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017)

Flügel também fala dos ornamentos direcionais, peças que dão ênfase para os movimentos do corpo por serem soltas, flutuantes ou estarem penduradas. Os longos cachecóis à princípio poderiam ter essa classificação, mas com as sobreposições eles acabam tendo seu efeito reduzido. A limitação do movimento é associada à solenidade e às figuras que não precisam ou não podem correr. Roupas muito justas ou que tem muito material caindo sobre os pés podem provocar esse efeito direcional inverso (FLÜGEL, 1940, p. 48-50).

Em *Desobediência*, a relação com as roupas parece inconstante. Logo nos primeiros minutos do filme, Ronit rasga sua blusa com os dentes, angustiada depois de receber uma notícia tão difícil. Mas em sua primeira vez de volta à casa de Dovid, ela quase literalmente luta contra Fruma para manter seu cachecol e suas luvas. É perceptível seu desconforto: ela é uma completa estranha para aquele mundo, e a princípio, tenta se esconder, ocupar menos espaço, se fechar em si mesma. Toda a situação é emocionalmente desgastante e suas roupas são parte

de uma tentativa febril de se proteger. No entanto, elas não conferem nenhuma segurança e acabam sendo sufocantes.

Figura 4 – Ronit rasga a blusa



Fonte: *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017)

Já em *Carol* (Todd Haynes, 2015), o romance intenso entre a jovem empregada de uma loja de departamento, Therese Belivet, e a elegante Carol Aird se inicia por causa de um par de luvas esquecidas num balcão. Ou talvez Carol tenha deliberadamente deixado o par numa tentativa de se aproximar da garota depois. Uma iniciativa sutil, como quando suas mãos tocam os ombros de Therese em momentos importantes da trama que deixam o ar cheio de tensão sexual. O toque é catalisador, particularmente na experiência queer, quando ele precisa ser furtivo e ambíguo para sugerir algo “proibido” e ainda se manter na segurança da despretensão ou da ingenuidade. Tirar peças de roupa é insinuar uma vulnerabilidade e quanto mais camadas as personagens usam, mais nuances podem ser trazidas para esse jogo de sugestões.

Por esse motivo *Desobediência* é tão intrigante em suas cenas de sexo. Normalmente, o sexo é um momento de extrema vulnerabilidade e intimidade, que não surpreende ao mostrar personagens nuas. Contudo, o filme faz justamente essa quebra de expectativa ao manter algumas peças de roupa. O espectador já tinha visto e compreendido a impessoalidade do sexo feito por Esti e Dovid, que era desprovido de desejo e podia ser entendido muito mais como uma parte da vida dentro da religião do que uma conexão interpessoal. Porém, a relação de Ronit com o sexo poderia ter sido melhor construída, já que ela aparece vestida transando com uma pessoa desconhecida num banheiro, logo nos primeiros minutos do filme. Com a análise, percebemos que esse encontro foi impessoal e impulsivo, mas ele acaba servindo de margem para o estereótipo de uma mulher promíscua que não quer compromissos. Inclusive, Dovid usa uma fala parecida para atacar Ronit e tentar convencer Esti da disparidade entre as duas.

Figura 5- Ronit e Esti depois da transa



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

*Carol* tem uma abordagem um pouco mais tradicional para a cena de sexo, mas percebe-se a intenção de celebrar o corpo das mulheres. Uma abordagem que, por trás das câmeras foi essencialmente oposta à de *Azul é a Cor Mais Quente* (Abdellatif Kechiche, 2013), já que havia uma preocupação em garantir que as atrizes estivessem confortáveis e que a cena fosse realmente necessária. E segundo a atriz Cate Blanchett, que interpreta Carol, a cena era<sup>21</sup>. Ela conta em entrevista que os sentimentos das personagens são fortes, mas que existe um certo isolamento que só é rompido quando elas podem, finalmente, ficar juntas. Não é por acaso que esse momento começa com Carol colocando as mãos sobre os ombros de Therese, o gesto recorrente tão significativo para a narrativa.

Figura 6 – Carol e Therese antes de irem para a cama juntas

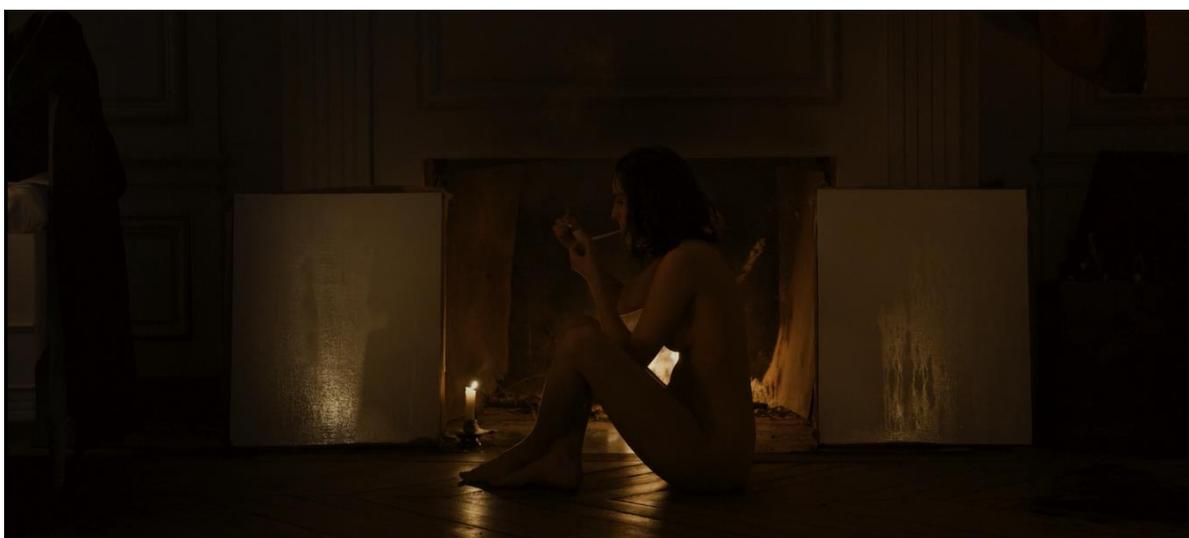


Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

<sup>21</sup> CATE Blanchett: I had no problem with sex scenes in Carol. **Independent.ie**, 2015.

De volta em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, a multiplicidade de camadas das personagens se concretiza nas camadas de roupas e o nu tem uma razão de ser para além do prazer visual. É diferente dos filmes em que a personagem é colocada em situações, e roupas, somente para mostrar seu corpo. Se essa personagem aparecesse nua, o objetivo seria cumprido da mesma forma. Porém, quando o figurino é construído como parte essencial da narrativa, sua presença e sua ausência modificam a narrativa. Quando Marianne se seca em frente ao fogo e no meio das telas, vemos sua pele nua em pé de igualdade com o tecido das telas, pronto para ser preenchido, trabalhado e transformado em arte. A nudez não está direcionada ao consumo masculino. Quando a região da vagina aparece é imediatamente ocupada pelo feminino, seja pela menção à menstruação ou pelo uso do espelho que reflete nela o rosto de outra mulher.

