



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE AUDIOVISUAIS E PUBLICIDADE

LUIZA VICTORINO

**A LIBERDADE ARTÍSTICA EM FIGURINOS DE ÉPOCA:  
UM ESTUDO DE CASO DA NOVELA PANTANAL (2022)**

BRASÍLIA

2023

LUIZA VICTORINO

**A LIBERDADE ARTÍSTICA EM FIGURINOS DE ÉPOCA:  
UM ESTUDO DE CASO DA NOVELA PANTANAL (2022)**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

BRASÍLIA

2023



LUIZA VICTORINO

**A LIBERDADE ARTÍSTICA EM FIGURINOS DE ÉPOCA:  
UM ESTUDO DE CASO DA NOVELA PANTANAL (2022)**

Monografia apresentada ao curso de Comunicação Social da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do grau Bacharel em Audiovisual, sob a orientação da Professora Doutora Mariana Souto.

BANCA EXAMINADORA

---

Profa. Dra. Mariana Souto  
Orientadora

---

Profa. Dra. Cláudia Maria Busato  
Examinadora

---

Profa. Dra. Suelen Brandes Marques Valente  
Examinadora

---

Prof. Dr. Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins  
Suplente

## AGRADECIMENTOS

Cresci sabendo da importância e do privilégio que é ter acesso a uma educação de qualidade. Não me lembro quando, mas desde cedo ouvi falar que ocupar uma cadeira na sala de aula, por muitos anos no Brasil, não foi coisa de garota. Estranho pensar que uma das atividades em que mais encontrei autoestima até pouco tempo atrás não era sequer meu direito.

Antes que eu pudesse sonhar a importância que ocupar esse espaço teria para mim, meus pais e avós sonharam primeiro. O investimento do meu pai e dos meus avós em cada livro, caderno e escola criou uma menina que encontrou nos estudos uma forma de se sentir grande em um mundo que tinha o hábito de diminuir sua presença. Do outro lado, as incansáveis horas dedicadas pela minha mãe ao trabalho doméstico para garantir que eu e meu irmão crescêssemos em um espaço seguro ainda não tem valor financeiro que as compensem. Mas eu espero que um dia tenham.

Estar na Universidade de Brasília é um desejo deles que, ainda bem, se tornou também o meu. Ver a dedicação do meu irmão nos estudos dele dentro dessa universidade, sem dúvida, me inspirou a buscar um espaço aqui também. Sem isso, este trabalho não existira. A pessoa que me tornei nesses cinco anos de graduação é fruto das vivências que só uma universidade pública poderia oferecer e que, graças à minha família e à UnB, eu tive a oportunidade de experimentar.

Dividir esses anos com a Bia, o Igor, a Camila, o Ryan e o Pedro foi uma honra. Na FAC, encontrei os momentos mais difíceis da minha vida e ao superar cada um deles, sempre estava com a barriga doendo de tanto rir, porque eles estavam lá. Ver meus amigos sendo exatamente quem são me inspirou a olhar para mim mesma e saber quem eu queria ser. Por isso, acho que hoje sou um pouco deles também.

Agradeço às professoras da faculdade de comunicação que, invariavelmente, em todas as conversas que tive com colegas de curso, sempre estiveram nos primeiros lugares da lista de melhores professores. Denise Cavalcante, Emília Silberstein e, especialmente, minha orientadora Mariana Souto, o papel de vocês nesta faculdade é um respiro muitas vezes responsável por lembrar porque quis fazer esse curso. Obrigada por terem escolhido lecionar.

Por último, não poderia faltar a dança. Ser bailarina quase me fez desistir de ser universitária. Cinco anos depois, ela serviu de inspiração para este tema de TCC. Que bom que nossos sonhos se transformam e seguem vivos em várias outras formas. Esta monografia é a

materialização de muita gente que me quis bem e eu nem sabia. Obrigada a todos.

## RESUMO

Esta monografia busca analisar a presença da liberdade artística em figurinos de época de produções audiovisuais. A estreita relação do tempo histórico da narrativa com a trajetória dos personagens em produções de época torna a verossimilhança um parâmetro de qualidade para a avaliação de suas vestimentas. Mesmo com a liberdade conquistada por alguns roteiros para repensar o tempo-espaço de períodos em busca de mais representatividade, a autenticidade histórica segue como método de avaliação do guarda-roupa do gênero. Nesse sentido, este projeto faz uma apuração das principais produções de época que utilizaram o artifício e as analisa à luz de autores como Godart (2010), Hamburger (2014), Filipecki (2017) e Jablon (2016). Por fim, o estudo de caso da novela *Pantanal* (2022) apresenta o potencial da liberdade artística na televisão brasileira como método para questionar estereótipos em figurino e se aproximar dos valores de sua nova audiência.

**Palavras-chave:** Cinema; Figurino de época; Direção de arte; Estereótipo; Representatividade.

## ABSTRACT

This monograph seeks to analyze the presence of historical inaccuracies in period costumes of moving pictures. The close relationship between the narrative's historical time and the characters development in period productions makes verisimilitude a parameter to evaluate their clothing. Even with the freedom gained by some scripts to rethink the time and space of historical periods in search for more representativeness, historical authenticity remains a method of evaluating the genre's wardrobe. In this sense, this project investigates prominent period productions that used the artifice and analyzes them in the light of authors such as Godart (2010), Hamburger (2014), Filipecki (2017) and Jablon (2016). Finally, a case study of the soap opera *Pantanal* (2022) brings to a Brazilian context the potential of artistic freedom as a method to question stereotypes in costume design.

**Palavras-chave:** Historical Movies; Costume design; Art Direction; Stereotype; Representativeness.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cena de <i>Pantanal</i> (2022) .....	12
Figura 2 - Cena de <i>Jeca Tatu</i> (1959) .....	16
Figura 3 - Pintura <i>O Violeiro</i> (1899), Almeida Júnior .....	17
Figura 4 - O uso do xadrez pelo caipira: Bruno Mezenga ( <i>O Rei do Gado</i> ) x Belmiro dos Anjos ( <i>Velho Chico</i> ) x Nerso da Capitinga ( <i>Escolinha do Professor Raimundo</i> ) ...	17
Figura 5 - Adaptação de Panniers - <i>Maria Antonieta</i> (1778), Élisabeth Vigée-Le Brun x <i>Maria Antonieta</i> (2006) .....	20
Figura 6 - <i>All Star</i> de Maria Antonieta .....	25
Figura 7 - Vestidos Maria Antonieta: Retrato de Maria Antonieta (1775), Jacques-Fabien Gautier d'Agoty x <i>Maria Antonieta</i> (2006) x <i>Maria Antonieta</i> (1938) x <i>Maria Antonieta</i> (2006) .....	26
Figura 8 - <i>Ana da Grã-Bretanha</i> (1705) por Mikael Dahl x Abigail em <i>A Favorita</i> (2018) ...	28
Figura 9 - <i>O café da manhã Oyster</i> (1735) Jean François de Troy x <i>A Favorita</i> (2018) .....	29
Figura 10 - A Crinolina em 1850 x A Crinolina em 1880.....	31
Figura 11 - Amy March em Crinolinas .....	32
Figura 12 - Figurino de <i>Adoráveis Mulheres</i> (2019).....	32
Figura 13 - O Espaço urbano contemporâneo em <i>Beto Rockefeller</i> (1968).....	35
Figura 14 - Figurinos <i>Sua Vida me Pertence</i> (1951) x <i>Os Ossos do Barão</i> (1973) .....	38
Figura 15 - O estilo dos anos 1970: Banda Ramones e Gal Gosta.....	38
Figura 16 - Escrava Isaura e a corte .....	40
Figura 17 - Figurino de <i>Escrava Isaura</i> (1976) x Pintura Jean Baptiste-Debret (1820).....	41
Figura 18 - Relações dos personagens <i>Pantanal</i> (2022) .....	48
Figura 19 - Discussão Jove e José 1990 .....	49
Figura 20 - Discussão Jove e José 2022 .....	50
Figura 21 - Família Tenório 1990 x Família Tenório 2022.....	51
Figura 22 – Tabela de produções de época com liberdade artística .....	55
Figura 23 - Meme Guta Regatinha .....	58
Figura 24 - Cores dos peões antes e depois de se estabelecer no Pantanal .....	61
Figura 25 - Joventino antes e depois de se estabelecer no Pantanal.....	62
Figura 26 - O azul de José Leôncio .....	63
Figura 27 - O figurino de José Leôncio na Rede Manchete .....	64
Figura 28 - A fazenda de José Leôncio: Rede Manchete x Rede Globo .....	65

Figura 29 - Calças de montaria versão da Rede Globo .....	66
Figura 30 - Entusiasmos da liberdade artística de Pantanal .....	67
Figura 31 - Televisão de tubo e carros .....	69
Figura 32 - Mariana Rede Globo x Irma Rede Manchete x Princesa Diana (1991).....	69
Figura 33 - Madeleine Rede Manchete.....	70
Figura 34 - Madeleine Rede Globo .....	71
Figura 35 - Gil e Maria Rede Manchete x Rede Globo.....	72
Figura 36 - Figurino Gil e Chico .....	73
Figura 37 - Blusas de Jove.....	74
Figura 38 - Maria Marruá no Pantanal .....	75
Figura 39 - Boné de Gil .....	76

## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2. FIGURINO E CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM .....</b>	<b>11</b>
2.1 FIGURINO E IMAGINÁRIO SOCIAL .....	14
<b>3. FIGURINOS DE ÉPOCA .....</b>	<b>20</b>
3.1 A LIBERDADE ARTÍSTICA COMO ELEMENTO DO FIGURINO DE ÉPOCA.....	24
3.2 A LIBERDADE ARTÍSTICA NO FIGURINO DAS TELENÓVELAS.....	33
<b>4. A NOVELA PANTANAL .....</b>	<b>45</b>
4.1 O ENREDO.....	46
4.2 A LIBERDADE ARTÍSTICA NO ROTEIRO.....	49
<b>5. METODOLOGIA E ANÁLISE .....</b>	<b>54</b>
5.1 JOSÉ LEÔNCIO .....	60
5.2 MADELEINE .....	68
5.3 GIL.....	72
<b>6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>78</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>81</b>
BIBLIOGRAFIA .....	81
FILMOGRAFIA.....	88
CINEMA .....	88
TELEVISÃO .....	88

## 1. INTRODUÇÃO

A roupa sempre foi uma forma de me posicionar no mundo. Um mundo que exigiu dos meus pais, muito antes de exigir de mim, que a mensagem fosse clara: eu era uma garota. Rosa, saias, flores, babados, frufus, collants, meias-calças que passavam o dia inteiro me apertando e coçando. Peças pouquíssimo confortáveis e que em nada se comparavam com a liberdade que as do meu irmão o davam para curtir todo tipo de brincadeira. Para mim, era ruim brincar, para ele, era ruim ficar parado.

Nesse contexto, muito além do seu objetivo primário, o vestuário na sociedade moderna não se contenta apenas em transformar tecidos em roupas para proteger o corpo. Ele cria objetos portadores de significado, capazes de indicar características identitárias, como posição social e sexo, e reafirmar a inclusão ou não inclusão em grupos culturais, políticos e religiosos (GODART, 2010). A este fenômeno dá-se o nome de moda, campo profissional que deve ser diferenciado do que será estudado ao longo desta monografia: o figurino no audiovisual.

Entender o sistema de representação constituído pela moda nas diferentes sociedades é trabalho essencial do figurinista, no entanto, as atribuições dessas áreas são distintas. Para Leite e Guerra (2002), a diferença entre moda e figurino reside no real e na ficção: enquanto a moda é um fenômeno que permite ao indivíduo se reafirmar no jogo teatral do cotidiano, o figurino reflete uma proposta estética para o jogo teatral de fato, regido por um único indivíduo, que, no caso do audiovisual, é o diretor. Assim, “O figurino é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades do orçamento.” (COSTA, 2002, p. 38).

Para além das necessidades apresentadas por Costa (2002), o figurino em produções de época não deve estar de acordo apenas com o roteiro, a direção do filme e as possibilidades de orçamento. Independentemente de sua proposta estética, o figurino de época deve se adequar também a verossimilhança com o período histórico da trama. Tal necessidade é tão presente que a verossimilhança se torna um parâmetro de qualidade para sua análise, prova disso a leitura da liberdade artística no departamento como inadequação histórica<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Este termo é mais comumente encontrado como o adjetivo *historically inaccurate* em produções de análise fílmica em inglês. Vídeos, colunas de opinião e artigos ranqueiam, criticam e discutem o quanto um figurino foi fiel a estética da época de sua narrativa e, em sua maioria, colocam a verossimilhança como principal parâmetro



Figurinos de época se propõem a retratar a indumentária do período em que a narrativa se desdobra, respeitando a memória do espectador associada a época, mas não apenas, “apesar de um filme de época (ou uma teledramaturgia) ser um documento histórico, é acima de tudo um documento emocional que será lido por uma audiência.” (FILIPECKI, 2017, p. 146). Nesse sentido, a insistência de análises que questionam a adequação do figurino ao período histórico, sem considerar a coerência do universo diegético, limitam o figurinista a um mero documentador histórico. Se a interpretação do figurinista sobre as vestimentas de um período é invariavelmente fruto dos valores de sua própria época (FILIPECKI, 2017), porque a verossimilhança ainda é o parâmetro mais visado para o figurino de época?

A partir deste contexto, o objetivo do presente estudo é refletir sobre a aparente contradição entre verossimilhança e liberdade artística em figurinos de época. Portanto, propõe-se como problema de pesquisa como a liberdade artística em figurinos pode contribuir para a construção de narrativas de época?

Para estudar tal problema de pesquisa, esta monografia irá analisar o figurino de três personagens da regravação da novela *Pantanal* (2022), dirigida por Rogério Gomes e Gustavo Fernandez. A obra é uma adaptação homônima da lançada pela Rede Manchete em 1990 e reforça o feito da primeira versão ao situar o cenário da novela na paisagem exuberante do Pantanal no Mato Grosso do Sul. A exploração de cores, texturas e tecidos inspirados pela fauna e flora da região marca uma construção visual que, narrativamente, também usa os símbolos do Pantanal, como a onça e o marruá, para construir seu universo diegético.

A importância da obra para a reflexão do estudo se dá na primeira fase, situada nos anos 1990, e que se destacou como um exemplo recente de liberdade artística para os figurinos de época, tendo o impacto da novela refletido em um aumento de 40% na venda de produtos *animal print* durante a transmissão (MARQUES, 2022). A partir de uma análise comparativa da narrativa e dos figurinos vistos na primeira versão da novela, lançada pela Rede Manchete, e da segunda, feitos por Marie Salles na Rede Globo, busca-se entender o quanto a liberdade artística no figurino contribuiu para a adaptação contemporânea da trama.

O referencial teórico para o estudo de caso da obra se dará ao longo dos capítulos anteriores, dois e três. No capítulo dois, o figurino é apresentado como um elemento visual que

---

de qualidade. O canal do Youtube da revista de moda Glamour, por exemplo, acumula mais de 2 milhões de visualizações em seu vídeo no qual a estudiosa em moda de época, Raissa Bretaña, apura a adequação histórica dos figurinos de *Titanic* (1997).

constrói significado na narrativa e que, para isso, se utiliza e reforça imaginários sociais sobre determinados grupos. Especialmente neste trabalho, é necessário falar sobre a construção do imaginário rural brasileiro no audiovisual e os preconceitos enfatizados por seus figurinos.

No terceiro capítulo, o figurino de época é definido e sua obrigação com a verossimilhança questionada e retomada a partir da construção do figurino teatral. Depois, a liberdade artística em figurinos de época é demonstrada a partir da análise de três obras que utilizam o artifício: *Maria Antonieta* (2006), *A Favorita* (2018) e *Adoráveis Mulheres* (2019), tendo como fonte declarações das próprias figurinistas. Ao fim, é traçado um paralelo entre a liberdade artística no figurino e a telenovela levando em consideração suas similaridades: a primeira, como um fenômeno que pode modernizar períodos históricos para conquistar o interesse da audiência; e a segunda, como um formato audiovisual que constantemente moderniza sua estrutura para manter o interesse da audiência.

Por último, o capítulo quatro apresenta o enredo e destaca os principais fatos dramáticos de *Pantanal* (2022) que foram adaptados de sua versão original para o espectador contemporâneo e, nesse sentido, criaram as bases para o uso da liberdade artística no figurino. Assim, abrindo espaço para o estudo de caso do capítulo cinco que analisa as vestimentas dos personagens José Leôncio, Madeleine e Gil e sua contribuição narrativa na primeira fase da adaptação da novela. A liberdade artística nas peças da versão de 2022 da novela é estudada a partir da análise comparativa do figurino desses mesmos personagens com suas versões de 1990 e de declarações da figurinista Marie Salles sobre os significados contemporâneos de seus guarda-roupas. As conclusões finais amarram a argumentação do projeto e apresentam o potencial da liberdade artística para criar universos diegéticos atrativos para uma audiência que busca representatividade nas telas.

## 2. FIGURINO E CONSTRUÇÃO DE PERSONAGEM

Como apresentado na introdução, o figurino explora a capacidade da moda de transformar matérias-primas inertes em objetos capazes de gerar significado a partir de cores, designs e logomarcas (GODART, 2010). Para Hamburger (2014), as escolhas do figurino concebem o ambiente plástico de um produto, colaborando com a composição visual das figuras em cena.

As escolhas do departamento dão o tom do espaço físico onde a história acontece, enriquecendo e construindo significado junto às outras áreas do audiovisual. Mesmo que se relacione muito mais com a cenografia e a maquiagem, equipes parte da direção de arte, as escolhas de figurino influenciam especialmente a fotografia, a direção e a produção.

O desenho estabelecido pelo figurinista apresenta pontos de referência para a iluminação, o enquadramento e os movimentos de câmera (HAMBURGER, 2014), constituindo um trabalho conjunto e interdependente que conforma o visual das cenas de um produto. É a partir da apresentação desse visual comum, denominado proposta estética, pela direção, fotografia e direção de arte, que a produção pode determinar a viabilidade do projeto.