Figura 7 – Marianne e suas telas



Fonte: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019)

É interessante notar, também, os contrastes proporcionados pelo figurino. Carol começa o filme com figurinos cheios de detalhes, uma profusão de informações, enquanto Therese é mais simples, econômica, num sentido visual e monetário. A diferença de classes sociais, vista tanto em *Retrato de uma Jovem em Chamas* quanto em *Carol*, é simbólica por si só (como discutimos anteriormente na sessão sobre moda), mas revela outras camadas das personagens. Quando Carol vai encontrar Therese no restaurante pela primeira vez, ela usa casaco, óculos escuros, broche, brincos, pulseiras douradas, anel, esmalte, lenço vermelho-alaranjado com bolinhas, luvas no mesmo tom e um conjunto cinza com um padrão delicado, mas brilhante. Therese por sua vez usa uma blusa branca lisa, colete e tiara pretos. Apenas a boina e o casaco têm estampa e seu único acessório é um relógio discreto.

Figura 8 – Carol e Therese almoçam juntas pela primeira vez



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Dondi (2003, p. 146) diz que “a profusão é uma técnica de enriquecimento visual associada ao poder e à riqueza, enquanto a economia é visualmente fundamental (...)”. Nós conseguimos ver Carol encontrando o seu fundamental ao longo da história através da simplificação do seu figurino. Ela não deixa de ser rica ou elegante, mas as roupas visualmente mais econômicas evidenciam que ela passou por situações muito desgastantes vivendo uma farsa. No primeiro momento da história não é difícil imaginar que ela fizesse uma tentativa de se esconder, talvez como Ronit em seu primeiro momento de volta à cidade natal. Existe um nervosismo, até mesmo uma angústia, que é, ao mesmo tempo, escondida e revelada nas roupas.

Figura 9 – Abby conforta Carol



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Mesmo quando Therese consegue um trabalho melhor, suas roupas e seus acessórios continuam visualmente econômicos. É possível imaginar que Therese tinha mais liberdade para viver sua verdade e buscar seus sonhos, enquanto Carol vivia pisando em ovos. Havia um jogo de aparências com expectativas muito mais altas para Carol. Isso culmina na cena em que ela finalmente admite que não pode abrir mão de ser quem ela é, ou seja, de amar mulheres, nem de ficar longe da sua filha. Todo esse subtexto não impede que a profusão visual seja um reflexo da personalidade da personagem, já que no final do filme ela volta a aparecer e condiz com a retomada de sua essência e liberdade.

Aqui é interessante lembrar, também, que mesmo estando tão bem-vestida no almoço com sua futura amante, Carol não estava à altura da festa que viria em seguida. Ela poderia ser perfeita aos olhos de Harge, seu ex-marido, mas nunca seria o bastante para sua sogra. Na verdade, tal como Ronit e Marianne, ela nunca deixaria de ser uma estranha justamente por não conseguir se conformar aos padrões heteronormativos e misóginos que eram esperados dela. No caso de Therese, apenas seu “quase noivo” esperava algo, mas ele nem sequer era uma figura muito importante na sua vida. E se Heloíse teve que se conformar, não foi em silêncio, não foi sem resistência. Já para Esti, seu rompimento com as expectativas que a comunidade tinha sobre ela é visualmente e narrativamente drástico, como veremos mais adiante.

Figura 10 – A diferença da roupa de Carol na festa



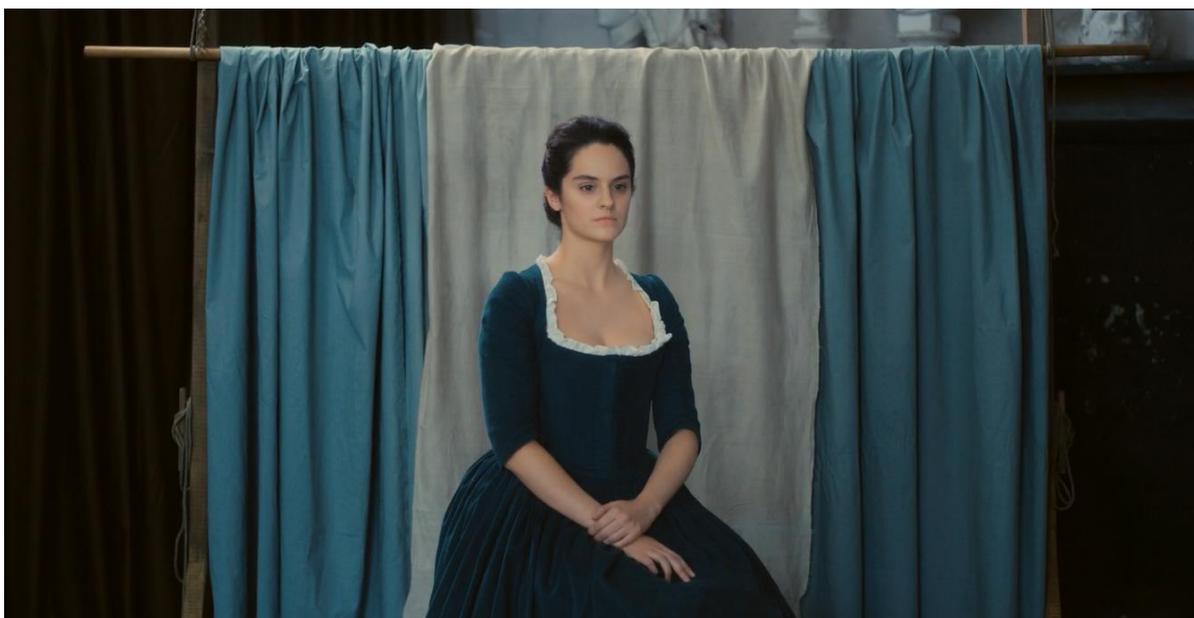
Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

## 6.1 CORES

Em relação às cores, *Retrato de uma Jovem Chamada* cria uma combinação interessante com os conjuntos azul e verde de Heloíse, o vermelho alaranjado de Marianne e o amarelo alaranjado de suas roupas de baixo, que também aparecem no figurino da criada Sophie. Da mesma forma, temos branco e tons escuros que se aproximam do preto para equilibrar a composição. O primeiro elemento que chama a atenção é a interação do vermelho com o azul entre o casal.

Na primeira cena, Marianne aparece posando com um vestido azul marinho que se conecta com um importante conjunto usado por Heloíse ao longo do filme. De acordo com o livro “If it’s purple someone’s gonna die” de Patti Bellantoni (2005), o azul é uma cor que pode ser associada com sentimentos de impotência e melancolia, exatamente o que sentimos quando conhecemos Heloíse e entendemos sua história. Sua irmã se suicidou para evitar um casamento arranjado, lhe deixando seu destino. Ela, que estava em um convento, é trazida para casar-se com esse homem desconhecido e morar numa cidade estrangeira - o exílio, como ela mesma coloca. A impotência e a melancolia de ser uma mulher naquela época, de não ter salvo a irmã e da incapacidade de mudar seu próprio futuro, estão no azul que por vezes esconde Heloíse da cabeça aos pés. Sua mãe também usa essa cor, num tom bastante semelhante.