Nesse sentido, o caráter coletivo da obra cinematográfica depende também do figurinista, tornando seu trabalho essencial para a construção de um universo físico coerente para a audiência. Para o diretor de arte Clóvis Bueno,

Mais do que uma criação coletiva, na verdade o cinema talvez seja um processo de transformações, de transgressões, de traições. Um cara escreve um livro, um roteirista pega aquela história, coloca suas ideias e muda. Quando leio esse roteiro, ele já vira outra coisa, eu o transformo em minha cabeça. O fotógrafo fotografa o que constitui com a sua visão particular: o que imaginei luminoso, ele faz escuro, transgride. O ator e o diretor também transgridem quando montam uma cena. Quando o material chega ao montador, ele vai valorizar aquilo que eu nunca havia pensado, e desprezar o que eu acreditava ser importante. Aí vem a finalização. O próprio público, quando assiste, vê uma história totalmente diferente. (HAMBURGER, 2014, p. 140)

Com o apoio de assistentes, costureiros e camareiros, a equipe de figurino parte do roteiro para constituir o universo plástico do projeto. A partir do conhecimento dos personagens, suas trajetórias e espaço-tempo, qualquer produção visual que se adeque às características da narrativa pode se tornar uma referência para o projeto: fotos, livros, visitas de campo, pinturas, filmes, todos conformam o inventário visual do novo mundo ficcional.

É por meio desse processo de pesquisa que o figurinista toma conhecimento da construção social das roupas. O contexto histórico de determinadas peças indica características

dos indivíduos que a utilizam e seus significados são reproduzidos pelo audiovisual. Socialmente, o início da construção das roupas como objetos de expressão de identidade se dá com o advento da mobilidade social, quando a burguesia torna a diferenciação por meio das vestimentas uma das formas de afirmar sua presença para a aristocracia em novos espaços de aparição pública, como os bailes e o teatro (XIMENES, 2009).

A moda surge, assim, como um sistema estilístico de expressão, apropriado e lógico, refletindo o advento da mobilidade social, então, inaugurada. Sua fluência resulta de o ser social sentir-se possibilitado e desejoso de romper com estabelecido, o fixo, de acordo com as modificações sentidas pela comunidade. Simboliza transformação, mudança, progresso e movimento através do tempo, em nuances muitas vezes sutis e até imperceptíveis para um observador comum. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 38)

A essência efêmera da moda, com suas mudanças regulares e não cumulativas, é representativa de uma nova sociedade em que o acúmulo de capital não está mais restrito à aristocracia e os diferentes status sociais precisam ser indicados por construções visuais de significados comuns. Nesse sentido, “Compreender a moda implica, por conseguinte, compreender a mudança social.” (GODART, 2010, p. 30).

Por isso, a moda só surge com o fim da sociedade estamental da Idade Média e a ascensão dos burgos, por volta do século XV. A partir do surgimento da sociedade de classes, a ostentação se fundamenta como uma forma de luta por posição econômica e inclusão cultural (GODART, 2010), sendo um sistema de expressão capaz de representar mudanças sociais ao mesmo tempo que visibiliza características individuais.

Nesse contexto, o figurino no audiovisual pode ser definido como a moda sujeita a um limite estético determinado pelo diretor a partir do roteiro. Tal como na sociedade, as roupas e acessórios do personagem indicam sua classe social (ou mudança entre elas), características psicológicas e preferências pessoais para o afastar ou o incluir em determinados grupos. “Vestir-se desempenha dupla função: a participação gregária e a singularidade.” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 30) e é a partir delas que o figurino constrói o personagem dramaticamente, diferenciando os corpos anônimos dos corpos centrais da narrativa.

Na imagem abaixo, por exemplo, Joventino está em destaque por ser o único personagem sem camisa estampada. Aqui, a escolha de figurino reforça plasticamente a opinião dele na trama: o boiadeiro é o único que bate de frente com seus peões para ir atrás do marruá que fugiu.

Figura 1 - Cena de *Pantanal* (2022)



Fonte: Globoplay

Mesmo que seja um dos elementos plásticos de maior destaque, ocupando quase sempre o primeiro plano e acompanhando o personagem em todas as cenas, o figurino não recebe o mesmo investimento que a construção do cenário. Se por um lado o departamento de direção de arte desprende grande esforço e investimentos para a busca por locações e objetos de cenas, o figurino é muitas vezes o último a ser considerado na concepção do ambiente plástico de uma produção, levando ao empobrecimento e à improvisação das roupas em cena.

Tal descaso decorre, segundo Muniz (2004), da importância tardia dada ao figurinista no Brasil, que ganhou destaque no teatro somente nos anos 50 e 60 com o surgimento do encenador, função responsável pela unidade visual da obra. No cinema, a valorização da unidade de pensamento responsável pelo figurino veio ainda mais tarde, com o primeiro crédito de diretor de arte para Clóvis Bueno em 1985 no filme *O Beijo da Mulher Aranha*, de Hector Babenco (HAMBURGER, 2014).

As consequências da falta de cuidado com o figurino refletem não apenas no resultado visual da obra, mas também no trabalho do responsável por dar-lhe significado: o ator. Quando o figurino não é pensado em conjunto com o intérprete, sua principal pista material sobre quem é o personagem da narrativa se torna difusa, prejudicando suas movimentações em cena e a qualidade da interpretação (MUNIZ, 2004). Nesse sentido, um figurino adequado não se constrói apenas no cabide, é essencial que ele faça sentido no corpo do ator e, para isso, deve exigir a mesma importância dada às outras áreas da direção de arte.

Construir um universo visual coeso para espectador, obra e ator, depende que cenário e figurino partam de um só pensamento: “Quando falamos em personagens, estamos falando em

personalidades. O dono daquela poltrona é também o dono daquela roupa, então é claro que elas têm alguma coisa em comum” (HAMBURGER, 2014 p. 141). Assim como no cotidiano, o figurino é mais um dos elementos que expressam a identidade social do indivíduo e não pode ser interpretado de maneira isolada. Quando criadas em conjunto, como elementos plásticos de igual importância, as decisões compositivas de cenário e figurino são mais representativas da proposta estética, influenciando a percepção do espectador sobre a obra e, acima de tudo, contribuindo para a interpretação do personagem pelo ator.

O figurino em tela é, portanto, como define Dondis (2003), um acontecimento visual, uma ação que não está ali por acaso, e como tal, não deve ser indefinido ou sem significado, deve harmonizar ou contrastar, atrair ou repelir, estabelecer relação ou entrar em conflito com os outros componentes de cena. Todos os elementos básicos da comunicação visual, ponto, linha, forma, direção, tom, cor, textura, dimensão, escala e movimento, são contemplados pelo figurino, constituindo a matéria-prima para a representação, que trabalha a partir do inconsciente e da semiótica para indicar transformações que acontecem no caráter do personagem. É a ênfase dada a cada um desses elementos no figurino que constrói o efeito pretendido para o espectador, são as opções compositivas feitas pelo figurinista sobre esses elementos que geram significado na narrativa.

Tais escolhas, por vezes, se apropriam de um contexto já conhecido sobre as vestimentas. “Muitas vezes, a escolha de determinadas peças de roupa, sua composição e o tratamento que é dado a elas indicam um significado já conhecido... Portanto, a imagem clássica para determinados personagens é o estereótipo...” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 84), tornando-o o ponto de partida para a criação do figurino.

Nesse sentido, as escolhas do figurinista trabalham junto com o roteiro para reforçar ou amenizar estereótipos sobre o indivíduo em tela. Suas construções de significado enfatizam a necessidade de propostas mais conscientes para o guarda-roupa de personagens, especialmente quando eles são os únicos representantes de determinado grupo minorizado na narrativa.

## **2.1 FIGURINO E IMAGINÁRIO SOCIAL**

O uso do estereótipo para a construção de figurino parte da necessidade de facilitar ao espectador a assimilação de características essenciais do personagem. A partir de um conjunto de peças com significados pré-estabelecidos na sociedade, o figurinista constitui uma mensagem visual que, antes de individualizar o personagem, o assemelha a características de

grupos sociais previamente conhecidos (ALVES; AGUIAR; DE ARAUJO, 2022). Assim, a estereotipização no figurino, muito além de apresentar um único indivíduo, homogeneiza todo o grupo do qual ele faz parte.

A roupa possui uma natureza pertencente a um processo civilizatório (XIMENES, 2009) do qual se derivam os estereótipos e suas formas de opressão. Como exemplo, os *corsets* utilizados a partir dos séculos XIV e XVI (BOUCHER, 2010) foram uma forma de acentuar a fragilidade de mulheres que eram obrigadas a viver para a contemplação masculina. O contexto de criação dessa peça não pode ser ignorado pelo figurinista na hora de pensar o guarda-roupa de um personagem. Ao colocar em cena uma mulher com essa peça, que mensagem é passada sobre ela? O que o espectador pode esperar da personagem a partir dessa pista visual?

O problema apresentado aqui é a escolha repetida de figurinistas pelo reforço de estereótipos para apresentar personagens e o prejuízo que tais escolhas trazem para grupos sociais minorizados que, em sua maioria, não têm poder de escolha sobre como serão representados. É claro que o estereótipo pode ser o primeiro passo para a criação de figurino, contudo, “um dos ofícios do figurinista, exige a aptidão, partindo do estereótipo, de transmutar uma imagem preconcebida em nova imagem... Isso proporciona uma releitura do estereótipo buscando a originalidade.” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 84).

É impossível separar a vestimenta do corpo que a utiliza, por isso a pesquisa consciente de figurino é tão necessária. Mesmo que não seja o único elemento considerado pelo espectador para compreender um personagem, o figurino, por si só, guarda significados que são diferentes para determinados corpos. Para demonstrar o prestígio e a distinção de liderança, a moda encontra recursos infinitos de torná-los visíveis (XIMENES, 2009) e que, mesmo de maneira inconsciente, se expressam na criação de figurino.

Até o surgimento da fotografia no século XIX, as relações de poder estabelecidas pelas roupas eram visualizadas apenas pela pintura. Portanto, obras de arte se tornaram referências essenciais e, muitas vezes únicas, para determinados contextos históricos no audiovisual.

Nesse sentido, costureiros e pintores trabalharam lado a lado para redesenhar corpos de acordo com o próprio olhar (XIMENES, 2009). Por isso, é importante lembrar que basear a construção de figurino de um personagem unicamente nas obras desses artistas pode limitá-los à visão fechada de seus autores, “Há um poder de decisão no olho de quem vê as formas” (XIMENES, 2009, p. 80), reproduzidas de acordo com os valores de quem as criou.

Como exemplo, o figurino do espaço rural é fortemente tipificado no imaginário brasileiro e a produção audiovisual mais representativa dessa construção, o *filme Jeca Tatu* (1959), partiu da referência de um único pintor. Dirigido por Milton Amaral, o filme é baseado no personagem criado por Monteiro Lobato em seu livro *Urupês* (1918) e o imenso alcance dessas obras foi capaz de influenciar a crença da população brasileira sobre as características de uma pessoa rural.

Ele é preguiçoso, avesso à higiene pessoal, não usa calçado, é pobre e com pouco estudo. Após a televisão se consolidar como um importante meio de comunicação de massa no país, o imaginário do caipira permaneceu, e outras representações do homem do campo, assim como de sua sociabilidade e do mundo rural, foram reproduzidos. (SCHNORR, 2012, s. p.)

Mais de 40 anos depois do filme, as roupas apresentadas em *Jeca Tatu* (1959) ainda são a expectativa do que se espera encontrar fora do espaço urbano brasileiro. O cenário carente, da casa de tijolos à mostra, reforça visualmente a pobreza também transmitida pelas peças de tecidos simples, cheias de retalhos e de estampa xadrez utilizadas pelos personagens ao longo de toda a trama, sem nenhuma variação.

Figura 2 - Cena de *Jeca Tatu* (1959)



Fonte: Museu Mazzaropi

É possível retomar as referências estéticas utilizadas para o filme ao ano de 1899, por meio do trabalho do pintor Almeida Júnior. Admirado por Monteiro Lobato e influência para a criação do personagem Jeca Tatu, o artista é grande representante do regionalismo no Brasil por seu pioneirismo na representação da cultura caipira. Sobre *O Violeiro* (1899), Monteiro Lobato



afirma “(...) sente-se pulsar o coração ingênuo dos nossos musicistas espontâneos, filhos do campo e do ar livre” (NAVES, 2005, p. 141).

Figura 3 - Pintura *O Violeiro* (1899), Almeida Júnior



Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural

É visível, portanto, que a literatura e o cinema partiram dos mesmos elementos visuais para criar o universo caipira mais reconhecido do Brasil. Deste então, a influência de Jeca Tatu nas escolhas de elementos plásticos no audiovisual indica o caminho para os figurinistas na hora de representar o caipira brasileiro. “A roupa simples está gasta como aquilo que o cerca” (NAVES, 2005, p. 136) poderia resumir não apenas a obra de Almeida, mas a maioria das produções audiovisuais que se seguiram ao seu trabalho.

Figura 4 - O uso do xadrez pelo caipira: Bruno Mezenga (*O Rei do Gado*) x Belmiro dos Anjos (*Velho Chico*) x Nerso da Capitinga (*Escolinha do Professor Raimundo*)



Fonte: Compilação da autora – Reprodução/TV Globo e Globo/Caiuá Franco

Mesmo que pertença a diferentes classes sociais, como Bruno Mezenga, personagem da novela *O Rei do Gado* (1996) que é um dos mais ricos fazendeiros do país, as pistas visuais para o homem do campo permanecem as mesmas há mais de 100 anos. O xadrez mostrado pela figura 4 não é utilizado como uma forma de aprofundar características psicológicas dos personagens, que não são indicadas nem pela cor das roupas, mas de conformá-los a expectativa social de um guarda-roupa caipira. Assim, a falta de nuances no modo de vestir dos personagens cria um imaginário único sobre esse grupo, conformado a partir de profissionais distantes de sua realidade e contexto.

Entre as percepções de Monteiro Lobato e Almeida Júnior sobre o caipira brasileiro imbuídas em suas representações, está a fala do autor que, antes de aplaudir o trabalho de Almeida, afirma sobre o campo brasileiro: “Tão íntima é a comunhão dessas palhoças com a terra local, que dariam ideia de coisa nascida do chão por obra espontânea da natureza — se a natureza fosse capaz de criar coisas tão feias” (NAVES, 2005, p. 136). Nesse mesmo sentido, Almeida, mesmo que tenha deixado de lado a idealização proposta pelo academicismo para suas pinturas, foi bolsista de D. Pedro II para o estudo de arte na Europa (NAVES, 2005). Partir apenas dessas referências para criar o figurino, sem adicionar ou questionar seu trabalho, é corroborar com o pensamento de quem as criou.

O figurino, como qualquer elemento da narrativa, deve coerência apenas ao universo diegético que representa, mas isso não o livra das responsabilidades e consequências da estereotipização de grupos minorizados. Ele é um dos sintomas de narrativas que se acham seguras para descrever o outro sem dar espaço para que ele participe nas escolhas dessa representação.

As referências da moda, criada em um contexto europeu elitizado, são reproduzidas nessas produções de forma que, mesmo que não representem a sociedade brasileira, definem a qualidade do vestir e limitam grupos sociais à sua adequação (BARRETO; SOARES, 2014). Um dos preconceitos sociais mais reforçados sobre o homem do campo é que ele se veste mal, mas quem define o que é se vestir bem?

Por isso, a pesquisa e a constatação do estereótipo são apenas as primeiras fases do trabalho do figurinista: o restante da criação se dá pelas variações que definem o significado de suas escolhas. Em narrativas que não repensem a trajetória de corpos minorizados, é natural que

o figurino reflita a escassez do roteiro e reproduza seus preconceitos. Nesse contexto, elaborar construções visuais representativas no figurino parte, antes de tudo, da vontade de contar novas histórias.

### 3. FIGURINOS DE ÉPOCA

O figurino é um dos elementos plásticos das produções audiovisuais que situa o espectador no período retratado pela trama. “O figurino molda o ponto histórico em que a narrativa se insere...” (COSTA, 2002, p. 39) e em produções de época, suas pistas visuais são ainda mais necessárias devido a estreita influência que o contexto histórico exerce sobre a trajetória dos personagens nesse gênero.

Para construir um universo físico que represente o tempo vivido pelos personagens, o figurino de época reproduz, cada um à sua medida, limitada pela proposta estética, a indumentária do período, que pode ser referenciada a partir da pesquisa em documentos, como livros de história, literatura, fotos, quadros e documentários. A possibilidade de referenciação a um tempo passado é o que diferencia um figurino de época do de outras produções. Por isso, uma narrativa ambientada no futuro não possui figurinos de época, mesmo que indique um período específico que não o presente. O figurino de época deve refletir um contexto histórico e cultural conhecido, sempre em um tempo passado (JABLON, 2016).

A pesquisa para esse tipo de figurino, portanto, se torna essencial. É a partir dela que o figurinista adquire conhecimento sobre os tecidos, produtos, acabamentos e designs utilizados no passado e procura formas de reproduzi-los a partir das técnicas disponíveis no presente (FILYPECKI, 2017). Assim, o figurino de época é o único no audiovisual que exige do figurinista não apenas a construção de pistas visuais dos personagens de acordo com a proposta estética, mas também a verossimilhança com o tempo histórico.

Trabalhar com figurinos de época envolve invariavelmente adaptação, visto que muitos dos materiais utilizados para produzir trajes antigos não estão mais disponíveis ou são demasiadamente caros para o orçamento da produção. Como exemplo, os *panniers*, imensas estruturas utilizadas por debaixo das saias da corte durante o século XVIII (BOUCHER, 2010), não são mais parte da indumentária contemporânea e, por isso, não são encontrados no mercado da moda atual. Caso o figurinista decida usá-los na produção, deve buscar antiquários, museus ou produzir um equivalente com materiais próximos aos da época, como fez Milena Canonero, quatro séculos depois, para o filme *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola.

Figura 5 - Adaptação de Panniers - *Maria Antonieta* (1778), Élisabeth Vigée-Le Brun x *Maria Antonieta* (2006)



Fonte: Compilação da autora – Images D’art e IMDB

Por isso, o orçamento de produções de época é alto: o trabalho de adaptação de indumentárias, único no gênero, pode ser extremamente custoso. No entanto, mesmo que o *pannier* fosse uma peça comum em todos os vestidos de baile da corte da época, a figura acima mostra a única cena do filme em que Canonero decidiu utilizá-lo, escolha que dá ao espectador menos desconforto visual e, mesmo em um filme no qual o orçamento do figurino não é uma preocupação, barateia seu processo de adaptação. Nesse sentido, é preciso lembrar que a liberdade artística exercida por figurinistas na proposta estética, ao priorizar a narrativa à autenticidade histórica, pode contribuir também para o orçamento da produção.