Figura 11 – O vestido azul de Marianne



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Figura 12 – Heloíse e a mãe usam cores parecidas



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

A primeira vez que Heloíse aparece, está coberta por um manto com capuz que fala sozinho a intenção da personagem: o único jeito de lutar contra seu destino é impedir que a pintura seja feita, ou seja, esconder seu rosto. O capuz também serve para acrescentar peso à sua figura, puxando-a para baixo junto ao caimento do tecido. É difícil não trazer aqui uma associação com a figura da morte, cuja iconografia frequentemente inclui um manto negro. Nas sombras ao pé da escada, o tecido parece ser preto, mas, logo que Heloíse sai, percebemos que se trata do mesmo azul marinho de suas roupas, com padrões delicados um ou dois tons mais claros. A surpresa se esconde na estampa interior, que lembra pequenas rosas vermelhas.

Figura 13 – Heloíse coberta pelo manto



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Figura 14 – O padrão que estampa o manto de Heloíse



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

A estampa cria uma regularidade com desenhos simétricos do lado de dentro e assimétricos do lado de fora, aproximando-se da noção de complexidade de Dondis (2003, p. 143-144). Apesar disso, não percebemos a estampa como um ruído visual ou algo excessivo, porque ela não disputa com outros padrões do mesmo nível de detalhamento e assim a imagem fica equilibrada.

Já as estampas de Therese têm um toque infantil, como os pijamas de bolinhas, a boina felpuda e o cachecol que a faz parecer uma garotinha vestida por uma mãe protetora. Isso acentua sua diferença de idade em relação a Carol. O casaco com capuz tem um contraste jovial e moderno contra o casaco de pele de Carol, muito mais adulto e atemporal. Esse choque lembra a fala de Esti para Ronit “Você parece bem Nova Iorque”, ao que ela retruca “Minha nossa, você parece muito religiosa, Esti”. Ronit usa jeans, uma jaqueta de couro com punhos de malha e um cachecol maxi, tudo bem moderno quando comparado às saias lápis, cardigã e renda de Esti. Mesmo quando Ronit aparece de saia, ela é curta, de couro e sobreposta a uma meia-calça com listras que chama atenção e joga com as transparências. Esti se esforça para se misturar, para se esconder e não chamar atenção, sua meia calça é opaca.

Figura 15 – Therese em seu pijama de bolinhas



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Figura 16 – O look moderno de Ronit quando ela chega na casa de Dovid



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Figura 17 – Esti usa blusa de renda e cardigã, ambos pretos



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Figura 18 – Esti usa meia-calça escura e saia lápis



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Figura 19 – Ronit usa a saia de couro e meia calça semitransparente



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, vermelho-alaranjado é a cor do figurino principal de Marianne, usado na maior parte do tempo que ela passa na ilha. É uma cor que evoca alguns dos significados propostos por Bellantoni, como o desafio, rebeldia, ansiedade, raiva e romance. Se a ilha é um universo suspenso no tempo da memória, cercado pelo mar azul, Marianne é a força que rompe com a ordem também azul, de melancolia e impotência desse universo. Ela é obrigada a mergulhar nesses sentimentos quando vai buscar, sozinha, suas telas na água, encharcando seu figurino. Nua, no quarto onde passará a maior parte de seu tempo, sua figura se torna uma com o fogo e com suas cores quentes. O laranja também evoca o calor, o romance e a natureza, especialmente em tons mais terrosos.

Figura 20 – Marianne em seu figurino vermelho-alaranjado



Fonte: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019)

Não é por acaso que o espartilho de Heloíse é vermelho e o vemos justamente quando ela resolve nadar, ou descobrir se sabe nadar. O mundo patriarcal pode ser a razão por trás da presença constante de azul rondando o mundo dessas mulheres. É porque vivem num mundo controlado por homens que se sentem melancólicas e não podem agir sobre seus destinos. É outra versão do preto de *Desobediência* e do verde de *Carol*, como vamos falar adiante. O vermelho é a faísca visual da rebeldia. Ele está por baixo do conjunto azul de Heloíse, mais próximo de seu corpo, rente ao seu coração, como seu desejo visceral de romper com tudo aquilo que a oprime. Sua raiva, seu medo, sua ansiedade. Sentimentos bem escondidos, mas que não perdem sua validade nem sua intensidade por precisarem ser escondidos. O próprio amor que elas sentem é vermelho e é rebelde.

Figura 21 – O espartilho vermelho de Heloïse



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Mas é também um amor branco, completo em si. Como as camisas, ele deixa entrever o corpo e o desejo físico. Também é solto, fluido, confortável e informal. Sempre que estão só com suas camisas, as personagens se permitem a fragilidade de uma conexão com o mundo exterior. A criada Sophie, na cena do aborto e depois quando vai ser pintada, está apenas com sua camisa. Mais do que isso, Heloïse transforma o lençol branco num avental que a conecta na cama onde Sophie se deita para ser representada. No branco, uma confusão de sentimentos pode existir sem sentirmos o peso deles.

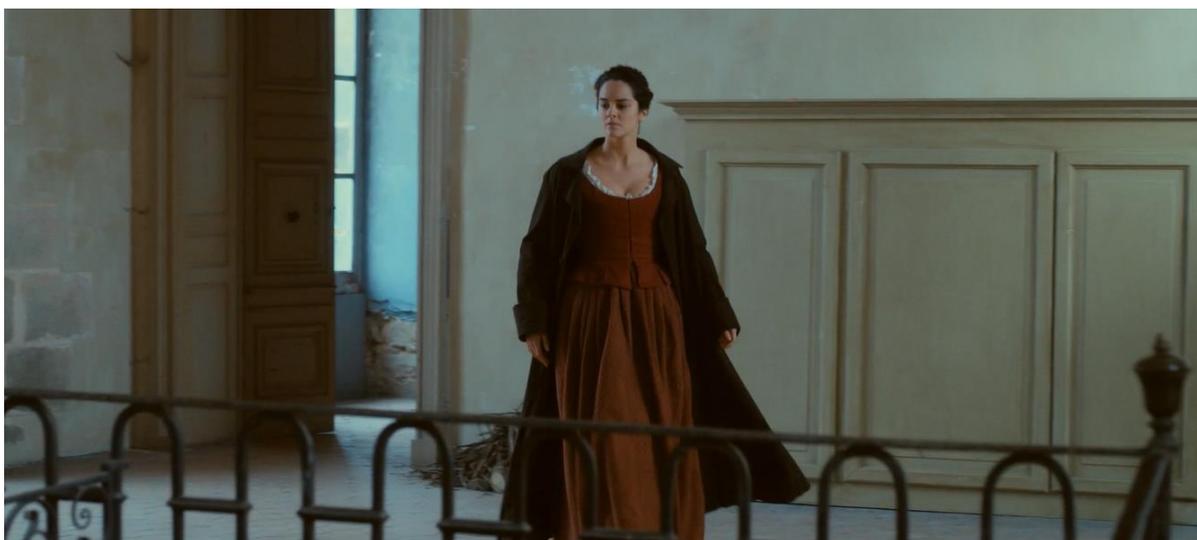
Figura 22 – Heloïse e Sophie conectadas pelo tecido branco



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

É diferente da confusão do casaco marrom que Marianne usa quando quer se esconder e se proteger. Ele tem algo de masculino, por se diferenciar tão drasticamente das outras peças que, mesmo quando pesadas, têm um padrão para quebrar sua solidez e seriedade. Ele é um intruso ao mesmo tempo que faz parte de Marianne e seu jeito de ser mais “homem” para sobreviver. Ela tem que inscrever suas pinturas na exposição usando o nome de seu pai, assim como tem que carregar peso e aprender a anatomia masculina em segredo, porque é mulher antes de ser pintora. Seu robe/aventail de pintura tem uma função parecida: criar um distanciamento entre ser pintora e ser mulher. Ele é uma camada que a protege. O decote em V afia seu rosto e sugere um profissionalismo rígido. Tanto que quando Marianne pinta Heloíse com a intenção de encontrar uma representação mais viva da amada, e para isso precisa conhecê-la melhor, ela dispensa o aventail.