Assim, construir um universo visual com liberdade artística e que ainda remeta ao contexto histórico retratado é um artifício interessante do ponto de vista visual e financeiro para figurinos de época, especialmente diante da realidade brasileira de pouco incentivo ao audiovisual. Mesmo assim, a verossimilhança ainda é o parâmetro de qualidade mais apontado para avaliar figurinos de época. Sobre ela, a crítica de teatro Bárbara Heliodora afirma “A roupa da década de 1930 não é como a de agora. A aba do paletó é diferente, a largura da gravata é diferente e a pesquisa mostra isso. Não adianta querer ambientar a peça em 1930, se não vestir 1930.” (MUNIZ, 2004, p. 31).

Antes de ser exigida pelo cinema, criado no fim do século XIX, a verossimilhança já era

necessidade no figurino teatral, remontando ao teatro naturalista. Até a metade do século XVII, os figurinos tinham função decorativa, com adornos excessivos e trajes suntuosos que ostentavam a riqueza da corte, única espectadora nos teatros antes da ascensão da burguesia (MUNIZ, 2004). A própria narrativa da época não pedia um aprofundamento visual das características dos personagens, visto que o objetivo era que eles fossem rasos, visando a sua clara tipificação para o espectador. Especialmente na comédia de costumes de Molière, sucesso da época,

O reaproveitamento de figurinos era comum, porque era suficiente que eles apenas representassem tipos específicos como o imperador romano, o nobre espanhol, o camponês de Molière. Os figurinos refletiam a moda contemporânea e, em muitos casos, ficavam distantes da realidade histórica das personagens representadas. Tornavam-se mais belos e suntuosos até do que os usados na vida cotidiana. O intuito era que fossem assimilados de forma rápida e, para isso, os figurinistas se utilizavam, muitas vezes, de excesso de informação. (MUNIZ, 2004, p. 21)

A partir do teatro naturalista no século XIX, que tem como seu maior exemplo *Casa de Bonecas* (1879), de Henrik Ibsen, a roupa se torna um objeto de significado para a narrativa, demonstrando características psicológicas e sociais do personagem. O figurino passa a ser um depoimento sobre quem o usa e sobre o contexto no qual ele aparece, buscando na realidade pistas visuais de significados comuns que indiquem na trama quem é o personagem em cena e o tempo histórico em que ele se encontra.

Jablon (2016) afirma que para Émile Zola, escritor de maior destaque do naturalismo, o espectador deveria exigir a reprodução exata do período histórico da trama, pois apenas a acessando seria possível entender a peça como um todo. “A autenticidade histórica estabelece uma situação, nos diz o mundo em que nos encontramos, revela o hábito dos personagens e traz entusiasmo para a ação que acontece no palco”<sup>2</sup> (JABLON, 2016, p. 21, tradução nossa).

Nesse momento, são formadas as bases que sustentam a crença atual de que o figurino não pode ser apenas uma exibição visual e a verossimilhança ganha espaço. Para a construção de personagem contemporânea “... Há uma opção de figurino semelhante a dos naturalistas: indicar a realidade, a vivência da personagem, exibir o seu status social e frisar, se for o caso, as modificações nesse status.” (MUNIZ, 2004, p. 22).

A intensidade com que o figurino é condizente ao tempo histórico do personagem levou a sua classificação, segundo Martin (2003), em três categorias: realistas, para-realistas e

---

<sup>2</sup> No original: “Accuracy immediately establishes a situation, tells us what world we are in, reveals the characters’ habits,” and brings excitement to the action portrayed on stage.”

simbólicos. Os figurinos realistas se reportam a documentos de época e demonstram preocupação em reproduzir a indumentária do período; os para-realistas se inspiram na moda da época para estilizar as peças em prol do estilo e da beleza, dando a elas uma “elegância atemporal” (MARTIN, 2003, p. 61); e, por fim, os simbólicos não se importam com a exatidão histórica e sua principal preocupação é traduzir as características dos personagens.

Há várias dificuldades na aplicação desta classificação, visto que uma vestimenta nem sempre pode ser limitada a apenas uma, mas a maior delas se encontra na definição para-realista. Tal classificação parece indicar o que, hoje, é chamado de liberdade artística, artifício que permite aos figurinistas que se atenham mais ao ideal estético da obra do que a adequação histórica dos figurinos. No entanto, é importante ressaltar que a estilização de peças para esses figurinos não acontece em prol da beleza ou do estilo, como descreve o autor, mas sim de significados dramáticos que façam sentido para a narrativa e amenizem desconfortos visuais ou estranhamentos para a audiência.

As três definições apresentadas pelo autor não colocam o equilíbrio entre a verossimilhança à indumentária da época e a liberdade artística no figurino como possibilidade de criação de significado para o universo visual da trama. Ao definir o figurino para-realista, o autor afirma que a liberdade artística é um capricho estético, não uma construção de significados dramáticos que poderá ser compreendida pelo espectador a partir do diálogo com os outros elementos diegéticos da narrativa.

Diante de produções contemporâneas, inspiradas pelo naturalismo, nas quais é esperado que todas as escolhas plásticas contribuam com o aprofundamento da narrativa e não com o deslumbre visual do espectador, é possível entender porque essa definição de liberdade artística afasta os figurinistas de seu uso. “É pelo figurino que o espetáculo moderno instaura da maneira mais profunda a sua relação com a realidade.” (MUNIZ, 2004, p. 22), colocando o departamento sob a pressão de reproduzir de maneira fiel o contexto histórico no qual se desdobra a narrativa.

Para atingir tal objetivo, o trabalho da direção de arte se torna invisível. Segundo Ludmila Ayres (2016), a direção de arte invisível opera como a montagem invisível, uma, naturalizando a descontinuidade das cenas, e a outra, levando o espectador a associar o espaço preparado do cinema ao real, desconsiderando uma possível intervenção. Assim também se apresenta o figurino nessas produções, evitando seu destaque em cena por meio da verossimilhança com o tempo histórico.

A insistência nessa crença desconsidera que a representação do real se provou

inalcançável no audiovisual e sequer é objetivo da ficção: o que é visto na tela é fruto de um recorte específico da realidade. Tulé Peake, sobre seu trabalho como diretor de arte, afirma “Nada que a gente faz ‘estava lá’. Tudo foi pensado. Quando a gente separa algo, separa de uma realidade escolhida. Fazemos essas escolhas.” (AYRES, 2016, p. 114). O figurino de época, mesmo na produção mais verossimilhante, reflete a perspectiva adotada sobre seu tempo, nunca apenas a indumentária da época em si.

### 3.1 A LIBERDADE ARTÍSTICA COMO ELEMENTO DO FIGURINO DE ÉPOCA

O uso da liberdade artística de maneira a construir significado na narrativa parte da premissa de que a representação da realidade no audiovisual é sempre uma visão específica de mundo, expressa em todos os elementos diegéticos da narrativa, inclusive no figurino. Quando intencional, a liberdade artística em figurinos pode representar, ao invés de descuido e da falta de pesquisa, a construção de um diálogo inteligente com questões contemporâneas, aproximando o espectador de realidades pouco atrativas e dando ao figurinista a oportunidade de afirmar seu estilo autoral de criação por meio de uma proposta estética contemporânea.

O figurino de três produções de época pode exemplificar tais situações: *Maria Antonieta* (2006), de Sofia Coppola, já citado anteriormente; *A Favorita* (2018), de Yórgos Lánthimos, e *Adoráveis Mulheres* (2019), de Greta Gerwig. Tais obras não fazem parte do corpus desta pesquisa, mas durante a aplicação da metodologia, apresentada no capítulo cinco, se destacaram como exemplos enriquecedores para a argumentação do projeto. Todas são obras vencedoras do Oscar de melhor figurino, indicando o impacto de suas escolhas visuais, e de histórias conhecidas pelo público, mas que ganharam, literalmente, uma nova roupagem no cinema para se tornarem novamente interessantes.

*Maria Antonieta* (2006) parte da biografia de Antonia Faser para retratar uma nova perspectiva sobre a mulher mais famosa da França. Obrigada a se casar e viver em um país desconhecido aos 14 anos, a rainha teve sua representação deturpada ao longo da história e Sofia Coppola se sentiu compelida a contá-la. Em entrevista para a *Vogue* (2021), a diretora afirma “Eu tive a ideia de interpretar sua vida de uma maneira que fosse jovem e feminina, ao invés de acadêmica”.<sup>3</sup>

Ao fugir do academicismo, as escolhas plásticas tiveram mais liberdade para refletir a

---

<sup>3</sup> No original: “I had this idea of how to interpret her life in a way that felt youthful and girly instead of academic.”



nova abordagem imaginada por Coppola, que não visava reproduzir a Maria Antonieta vista nas pinturas de Versalhes, mas sim a adolescente despreparada obrigada a assumir um dos maiores papéis da história. Especialmente para esta produção, o figurino e os acessórios deveriam simbolizar a importância dada a eles também na realidade da rainha, a qual teve seu desfecho trágico atribuído às futilidades com que gastava o dinheiro da corte, como as roupas.

Antes de Maria Antonieta a moda estava submetida às imposições e escolhas dos poderosos, e as tendências emergiam principalmente de dinâmicas externas ao ambiente da moda. Com Maria Antonieta, a moda emancipa-se e torna-se um campo autônomo que obedece a suas próprias lógicas. (GODART, 2010, p. 69)

Em várias declarações, Milena Canonero, figurinista da obra, expressa sua decisão de fugir da representação tradicional da rainha. Sobre o design dos sapatos, por exemplo, afirma que eles foram pensados para o estilo da Maria Antonieta do presente<sup>4</sup> (BELL, 2021), fala que traduz as escolhas de vestuário do restante da trama.