Figura 23 – O casaco marrom de Marianne



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Figura 24 – O decote em V de Marianne



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Quando saímos do flashback e voltamos ao presente, a aprendiz de Marianne diz que ela estava triste. E é claro que estava, pois se lembrou do tempo que passou com Heloíse. Mas também porque vestia um vestido azul marinho de decote retangular e tecido frio, como cetim. Apesar desse momento, é no presente que o casal encontra o amarelo que antes era apenas uma sugestão. Como se estivessem mergulhadas num universo idílico que não é real, que pede cuidado. Mas a cor também mostra que o mundo deve tomar cuidado com elas e com o fogo que trazem em potência, capaz de afastar a melancolia e manter vivo um sentimento. O amarelo existe no limiar laranja, da capacidade de aquecer e ser feliz. É como uma memória. E no final, mesmo distantes, ambas se vestem de forma parecida, com tonalidades semelhantes. Estão conectadas, mesmo que apenas através dessa memória.

Figura 25 – Marianne com o vestido amarelo



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Figura 26 – Heloíse com o vestido amarelo



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Retomando a presença masculina em *Carol*, encontramos uma aura melancólica e verde. Por vezes, com um tom mais amarelado ou com menos saturação, mas sempre longe do significado de vitalidade. Pelo contrário, a cor parece estranhamente artificial, mas não atrai muita atenção para si. Bellantoni fala da ambivalência do verde e do seu uso como metáfora para indicar corrupção e doença. Ele força algo de ruim sobre as personagens e é particularmente importante em nossa análise por aparecer em cenas chave. No figurino de Therese, quando ela vê Carol pela primeira vez, por exemplo. E na briga que Carol tem com

Harge. Ele chega repentinamente, leva a filha e arruína a noite das duas. Quando ele é violento com Carol, puxando-a pelo braço, o verde está na fina blusa de frio que ela joga sobre os ombros sem cuidado. Destoante de todo o resto, esse detalhe parece a materialização da tentativa de Harge de controlá-la. Verde também é Abby levando Therese para a casa. É tudo que age contra elas e poda suas alegrias.

Figura 27 – O cardigã verde de Carol



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

A força do masculino, da opressão e dos limites aparece como o preto em *Desobediência*. Essa também é a cor do luto, mas, ao invés de simbolizar uma ausência, ela mesma se transforma em uma presença constante. Quase como um fantasma, o preto nos lembra constantemente das regras e do perigo que um casal lésbico corre tentando esconder uma relação naquela comunidade. Até o verde do cachecol de Ronit parece apagado durante o filme. Não vemos cores muito vibrantes no figurino das personagens e tudo parece escuro ou frio. Assim, as cores claras vêm como libertação desse mal agouro. Primeiro na camisa de Ronit quando as duas transam no hotel e no pijama de Esti, já no fim do filme.

O preto foi popularizado na Europa dentro do judaísmo, mas ele não é uma regra da religião e existem opiniões diferentes dentro das comunidades sobre quais são as vestimentas adequadas. Historicamente, roupas pretas eram usadas por pessoas de classe superior, já que a cor dependia de um processo de tingimento caro. A noção de preto como cor pragmática,

respeitável, sóbria e ligada ao trabalho vem de seu uso mais diversificado nos trajes da Holanda do século XVI. Essa também foi a cor da Reforma Protestante (RIELLO, 2012, p. 25-27).

Figura 28 – Esti usando o pijama monocromático de cor clara



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Figura 29 – O decote em V do pijama de Esti



Fonte: Desobediência (Sebastián Lelio, 2017)

Esse figurino deixa a personagem bem mais leve, tanto pela cor clara (um tom de rosa/lilás bem apagado) que evoca pureza e inocência (bem diferente da seriedade e do mistério do preto) quanto pelo tecido fino e solto. Esses significados das cores são sugeridos por Flügel (1940, p. 75-76). O pijama não marca seu corpo, mas traz o decote em V que não tinha aparecido antes. Ele é tanto um elemento revelador, por mostrar um pouco mais do colo, quanto uma forma mais afiada em contraste com os decotes arredondados usados antes. Ele também dispensa o efeito de suporte que os figurinos anteriores traziam, tanto num sentido físico quanto moral (FLÜGEL, 1940).

## 6.2 TEXTURAS, FORMAS E PEQUENAS REVOLUÇÕES

Em *Carol*, as roupas mais chiques e mais estruturadas não afastam a tristeza dos olhos de Therese. Algo falta no *tweed* marrom quadriculado que tem o componente dimensional nos ombros. O olhar nos diz tudo, ou quase tudo. O cinza e o broche de Carol parecem os da primeira vez no restaurante, não menos extravagante, talvez só mais ela mesma. Mas a estampa por cima do decote trabalhado da blusa traz mais informação do que estávamos acostumados a ver perto do rosto de Therese, além de trazer um ar de seriedade. A forma como o decote faz um X preto bem destacado contra sua pele clara fica aberto à interpretações.

Figura 30 – Therese com o casaquinho quadriculado



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Figura 31 – Carol na cena final do filme, seu figurino volta a ter mais informação



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, enquanto está na ilha, Marianne usa um conjunto (provavelmente de algodão) cuja textura traz a sensação de conforto e aconchego que lembra os grandes cachecóis de Ronit e o casaco de pele de Carol. São texturas que chamam ao toque, diferente do cetim (do vestido verde de Heloíse) e da poliamida (do casaco de gominhos de Esti), que são mais frios e brilhantes. Aqui podemos voltar às luvas de Carol e perceber como Heloíse e Ronit usam um par muito parecido, que deixa a ponta dos dedos à mostra, possivelmente mais perto do toque.

Figura 32 – O contraste entre o vestido Verde de Heloíse e o vermelho de Marianne



Fonte: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019)

Figura 33 – O casaco armado de Esti em contraste com os tecidos fluidos de Ronit



Fonte: *Desobediência* (Sebastián Lelio, 2017)

Quanto às formas, podemos reparar nos decotes e observar a diferença entre o contorno arredondado de Marianne e o quadrado das outras personagens principais. Essa diferença aparece no decote de Esti, como discutimos anteriormente e também é sugerida nas formas do terninho que Ronit usa quando vai discutir negócios com o tio. As formas aparecem de um jeito diferente, mas bem interessante, na primeira vez que Marianne e Heloíse ficam lado a lado no plano (figura 34). Nessa cena, encontramos semelhanças entre os tecidos brilhantes, fluidos e azuis de Heloíse e o mar, enquanto o casaco marrom de Marianne é mais estruturado e marca as dobras, como no desenho das pedras.

Figura 34 – A semelhança do figurino com o ambiente



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Também podemos apontar para a escassez de figurinos, nos três filmes, que sejam muito justos e permitam ver as formas do corpo como “peles artificiais”, utilizando o termo de Flügel. É interessante perceber que esse tipo de roupa aparece frequentemente no cinema como forma de exibir e objetificar o corpo da mulher sem necessariamente ter que deixá-la nua<sup>22</sup>. Como Flügel (1940, p. 59) aponta, o protesto não é contra o corpo ou a qualidade da roupa em si, mas contra um exibicionismo que nem tenta se disfarçar. O corpo das mulheres nos filmes analisados não deixa de ser celebrado, mas percebemos que isso é feito dentro de espaços específicos da narrativa, como nas cenas de sexo.

<sup>22</sup> Um exemplo é o figurino da personagem Viúva Negra nos primeiros filmes da Marvel (como Os Vingadores I, de 2012, dirigido por Joss Whedon).

Os cachecóis e a botinha de salto usados por Ronit enfatizam a verticalidade e aumentam seu tamanho aparente, alongando sua figura. O contrário é feito pelo figurino de Esti que reduz seu tamanho com saias midi e um casaco com ênfase mais circular. Esse leve contraste acrescenta um pouco de dinamismo visual e combina bem com suas personalidades. De forma semelhante, o dinamismo aparece na seriedade versus jovialidade de *Carol* e nas cores de *Retrato de uma Jovem em Chamas*. Também existe um elemento de rebeldia e conformidade (FLUGEL, 1940) que se constrói dentro da narrativa através do uso de roupas mais ou menos extravagantes. Fora da narrativa, a rebeldia ou as pequenas revoluções aparecem quando o figurino rompe com os padrões encontrados em outros filmes.

Um exemplo de quebra de padrão é o uso do tecido que cobre o rosto de Marianne e Heloíse em algumas cenas na praia. Ele se torna uma marca explicitamente física e visual de consentimento, porque ambas têm que escolher baixar o tecido para participar do beijo. Com efeito, ele garante o que Sciamma chama de “erotização do consentimento”, pelo jogo de transparências ocultando e revelando os lábios. Ele também evidencia o olhar.

Figura 35 – O tecido semitransparente que cobre parte do rosto de Heloíse



Fonte: *Retrato de uma Jovem em Chamas* (Céline Sciamma, 2019)

Por outro lado, podemos analisar o casaco de pele icônico de Carol como um elemento visualmente rebelde dentro da narrativa. Primeiro por chamar atenção para si e conseqüentemente para a personagem, sendo parte da razão pela qual Carol se destaca dentro da loja de departamentos. Segundo, ele traz a sensação de conforto e elegância que faltam em Therese. Mas, principalmente, por ser uma peça que não é neutra ou sutil. Ela provoca o observador e traz uma afirmação de poder enfática, que exige respeito. Além de ocupar um

espaço maior por ser um elemento dimensional que aumenta o tamanho aparente do corpo como um todo. Essa pode ser uma forma visual de contornar a tentativa patriarcal de diminuir as mulheres, de limitar seus espaços e forçar julgamentos sobre seus corpos.

Figura 36 – O casaco de pele de Carol



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

Figura 37 – O espaço que Carol ocupa fica mais equilibrado com o casaco



Fonte: Carol (Todd Haynes, 2015)

O vestido verde de Heloíse também chama a atenção. Nesse caso, ele o faz tanto por sua grandiosidade quanto pela cor. Quando Sophie o traz, ele parece um corpo sozinho, rígido e maior do que a garota. Ele exige um espaço visual que Heloíse ainda não havia conseguido

ocupar. A grandiosidade e qualidade da peça evocam o respeito pelo luxo. Ele é dimensional (FLÜGEL, 1940, p. 47-48) na medida que aumenta o tamanho aparente do quadril através de um suporte, que é uma variação das crinolinas clássicas. As saias com crinolina ou *panier* recebem uma menção particular na categoria dimensional de Flügel, por terem sido parte importante da história da moda e terem tido um impacto importante sobre os sentimentos de dominação feminina, magnitude, presença e dignidade (FLÜGEL, 1940, p. 46-48). O verde vibrante é único no filme e pode evocar vitalidade (BELLANTONI, 2005) e um renascimento para Heloíse, pelo amor que descobre com Marianne. Verde também é a cor complementar à de Marianne, o que conecta as duas mais uma vez.

Figura 38 – A armação no vestido de Heloíse



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Figura 39 – Sophie traz o vestido verde



Fonte: Retrato de uma Jovem em Chamas (Céline Sciamma, 2019)

Assim, percebemos que apesar de serem de anos diferentes, equipes diferentes e representarem momentos muito diferentes da história, os três filmes podem ser conectados de muitas formas. Inclusive, muitas outras que não cabem nesta monografia, mas não deixam de ser interessantes. Como, por exemplo, a quebra do voyeurismo secreto ao apresentar a questão do “olhar e ser olhado”. Quando a discussão acontece em *Retrato de uma Jovem em Chamas*, sentimos como se Heloíse olhasse para nós, os espectadores. O olhar se torna uma troca e coloca observado e observador como iguais. Ele também se constrói como parte importante de encontrar uma representação mais viva e próxima de alguém. Essa questão aparece também quando Therese se aproxima de Carol e finalmente encontra a confiança para fotografar pessoas. As pinturas e as fotos (incluindo aquelas feitas por Ronit) são formas de eternizar um momento e cristalizar a memória.

Mesmo que o figurino não tenha sido planejado com todo esse subtexto em mente, as nuances e interpretações são possíveis e enriquecem a construção visual do filme. O figurino dá corporeidade para os sentimentos e para as questões do feminino, além de permitir que eles ocupem um espaço físico. Tudo isso auxilia na representação de mulheres mais concretas, multidimensionais, que têm agência e impacto dentro dos filmes, deixando de ser fantoches dos interesses masculinos ou meros bibelôs. O importante aqui é desnaturalizar as roupas de cena e sugerir que elas sejam construídas de forma a criar novas e mais complexas representações para as mulheres no cinema. Também é interessante ver figurinos que não estão o tempo todo sexualizando o corpo das mulheres. Isso ajuda a criar um olhar que separa a instância do sexual e a coloca dentro de situações e espaços específicos, delimitados e que têm o consentimento dos envolvidos para abrigar uma situação sexual.

## 7 CONCLUSÃO

O figurino apresenta visualmente as transformações internas das personagens, conferindo profundidade para seus arcos de desenvolvimento ao longo da trama. Ele serve, então, não apenas para auxiliar na imersão no espectador, mas para indicar o que os personagens pensam, sentem e por quais situações estão passando naquele momento. Conferem, assim, um recorte temporal e emocional de muitas camadas. Esse registro reflete também a dinâmica do relacionamento amoroso e sexual que vivem com suas parceiras.

Percebemos que é possível celebrar a beleza e o desejo feminino sem colocar o corpo da mulher em uma posição de objetificação. Considerando que a direção de arte e o figurino ajudam a decidir como o corpo na tela será representado e colocado dentro do recorte da câmera, entendemos que ambos são parte relevante da desconstrução do olhar masculino no cinema e do rompimento com estruturas heteronormativas tradicionais. O figurino está intimamente ligado à sexualização dos corpos e o espaço visual que eles ocupam, além de comunicar mensagens importantes ao espectador sobre a capacidade da personagem de ser objeto ou agente.