Figura 6 - *All Star* de Maria Antonieta

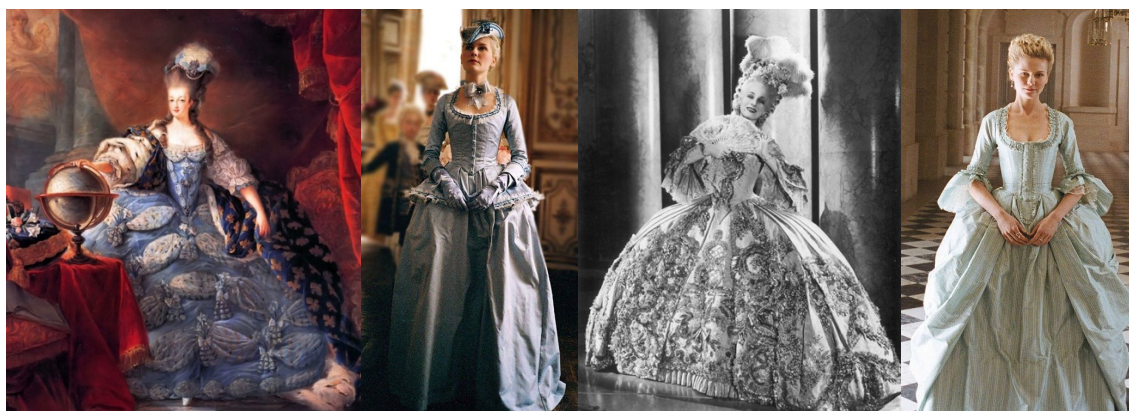


Fonte: Netflix

O detalhe do All Star em cena em um filme ambientado no século XVIII, como mostrado na figura 6, é uma das formas de representar visualmente a liberdade artística proposta pelos limites estético e narrativo da obra. Além dele, os vestidos, mesmo que pareçam impressionantes para o público atual, são versões simples dos vistos na época e não chegam nem perto da extravagância da Maria Antonieta original ou da vista na versão do filme de 1938, de W. S. Van Dyke e Julien Duvivier.

<sup>4</sup> No original: “Don’t be too academic, design shoes for the Marie Antoinette of now.”

Figura 7 - Vestidos Maria Antonieta: Retrato de Maria Antonieta (1775), Jacques-Fabien Gautier d'Agoty x *Maria Antonieta* (2006) x *Maria Antonieta* (1938) x *Maria Antonieta* (2006)



Fonte: Compilação da autora - Images D'art, Pinterest e IMDB

Nesse contexto, a escolha da figurinista, ao priorizar a proposta estética, contribuiu para a atuação do elenco, que ganhou movimentos mais livres, sem armações nos quadris de quase 4 metros; e diminuiu a distração da audiência com figurinos completamente estranhos ao olhar moderno. No entanto, tiveram pouca aceitação do público, resultado representativo da verossimilhança como parâmetro de qualidade para produções de época. Em 2021, 15 anos depois do lançamento, Coppola afirma “Estou feliz que hoje o filme possui uma audiência, porque, na época, ele não foi um sucesso. As pessoas não foram vê-lo; não sabiam muito bem o que pensar dele”<sup>5</sup> (BELL, 2021, s.p.).

Doze anos depois, a estreia de *A Favorita* (2018), de Yórgos Lánthimos, partiu de um contexto histórico parecido, mas em outro país. Dessa vez, a liberdade artística no figurino foi de uma sátira política que repensou o reinado de Ana da Grã-Bretanha durante a Guerra de Sucessão Espanhola.

Baseada em fatos reais, a história gira em torno da disputa entre Sarah Churchill e Abigail Hill para se manterem como as favoritas da monarca. Sarah, além de tesoureira da casa real, é amante e amiga de infância da rainha, posições que a permitiram exercer grande influência sobre as decisões políticas de Ana. No entanto, com a chegada de sua prima, Abigail, ao palácio seus privilégios são ameaçados pela ambição da antiga nobre que faz de tudo para restaurar sua posição social.

<sup>5</sup> No original: “I’m so happy it has an audience now because at the time it was not successful. People didn’t go see it; they didn’t really know what to make of it”

A disputa política travada entre França e Inglaterra na Guerra de Sucessão se torna plano de fundo para a disputa que realmente aconteceu entre as primas, mesmo que não da maneira descrita na trama. Para a revista *Galileu* (2019), a historiadora Anne Somerset, autora da biografia da rainha, afirma que Lánthimos toma várias liberdades sobre os fatos históricos da obra, construindo um roteiro que traduz muito mais suas críticas em relação à monarquia do que o contexto histórico de fato. Prova disso é a entrevista de Rachel Weisz, atriz que interpreta Sarah, em que afirma que o diretor não tinha nenhum interesse que os atores pesquisassem em livros de história a vida pregressa de seus personagens, “A história do filme é baseada em fatos, mas é também um ato da imaginação e, particularmente, da imaginação de Lánthimos. Eu me rendi a sua versão da história.”<sup>6</sup> (HILL, 2018, s.p.).

Reimaginar um reinado em que as disputas de poder estão centradas em mulheres pode ser uma forma de questionar as perspectivas masculinas adotadas pelos filmes de época. Ao colocar o triângulo entre Ana, Sarah e Abigail como tema central da trama, o diretor relega os homens da corte a um papel secundário e dá destaque para mulheres que, inconformadas com sua falta de prestígio social, fazem de tudo para o conseguir da rainha. Mesmo com o deboche aos costumes da monarquia frívola e inútil, o filme dá destaque à busca por poder de três mulheres esquecidas pela história.

Nesse sentido, o figurino refletiu a autonomia do roteiro, tornando a liberdade artística uma forma de representar a inovação da narrativa e de se adequar às limitações financeiras e de cronograma da produção. Em entrevista para a *Vogue Britânica*, Sandy Powell, figurinista da obra, afirma que teve apenas seis semanas para produzir o figurino do zero, visto que a indumentária do período, raramente representada no audiovisual, estava disponível em pouquíssimos antiquários e o estado das peças era “esfarrapado e triste”<sup>7</sup> (NEWBOLD, 2019, s.p.).

Assim, o departamento de figurino estudou as vestimentas do século XVIII e as adaptou para versões mais baratas, com limitação de tecidos e cores. Segundo a figurinista, “Eu sabia que não teríamos tempo ou dinheiro para decorar e embelezar as roupas, então pensei que poderia fazer bom uso dessas limitações e explorar a simplicidade das linhas”<sup>8</sup> (NEWBOLD,

---

<sup>6</sup> No original: “The story is based on fact, but it’s also an act of imagination and particularly, his imagination. I surrendered to his version of the story.”

<sup>7</sup> No original: “There might have been one or two rather tatty, sad-looking things, but I didn’t want to use them.”

<sup>8</sup> No original: “I knew we wouldn’t have had time or money to do decoration and embellishment, so I thought I should make use of that constraint and explore the simplicity of the lines.”

2019, s.p.).

Sem abandonar completamente o período histórico, Powell manteve a silhueta típica do século XVIII que se estruturava com o uso de um “corpete rígido com ombreiras reguláveis, amarrado nas costas, e de uma saia semicoberta por uma calda ou barrado do vestido, móvel, presa no cóis; as mangas são enfeitadas com casas de abelhas de renda ou *bonshommes*.” (BOUCHER, 2010, p. 266). Na imagem abaixo, por exemplo, a roupa de Abigail reproduz a maioria dos elementos encontrados na pintura de Ana feita em 1705 e na definição de Boucher (2010).

Figura 8 - *Ana da Grã-Bretanha* (1705) por Mikael Dahl x Abigail em *A Favorita* (2018)



Fonte: Compilação da autora – National Portrait Gallery e HBO Max

O uso do *corset*, das mangas em camadas e do decote com babados, dá o tom da vestimenta do período e, a partir dele, foram construídas as liberdades no figurino. As diferenças se encontram nos tecidos e nas cores, como é possível perceber pelo uso do preto e branco e de peças mais lisas na segunda figura, escolhas que, desde o início, foram motivo de preocupação para a figurinista por sua simplicidade que pouco condizia com o contexto histórico do reinado de Ana (NEWBOLD, 2019).



Quando comparada às produções artísticas do século XVIII, principal referência visual para a época, o figurino da trama não se assemelha à estética de pintores Rococó, corrente artística do período. A escolha minimalista da paleta e o uso tímido dos bordados não representa as novas possibilidades de tinturaria de tecidos oferecidas pelos recém-descobertos corantes nem as costuras artísticas que estilizavam os mais variados têxteis de homens e mulheres da corte da época (BOUCHER, 2010).

Figura 9 - *O café da manhã Oyster* (1735) Jean François de Troy x *A Favorita* (2018)



Fonte: Compilação da autora – Pinterest e HBO Max

Ao escolher se afastar da autenticidade histórica com o período, Powell prezou pelo significado dos elementos visuais na narrativa. A comparação da figura 9 ressalta sua declaração que afirmava não estar fazendo um filme de época convencional, “Em relação a silhueta não há nada de errado em como os figurinos foram feitos. Mas em relação aos tecidos, licenças artísticas foram tiradas para somar ao sentimento geral do filme”<sup>9</sup> (NEWBOLD, 2019, s.p.), que, por meio do figurino, tornam ainda mais clara sua inovadora perspectiva sobre o período. Aqui, o aspecto visual reforça o de um jogo de xadrez, contribuindo para a crítica mais essencial da trama: o jogo político da monarquia.