É possível perceber vários elementos dentro dos filmes analisados que sugerem o desenvolvimento do figurino como materialização de um mundo de mulheres e para mulheres, especialmente em *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019). Não como uma pretensão de universalidade, que seria problemática na tentativa de falar de uma experiência feminina ou lésbica universal, mas como uma dentre muitas possibilidades.

A interseccionalidade é essencial na busca por uma subjetividade mais abrangente e precisa ser mais trabalhada. Os filmes analisados são ainda muito brancos e cisgênero e seguem, na maioria das vezes, o padrão de corpo exigido pela sociedade: magro, jovial, sem nenhuma deficiência etc. Nesse ponto, o cinema ainda tem um caminho grande a percorrer. Precisamos ver mais diversidade, inclusive nos personagens LGBTQIA+.

A proposta de um olhar feminino no cinema tem como objetivo uma percepção mais diversificada da experiência de gênero feminina, incluindo a sexualidade. Ele combate a misoginia naturalizada e traz como ponto de discussão essencial a forma como relações íntimas são compreendidas e traduzidas. Trata-se de uma retórica que oferece novas experiências e mostra as mulheres como seres multidimensionais e não objetos de um desejo destrutivo. O público feminino pode, finalmente, encontrar exemplos de mulheres lésbicas no cinema que têm mais agência e controle sobre seu corpo e sobre seus relacionamentos sexuais.

Os filmes analisados não são perfeitos nesse ponto e poderíamos ver essas personagens com mais autonomia. Dois deles, *Carol* e *Desobediência*, foram dirigidos por homens e existe um argumento de que isso tenha impacto nas representações. Também é válido questionar quando o cinema vai dar finais fechados e felizes para casais lésbicos, como vemos tão comumente com casais heterossexuais.

As perspectivas femininas apresentam importante consciência social e ajudam a progredir com o discurso feminista e ampliar a representatividade na mídia. Esses filmes permitem que novas associações sejam feitas no sentido de ensinar sobre uma vivência que antes poderia ser pouco compreendida pelo público. Novos horizontes beneficiam não apenas as mulheres, mas todas as pessoas, especialmente em suas exibições de masculinidade, feminilidade e vulnerabilidade.

O papel do figurino é, frequentemente, sobretudo no cinema *mainstream*, ilustrativo a fim de manter a direção de arte à serviço da cena. Mas podemos ter filmes perfeitamente narrativos mesmo quando a arte chama mais atenção para si do que propõe a prática padrão. De forma semelhante, a direção de arte ainda escapa ao foco dos estudos, análises e teorias sobre o cinema. A questão do olhar feminino no cinema também tem muito a se desenvolver. Assim, esse trabalho coloca em pauta um conjunto de práticas recentes.

Fazemos eco ao questionamento feito por André Antônio Barbosa (2021): “o que pode o figurino no cinema queer?”. Apontamos apenas algumas direções possíveis, mas permanece o desejo de encontrar algo a mais. Existe um leque de possibilidades ainda subestimado que aguarda o momento de ser descoberto pelos cineastas e utilizado para construir personagens e narrativas dissidentes. Com um trabalho cada vez mais direcionado para a direção de arte e o figurino, talvez possamos entender melhor seus potenciais e os tipos de narrativa que daí surgiriam. Devemos continuar a busca, o debate e dar espaço para que mulheres possam contar suas próprias histórias e mostrar como veem o mundo. O cinema pode trazer narrativas muito mais complexas e explorar melhor suas ferramentas para construir essas histórias.

Por fim, todas as questões levantadas aqui têm muito a serem expandidas e seria interessante que pesquisas futuras pudessem analisar as nuances da expressividade e da identidade de gênero como elementos independentes do sexo e da sexualidade. Também seria válido um estudo sobre a relação da figura da “mulher-mãe” com a “mulher-sexual” nesses filmes. A análise de representações femininas diversas que trabalham questões da sexualidade coloca em pauta as discussões feministas sobre a forma como as mulheres são vistas na

sociedade. É importante que no cinema, na academia e na sociedade, trabalhemos para ampliar as narrativas, dar espaço e visibilidade para mais mulheres e encontrar olhares diferentes.

## REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Samuel. **Heróis e Bufões: o figurino encena**. Rio de Janeiro: Agora da Ilha, 2001.
- ACSELRAD, Marcio. **A teoria feminista vai ao cinema: configurações e reconfigurações do feminino na tela**. *Voices & Diálogo*, [S. l.], p. 91–102, 2015.
- ALVES, Cristiane Fatima; COUTINHO PEPECE, Olga Maria. **Significados simbólicos das roupas de fast fashion**. *Projética*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 75, 2014. DOI: 10.5433/2236-2207.2014v5n1p75.
- ALVES, Paula. **O cinema brasileiro de 1961 a 2010 sob a perspectiva de gênero**. Escola Nacional de Ciências Estatísticas – ENCE/IBGE, Mestrado em Estudos Populacionais e Pesquisas Sociais, Rio de Janeiro, 2011.
- ALVES, Paula; COELHO, Paloma. **Discursos, performatividades e padrões visuais no cinema: reflexões sobre as representações de gênero, o mercado cinematográfico e o cinema de mulheres**. *ACENO*, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 159–176, 2015.
- AUMONT, Jacques. **O olho interminável: cinema e pintura**. São Paulo: Cosac & Naify. Edições, 2004.
- AZUL é a Cor Mais Quente. Dirigido por Abdellatif Kechiche. RTBF, Wild Bunch, Quat'sous Films, Scope Pictures e Vértigo Films. 2013.
- BALTAR, Mariana; SARMET, Érica. **Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo**. *Textura - ULBRA*, v. 18, n. 36, p. 50–66, 2016.
- BANDINI, Baldo; VIAZZI, Glauco. **La escenografía cinematográfica**. Madrid: RIALP, 1959.
- BARBOSA, André Antônio. **A roupa alquímica: o que pode o figurino no cinema queer?** *In: Roupas de Cinema: O Design de Figurino no Audiovisual Pernambucano*. 2021.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BATTISTI, Francisleth Pereira. **Moda e figurino: unilateralidade**. Primeiro Encontro Paranaense de Moda, Design e Negócios, Maringá, 2009.
- BAXTER, Mike. **Projeto de Produto: Guia Prático para Desenvolvimento de Novos Produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 1998.
- BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**. 4. ed. Tradução de S. Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro. 1970.
- BELLANTONI, Patti. **If It's Purple, Someone's Gonna Die**. [s.l.: s.n.]. Disponível em: <http://books.google.com/books?id=1KRZAAAAMAAJ>.
- BEVERLAND, M. **Uncovering “theories-in-use”: building luxury wine brands**. *European Journal of Marketing*, v. 38, n. 3/4, 2004
- BILLER, Anna. **Q & A with Anna Biller**. Disponível em: <https://www.lifeofastar.com/about.html>. Acesso em: 4 de setembro de 2021.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin; SMITH, Jeff. **Film Art: An Introduction**.

2017.

BRANDÃO, Alessandra Soares; SOUSA, Ramayana Lira De. **A In/Visibilidade Lésbica no Cinema**. In: *Mulheres no Cinema*. 1. ed. Rio de Janeiro: Numa Editora, 2019.