<sup>9</sup> No original: “We weren’t making a conventional historical film... fabric-wise, artistic license was taken. It adds to the general feeling of the film.”

O paralelo entre a construção de figurino de Powell e as limitações do cinema brasileiro é inegável. Com o tempo e orçamento curtos a que foi submetida a figurinista, a liberdade artística se apresentou não como um capricho estético, mas como uma necessidade. Assim, as vestes da rainha feitas de roupas de cama e o uso de jeans do brechó para as roupas dos cozinheiros do palácio (NEWBOLD, 2019) podem servir de inspiração para produções de época brasileiras que, em sua maioria, também são prejudicadas pela falta de investimento, mas podem trabalhar com a liberdade artística para trazer significado às suas limitações.

Por último, o exemplo mais recente de liberdade artística no figurino apresentado neste capítulo é o de *Adoráveis Mulheres* (2019), de Greta Gerwig. O filme é baseado no livro *Mulherzinhas* (1868) de Louisa May Alcott e conta a história de quatro irmãs amadurecendo no século XIX durante a Guerra Civil Americana. Alternando entre a vida jovem e adulta das personagens, acompanhamos a trajetória de Jo, personagem principal, Meg, Amy e Beth, cada uma com sua personalidade, alcançando seus sonhos frente aos obstáculos impostos para as mulheres na sociedade da época.

Ao aprofundar as características e nuances individuais de cada uma das irmãs March, Gerwig constrói uma obra que reflete de maneira objetiva discursos da geração atual em relação ao patriarcado. Diferente da versão de 1994, dirigida por Gillian Armstrong, ou do próprio romance autobiográfico de Alcott, o filme questiona de maneira direta o machismo naquele contexto. As ações de Laurie, par romântico de Jo na juventude, por exemplo, ressaltam sua infantilidade e irresponsabilidade, criticando o ideal de galã construído pelo cinema e tornando as mulheres da trama personagens mais complexas do que ele. Nesse sentido, a nova versão é muito mais um reflexo da época em que foi gravada do que do tempo histórico da trama.

Essa observação não se aplica apenas ao filme de Gerwig. Em todas as adaptações citadas nesse capítulo, a nova perspectiva sobre os tempos históricos apresentada pelos diretores é limitada pelo entendimento que se tem atualmente da época retratada. Em produções de época “... qualquer tentativa de uma recriação estará inexoravelmente muito mais amarrada à estética do período da produção do que ao período que está sendo traduzido.” (FILIPECKI, 2017, p. 146) e, diante do julgamento de valores atribuído à época, é natural que a verossimilhança ao tempo histórico seja sacrificada para representar a visão do projeto.

No caso de *Adoráveis Mulheres* (2019), a figurinista Jacqueline Durran decide pela liberdade artística sempre que a peça, mesmo que não reflita verossimilhança com a indumentária Vitoriana, aprofunda o espectador nas características dos personagens. A veia

artística das irmãs e sua classe social mais baixa também contribuem para escolhas mais modernas de figurino, visto que podem refletir sua posição menos privilegiada e menos adequada aos costumes da época.

O principal símbolo da moda Vitoriana para as mulheres durante os anos 1860, época em que se desdobra a Guerra Civil Americana, era a crinolina. Primeiramente, essa peça surgiu como um tecido de algodão ou linho que recebia crina de cavalo na tecelagem, o tornando mais rígido para dar forma às saias. No entanto, a crina de cavalo não era capaz de armar as saias o suficiente, levando a criação de estruturas de aço flexíveis que ficavam embaixo das saias, chamadas de *hoop skirts*. Nos anos 1850, elas eram redondas e gradualmente passaram a perder seu volume frontal, mantendo apenas o volume traseiro, chamado de anquinha ou, em inglês, *bustle* (XIMENES, 2009).

Figura 10 - A Crinolina em 1850 x A Crinolina em 1880



Fonte: Compilação da autora – Pinterest e Fashion Era

Mesmo sendo uma peça fundamental do cotidiano das mulheres da época, apenas uma, das três irmãs March, tem as saias de aço como parte de seu figurino ao longo do filme. Amy utiliza as peças unicamente em sua vida adulta, reforçando seu distanciamento das irmãs e aproximação com a Tia, muito mais rica e insistente em sua afirmação de que Amy seria a responsável por salvar a família da pobreza casando com um homem rico e, para isso, a influenciava a se adequar à indumentária da época.



Figura 11 - Amy March em Crinolinas



Fonte: Compilação da autora – HBO Max

A escolha de retirar a crinolina da maioria dos figurinos reflete a pobreza das personagens, que não possuíam dinheiro para se adequar à moda da época, mas também a rara liberdade delas no contexto. A personalidade das irmãs March não combina com as estruturas de gaiola representadas pela peça, “... Indício de um tempo em que pertencer a um espaço privado não se restringia apenas a estar dentro de casa e, sim, dentro de roupas-territórios” (XIMENES, 2009, p. 68).

Figura 12 - Figurino de *Adoráveis Mulheres* (2019)

Fonte: Compilação da autora – HBO Max

Segundo Jacqueline Durran, a proposta estética de Gerwig necessitava de



verossimilhança histórica, mas não apenas, “Ela não queria algo que fosse estritamente Vitoriano de maneira que as pessoas não conseguissem se identificar com as personagens... No espírito do filme de Greta, você não sente que está em um mundo formal, mas em um muito mais livre.”<sup>10</sup> (PELLERIN, 2020, s.p.). Nesse sentido, a liberdade artística no figurino contemporâneo de *Adoráveis Mulheres* (2019) representa visualmente a aproximação dos problemas lidados pelas irmãs March com os das mulheres atuais. “Greta usa frequentemente o exemplo que Louisa May Alcott manteve seus direitos sobre sua obra, mas Taylor Swift está atualmente tendo problemas para manter os seus. Ainda estamos lutando as mesmas batalhas sobre os mesmos problemas de status.”<sup>11</sup> (PELLERIN, 2020, s.p.).

Ao manter a autenticidade do mundo ficcional apresentado ao espectador, os figurinos dos filmes de época analisados neste capítulo colocam todos os elementos diegéticos a serviço da narrativa, inclusive a verossimilhança com o tempo histórico. Em uma sociedade que busca por narrativas contra-hegemônicas, os figurinos feitos por Canonero, Powell e Durran reforçam visualmente as novas trajetórias de personagens femininas no cinema de época por meio de vestimentas que priorizam o caráter das personagens acima do período histórico em que se encontram. Assim, é possível reconhecer o potencial da liberdade artística em figurino.

Se for um profissional com um olhar agudo, efetivamente bem treinado, ele pode fazer trabalhos maravilhosos em montagens clássicas. Justamente porque essas criações saem das amarras do cotidiano, da adesão obrigatória ao presente e o figurinista pode jogar com um universo amplo. Pode enveredar por uma reconstituição histórica fiel ou mesmo mergulhar em uma criação totalmente anacrônica, misturando épocas e estilos, superpondo, cruzando linhas de visão da moda e do sentido social do traje. Nesses momentos, acredito que o figurinista pode exercer de maneira mais plena, a criatividade que um espetáculo contemporâneo permite ter. (MUNIZ, 2004, p. 35)

A liberdade artística torna o trabalho com figurinos de época, ao invés de limitante, ainda mais amplo, capaz de contribuir não apenas para o figurino de cinema, mas para formatos que, por essência, traduzem os interesses da audiência e as pautas atuais. No Brasil, esse formato é, sobretudo, a telenovela.

### 3.2 A LIBERDADE ARTÍSTICA NO FIGURINO DAS TELENÓVELAS

---

<sup>10</sup> No original: “When I first met with Amy Pascal, the producer, and Greta, I got the feeling that while they wanted it to be accurate to the period, they didn’t want something that felt too strictly Victorian in a way that meant you couldn’t identify with the characters... In the spirit of Greta’s film, you don’t feel like you’re in a very formal world, you feel like you’re in something much looser.”

<sup>11</sup> No original: “Greta often uses the example that Louisa May Alcott kept her copyright, but Taylor Swift currently has a problem with her own copyright. We’re still fighting the same battles and the same issues around status.”

O figurino na telenovela se adaptou a modernização do formato para atender aos interesses da audiência. Assim como a narrativa, as vestimentas dos personagens passaram de peças completamente distanciadas da realidade, com croquis pensados por cenógrafos na fábrica das emissoras, para uma produção mais especializada, com figurinistas que, por serem familiarizados com a indústria da moda brasileira, concentravam suas buscas por figurino nas mesmas lojas utilizadas pelos espectadores (RODRIGUES, 2009). Nesse sentido, é importante esclarecer como a crescente introdução de referências culturais do cotidiano do país nas tramas pode abrir espaço para o uso da liberdade artística no figurino das telenovelas.

A telenovela que surgiu no Brasil nos anos 1950 era distante da realidade dos brasileiros. Com textos importados da Argentina, Cuba e México e uma equipe composta quase que unicamente por profissionais do rádio, o formato refletia o melodrama desses países e das antigas radionovelas, caracterizadas por uma estrutura maniqueísta de poucos personagens e trajetórias previsíveis (MARQUES; LISBÔA FILHO, 2012).