BRANDÃO, Dra Angela. **Uma história de roupas e de moda para a história da arte**. *Revista de História da Arte, [S. l.]*, v. 1, n. 1, p. 40–55, 2017.

BRAUNSTEIN, Philippe. **Abordagens da intimidade nos séculos XIV e XV**. In: ARIÉS, P. e DUBY, G. *História da Vida Privada 2: da Europa Feudal à Renascença*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 552-646.

BUSTAMANTE, Rita de Cássia. **Retalhos em cena: concebendo o figurino na televisão**. Dissertação de Mestrado em Moda, Arte e Cultura – São Paulo: Centro Universitário Senac, 2008.

BUTRUCE, Débora L. Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do Cinema Brasileiro dos anos 1990**. Dissertação de Mestrado, Pós-graduação em Comunicação, Imagem e Informação, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2005.

CANDIDO, Marcia Rangel; CAMPOS, Luiz Augusto; FERES JÚNIOR, João; PORTELA, Poema Eurístenes. **Gênero e raça no cinema brasileiro**. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 36, n. 106, 2021.

CANDIDO, Márcia Rangel; FLOR, Juliana; FREITAS, Jefferson Belarmino de. **Raça e gênero no cinema brasileiro (1995 - 2018)**. *GEMAA*, n. 7, 2020.

CARDOSO, Tatiana Cristina; FREITAS JUNIOR, Edson Ferreira De. **Cinema hollywoodiano: a imagem da mulher sob o olhar da lente masculina**. *Anais do II Congresso Internacional de História da UFG*, p. 1–13, 2011.

CARLI, Ana Mery Sehbe De. **O corpo erótico: variações do feminino no cinema**. XXXI Congresso da Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, p. 1–9, 2008.

CAROL. Dirigido por Todd Haynes. Killer Films, Film4 Productions, Number 9 Films e Larkhark Films Limited. 2015.

CATE Blanchett: **I had no problem with sex scenes in Carol**. Independent.ie, 2015. Disponível em: <<https://www.independent.ie/entertainment/movies/cate-blanchett-i-had-no-problem-with-sex-scenes-in-carol-34110672.html>>. Acesso em: 9 de outubro de 2021.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos - Mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1991.

COHEN, Paula Marantz. **What Have Clothes Got to Do with It ? Romantic Comedy and the Female Gaze**. *Southwest Review, [S. l.]*, v. 95, n. 1, p. 78–88, 2010.

CONCEITOS, Identificação D. E.; ATRIBUTOS, Significado E.; PRODUTOS, D. O. S. **Identificação De Conceitos, Significado E Atributos Dos Produtos De Luxo No Mercado De Roupas E Acessórios**. *Revista Alcance, [S. l.]*, v. 17, n. 1, p. 73–83, 2010. DOI: 10.14210/alcance.v17n1.p073-083.

COSTA, Francisco. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Sessões do

Imaginário, [S. l.], v. 7, n. 8, p. 38–41, 2002.

COX, Jason; Dittmar, Helga. **The functions of Clothes and clothing (dis)satisfaction: a gender analysis among british students.** In: Journal of Consumer Policy. 1995.

DECK, Megan. **Reframing the gaze: How women filmmakers influence the portrayal of women on-screen.** 2019. Robert D. Clark Honors College, [S. l.], 2019.

DESOBEDIÊNCIA. Dirigido por Sebastián Lelio. Braven Films, Element Pictures, Film4 Productions, FilmNation Entertainment. 2017.

DEVANEY, Susan. **The ‘Portrait Of A Lady On Fire’ Costume Designer On Dressing The Female Stars Of 2020’s Most Talked-About Film.** VOGUE, 2020. Disponível em: <<https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/portrait-of-a-lady-on-fire-costumes>>. Acesso em: 3 de setembro de 2021.

DE LAURETIS, Teresa. **Alice doesn't: Feminism, semiotics, cinema.** Indiana University Press, 1984.

DE LAURETIS, Teresa. **Rethinking women’s cinema: Aesthetics and feminist theory.** [S.l.], 1987.

DE LAURETIS, Teresa. **The female body and heterosexual presumption.** Semiotica, v. 67, n. 3-4, p. 259-79, 1987.

DOANE, Mary Ann. **Femmes fatales.** Routledge, 1991.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** Martins Fontes: São Paulo, 2003.

ECO, Umberto. **O Hábito fala pelo monge.** In: Psicologia do Vestir. 3. ed. Lisboa : Editora Assírio e Alvim, 1989.

EMERENCIANO, Juliana. **A Comunicação através das Roupas: Uma Compreensão do Design de Moda além da Superficialidade.** Revista Design em Foco, [S. l.], v. II, n. 1, p. 9–25, 2005.

ETTEDGUI, Peter. **Diseño de producción y dirección artística.** Barcelona: Oceano. 2001.

FIGUEIREDO, Luiz Henrique Costa De; MIRANDA, Karla Corrêa Lima. **Moda e sociedade: Uma visão sobre o vestir.** Revista Diálogos Acadêmicos, Fortaleza, 2017.

FLÜGEL, John C. **The psychology of clothes.** 2 ed. London: Lowe and Brydoue Printers Limited, 1940.

FORBES, Joan S. **Disciplining women in contemporary discourses of sexuality.** Journal of Gender Studies, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 177–189, 1996. DOI: 10.1080/09589236.1996.9960641.

GIL, Inês. **A Atmosfera no Cinema: o Caso de A Sombra do Caçador de Charles Laughton entre o Onirismo e Realismo.** Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. 2005.

GILCHRIST, Tracy E. **Portrait of a Lady on Fire's 'Eroticism of Consent' Changes Cinema.** ADVOCATE, 2019. Disponível em: <<https://www.advocate.com/film/2019/12/19/portrait-lady-fires-female-gaze-fight-against-convention>>. Acesso em: 3 de setembro de 2021.

GILSON, Nancy. **Visual arts: Decorative Arts Center boasts Hollywood glamour 'Paramount Fashion' exhibit.** The Columbus Dispatch, 2021. Disponível em: <

<https://www.dispatch.com/story/entertainment/2021/07/04/paramount-fashion-costume-exhibit-brimming-hollywood-glamour/7777886002/>>. Acesso em: 5 de setembro de 2021.

GUBERNIKOFF, Giselle. **A imagem: representação da mulher no cinema**. Conexão – Comunicação e Cultura, [S. l.], v. 8, n. 15, 2009.

HAMBURGUER, Vera. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo: Ed. SENAC e Edições Sesc, 2014

HILL, Erin. **Never Done: A History of Women's Work in Media Production**. Rutgers University Press, 2016.

IGLECIO, Paula; ITALIANO, Isabel C. **O figurinista e o processo de criação de figurino Paula**. Paper Knowledge. Toward a Media History of Documents, [S. l.], p. 12–26, 2020.

KAPLAN, Elizabeth Ann. **Women and Film: both sides of the camera**. New York: Methuen, 1983.

LA MOTTE, Richard. **Costume design: the business and art of creating costumes for film and television**. Michigan: McNughton & Gunn, Estados Unidos, 2. Ed., 2010.

LAROCCA, Gabriela Müller. **O corpo feminino no cinema de horror: Gênero e sexualidade nos filmes Carrie, Halloween e Sexta-feira 13 (1970 – 1980)**. Curitiba. v. 13

LEITE, Adriana; GUERRA, Lisette. **Figurino: uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero. A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Cia de Bolso. Companhia das Letras, 2009.

LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. Simon and Schuster, 2002.

LOMAZZI, Giorgio. **Um consumo ideológico**. In: Psicologia do Vestir. 3. ed. Lisboa: Assírio e Alvim. 1989.

LOPES, Denise. **A mulher no cinema segundo Ann Kaplan**. Revista Contracampo, n. 07, 2014.

LOURO, Guacira Lopes. **Cinema e sexualidade**. Educação & realidade. Porto Alegre. Vol. 33, n. 1 (jan./jun. 2008), p. 81-97, 2008.

LURIE, Alison. **A linguagem das roupas**. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MARTINS, Índia Mara. **A Direção de Arte e a criação de atmosferas no cinema contemporâneo brasileiro**. In: Catálogo da Mostra direção de arte no cinema brasileiro. Caixa Cultural. Rio de Janeiro: Mnemosine serviços audiovisuais, 2017.

MIRANDA, Ana Paula Celso De; PEPECE, Olga Maria Coutinho; SILVA, Diane. **Figurino Como Narrativa Não Verbal: uma análise de Daenerys Targaryen da série Game of Thrones**. Diálogo com a Economia Criativa, [S. l.], v. 2, n. 5, p. 1–20, 2016.

MCKEE, Robert. **Story – Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de**

**roteiros.** Curitiba: Arte & Letra Editora. 2004.

MONTEIRO, Gilson. **A metalinguagem das roupas.** In: Comunicação, marketing, cultura: sentidos da administração, do trabalho e do consumo. São Paulo: ECA/USP/CLC, 1999. p. 167–181. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/monteiro-gilson-roupas.pdf>.

MORIN, Edgar. **O Método 1 – a natureza da natureza.** Porto Alegre: Editora Sulina. 2008.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema.** In: Visual and other pleasures. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1989.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: O Figurino em Cena.** São Paulo: Editora Senac, 2004

NACIF, Maria Cristina Volpi. O vestuário como princípio de leitura do mundo Maria. **XXIV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA**, [S. l.], 2007.

NASCIMENTO, Norton Gabriel; ROPELATTO, Luciane. **Moda, efemeridade e os momentos críticos do século XX.** DAPesquisa, [S. l.], v. 11, n. 16, p. 228–238, 2016.

PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom. **Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear through the Ages.** [S.l.], 2003.

PONTES, Maria Helena. **Moda, Imagem e Identidade.** Achiote: Revista Eletrônica de Moda, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p.1-15, jan. 2013.

RETRATO de uma Jovem em Chamas. Direção de Céline Sciamma. Arte France Cinéma e Hold Up Filmes. 2019.

RIBEIRO, Djamila. **Lugar de fala.** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIEBE, Emily; BRODY, Evan. **The Feminine Gaze: The Re-imagination of Cinematic Female Sexual Experiences in a Post #MeToo World.** UWL Journal of Undergraduate Research XXIII, [S. l.], p. 1–16, 2020.

RIELLO, Giorgio. **História da Moda: da Idade Média aos nossos dias.** Lisboa: Texto & Grafia, 2013.

SANTOS, Luiza Gama Drable; GAMBA JUNIOR, Nilton; HEYNEMANN, Liliane Ruth. **A direção de arte como ferramenta de desconstrução de estereótipos: a representação visual das mulheres negras no seriado Antônia.** 12º Congresso Brasileiro de Pesquisa e Desenvolvimento em Design, p. 3464–3475, 2016. DOI: 10.5151/despro-ped2016-0298.

SANTOS, Marcelo Moreira. **A Direção de Arte no Cinema: uma abordagem sistêmica sobre seu processo de criação.** Revista Digital do LAV, v. 10, n. 1, p. 014, 2017. DOI: 10.5902/1983734823914.

SCHNACK, Cristiane Maria; COHEN, Lisiane Fagundes. **Núcleo Teresas : um grupo de mulheres desenvolvendo mulheres no cinema.** Identidade feminina, comunicação, [S. l.], p. 415–418, 2019.

SILVA ROCHA, Caio César; PEREIRA SANTOS, Danilo. **Estranhos familiares: a inserção das personagens homo/lesbo/bi/transexuais no cinema.** Revista Periódicus, v. 1, n. 1, p. 206, 2014. DOI: 10.9771/peri.v1i1.10172.

SILVA, Cindy. **E o final feliz para as lésbicas? Notas sobre cinema e sexualidade.** Anais da 8ª Semana de cinema e audiovisual da Universidade Estadual de Goiás, v. 6, n. 01, p. 34–36, 2019.

SILVEIRA, Laiana Pereira Da; SCHNEID, Frantieska Huszar. **Semiótica da moda: o vestuário como um meio de comunicação**. Revista Poliedro, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 048–059, 2019. DOI: 10.15536/2594-4398.2019.v3.n3.pp.048-059.1563.

SIQUEIRA, Vera Helena Ferraz De. **Sexualidade, gênero e educação: a subjetivação de mulheres pelo cinema**. Educação & Realidade, [S. l.], 2006.

SMELIK, Anneke. **Feminist Film Theory**. In: The Cinema Book. 2. ed. [s.l.] : British Film Institute, 2000.

SMITH, Stacy L.; CASE, Ariana; CHOI, Angel; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine; YAO, Kavin. **Inequality in 1,200 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBTQ & Disability from 2007 to 2018**. Annenberg Inclusion Initiative. 2019. Disponível em: <<https://annenberg.usc.edu/research/annenberg-inclusion-initiative/research/lgbt>>. Acesso em: 3 de novembro de 2021.

SOIHET, Rachel. **Violência simbólica: saberes masculinos e representações femininas**. Estudos feministas, p. 7-29, 1997.

SOLOWAY, Jill. Jill Soloway on The Female Gaze - MASTER CLASS - TIFF 2016. Youtube, 11 de Setembro de 2016. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab\\_channel=TIFFTalks](https://www.youtube.com/watch?v=pnBvppooD9I&ab_channel=TIFFTalks)>. Acesso em: 20 de novembro de 2021.

SOUTO, Mariana. **Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema**. Galáxia (São Paulo), p. 153-165, 2020.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold. **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB. 1998.

SOUZA, Nívea Faria De. **Os maias e as inúmeras possibilidades da direção de arte na construção audiovisual**. In: Atas do VIII Encontro Anual da AIM. [s.l.: s.n.].

VALESE, Adriana et al. **Faces do design**. São Paulo: Editora Rosari, 2003.

VARGAS, Gilka Padilha De. **Direção de arte: a imagem cinematográfica e o personagem**. Encontro Nacional de Pesquisa em Comunicação e Imagem - ENCOI, [S. l.], p. 1–14, 2014.

WIJMEERSCH, Ophelia Van; KOSTER, Margo De; A. **Strippers, lesbians and witches: the femme fatale and the female gaze in feminist cinema: A historical film analysis of the femme fatale archetype in The Working Girls (1974), Bound (1996) and The Love Witch (2016)**. [s.l.] : Ghent University, 2020.

[Anon.]. **"WOMANIFESTO (USA, 1975)"**. In: Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A Critical Anthology. org. Scott MacKenzie, Berkeley: University of California Press, 2014, pp. 359-359.