A direção de arte também reproduzia a assemblagem de profissionais que trabalhavam em formatos já conhecidos pelos brasileiros, tendo a maioria dos cenógrafos da telenovela, por exemplo, sido do teatro de revista (RODRIGUES, 2009). No figurino também, a escolha por profissionais especializados no melodrama resultou em peças que investiam no luxo e no excesso para realçar os sentimentos passionais da trama.

Portanto, uma estética do excesso - anáguas, bordados, rendas, etc. – que aproximavam os figurinos para o universo da fantasia, atendiam às estruturas também exageradas dos sentimentos próprios do melodrama clássico. Os personagens quase sempre representavam arquétipos e estavam presos ao universo diegético da narrativa, onde seus traços físicos guardavam profunda correspondência a sua moral e valores éticos, sendo que a composição dos figurinos acabava por atender a estrutura maniqueísta de sentimentos e, por isso, muitas vezes recaindo em estereótipos como, por exemplo, a caracterização dos vilões com cores sombrias e vestuário pesado. (RODRIGUES, 2009, p. 83)

Até meados da década de 1960, a escolha de produzir todas as peças de figurino dentro das emissoras de televisão se deu pela própria estrutura da telenovela, que não visava se relacionar com o cotidiano da audiência, e também pela falta de um mercado representativo de moda no Brasil. A moda brasileira era incipiente na década de 1950, com uma indústria de confecção tão pequena que a elite econômica comprava seus modelos diretamente das casas de alta-costura norte-americanas e europeias e a classe média copiava os modelos das revistas em costureiras de sua própria região (RODRIGUES, 2009).

Somente com o processo de urbanização consolidado nas décadas de 1970 e 1980 e o

consequente aumento de poder aquisitivo das classes médias urbanas é que o campo da moda começa a se formar no país, especialmente a partir das inúmeras boutiques abertas em São Paulo e Rio de Janeiro no período. Com um mercado sólido, surge o interesse das empresas do setor de alcançarem o público brasileiro de maneira mais efetiva, vendo a telenovela como um veículo de comunicação que poderia levar seus produtos mais longe com uma transmissão que, depois da ditadura militar, chegava a casa de mais de 50% da população (DE LOPES, 2003).

Essa profusão de novos estilos seria primeiro incorporada pelas camadas médias de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, mas a comprovar a sinergia entre as indústrias culturais, se popularizariam nas telinhas dos lares do país, através da magia das telenovelas brasileiras. (RODRIGUES, 2002, p. 35)

A pressão desempenhada pelo capital publicitário para fazer parte da trama das novelas se somou ao debate do público e da crítica sobre o aspecto alienante da produção na época, contribuindo para que suas tramas fossem mais coerentes com a realidade do país. Assim, a TV Tupi foi a primeira a romper com características do modelo melodramático introduzido por ela mesma na primeira novela da televisão brasileira, *Sua Vida me Pertence* (1951), de Wálter Forster. Dezessete anos depois, a novela *Beto Rockfeller* (1968), escrita por Bráulio Pedroso e dirigida por Lima Duarte e Wálter Avancini, repensa a neutralização de referências de tempo e espaço nos estúdios e o maniqueísmo dos personagens, para localizar a trama nos bairros de Pinheiros, Jardins e Rua Augusta em São Paulo.

Figura 13 - O Espaço urbano contemporâneo em *Beto Rockfeller* (1968)



Fonte: Compilação da autora - Youtube

Inspirado pelo modelo argentino, Beto foi introduzido ao espectador em capítulos diários, formato que se tornou tradição com a novela *2-5499 Ocupado* (1963), da TV Excelsior (RODRIGUES, 2009). Protagonista da trama, Beto não era o herói corajoso dos melodramas,

mas um personagem ambíguo disposto a mentir e enganar para ascender socialmente. A linguagem coloquial e o contexto brasileiro concretizaram o desejo de publicidade das empresas dentro da narrativa, com Beto, por exemplo, consumindo um comprimido de *Engov* durante os capítulos (RODRIGUES, 2009). Assim, a produção se tornou um marco do abasileiramento do gênero e passou a influenciar as produções da emissora que conquistaria a hegemonia no setor em poucos anos: a Rede Globo.

Criada em 1965 a partir dos benefícios concedidos pelo regime militar para infraestrutura de redes nacionais, a TV Globo capitaneou a nacionalização da produção audiovisual das televisões brasileiras. Assim, no início dos anos 1970, com a falência da TV Tupi, a relação amistosa com a ditadura, a otimização do capital publicitário na emissora e a contratação de artistas de esquerda conceituados para ampliar o debate sobre a realidade brasileira, a emissora se tornou, apenas cinco anos depois de sua criação, referência de apuro técnico e qualidade na produção das novelas, sendo responsável, inclusive, pela criação do horário nobre com a produção inédita de três novelas diárias (DE LOPES, 2003).

A estrutura da telenovela que se repetiria até os dias atuais estava, então, estabelecida. A representação de pautas nacionais diariamente e em horários definidos, alimentada também pelas novas possibilidades tecnológicas, como a utilização de equipamentos que permitiam a gravação de externas e, portanto, de um ambiente popular onde o espectador se reconhecesse, fez do abasileiramento da telenovela um artifício que apurou sua qualidade e aumentou a quantidade de profissionais especializados no setor. Por isso, produtores e autores passaram a identificar “uma maior legitimidade cultural nas narrativas modernizadas, dado o seu tratamento aos “problemas brasileiros”, a se opor aos “novelões tradicionais” (RODRIGUES, 2002, p. 66).

As convenções que passaram a ser adotadas daí em diante baseiam-se na máxima de que cada novela deveria trazer uma novidade, um assunto que a diferenciava de suas antecessoras e fosse capaz de provocar o interesse, o comentário, o debate de telespectadores e de outras mídias, assim como o consumo de produtos a ela relacionados: livros, discos, roupas, etc. (DE LOPES, 2003, p. 25)

Nesse momento, é importante retornar à argumentação apresentada ao longo do capítulo dois e questionar que representação nacional era comunicada pelas telenovelas do período. “Trata-se de um subgênero que inúmeras vezes, se apropria da realidade efetuando o seu recorte sobre tal e disseminando aos telespectadores novas visões.” (MARQUES; LISBÔA FILHO, 2012, p. 75), que, mesmo com personagens mais ambíguos e com temas de interesse dos brasileiros, mantinha narrativas que reforçavam estereótipos e papéis sociais de determinados grupos, especialmente os minorizados.

A ausência de diversidade étnica, racial, social e de costumes levaram as telenovelas a representarem um Brasil próspero, otimista e adequado aos valores da elite. Muito mais do que o país em si, a Rede Globo foi uma das principais responsáveis pela criação de imagens do que o Brasil poderia ter sido, se tornando uma instituição que garantiu “alguma estabilidade simbólica a um público que, justamente por não ter estabilidade quase nenhuma no que o atinge concretamente, se tornou extremamente conservador em seus gostos e costumes.” (RODRIGUES, 2002, p. 39).

Ao figurino, como parte dessa estratégia visual, cabe questionar, como afirma Rodrigues (2002), a tarefa do figurinista em observar a moda de subúrbios, favelas e culturas marginalizadas brasileiras e o quanto do seu próprio olhar sobre o outro está impregnado em sua representação. Nas escolhas de peças para as cenas, quais transparecem o charme a mais que a televisão pede? E, como questionado ao fim do capítulo dois, diante de uma moda estabelecida em parâmetros europeus, que tipo de beleza é evidenciada no charme televisivo?

Nesse sentido, é importante lembrar como a liberdade artística se provou estratégica para a construção de figurinos de época em narrativas que fogem aos estereótipos, como mostrado pelos filmes analisados no tópico anterior. Na telenovela, também, a partir da modernização dos figurinos iniciada por Marília Carneiro, ela se torna uma possibilidade.

Como elemento de significado para as novas narrativas da telenovela, o figurino deveria representar de maneira plástica a modernização do gênero e, para isso, Marília Carneiro entrou para o time de profissionais da Rede Globo em 1973. Conhecida como a primeira figurinista a unir moda e figurino na TV brasileira, a proprietária de uma boutique na zona sul carioca consolidou a moda como principal referência para o pensamento dos figurinistas na emissora, tendo seu estilo, que se aproximava das camadas populares, conhecido na TV como “Hollywood sem filtro” (RODRIGUES, 2002).

*Os Ossos do Barão* (1973), de Jorge Andrade, foi a produção de estreia de Carneiro na Rede Globo. A experimentação permitida à figurinista nas vestimentas dos personagens refletia o espaço moderno em que se passava a narrativa: a São Paulo da segunda metade do século XX. Centro da economia brasileira, a cidade era o destino da maioria dos imigrantes que se deslocavam em busca de trabalho nas recém-instaladas indústrias, sendo o personagem principal da novela, Egisto Ghirotto, um imigrante italiano.

O embate entre sua família e a Tacques, descendente da nobreza paulista, dá o tom da trama, marcada por experimentações na estrutura dramática da novela, comum no horário das

22 horas (RODRIGUES, 2002). Os temas tabus abordados, o uso de um elenco alternativo e o próprio ambiente contemporâneo da novela construíram uma proposta estética que permitiu a Carneiro escolher roupas e acessórios que se aproximassem mais do estilo de vida dos personagens, deixando para trás os figurinos carregados dos melodramas.

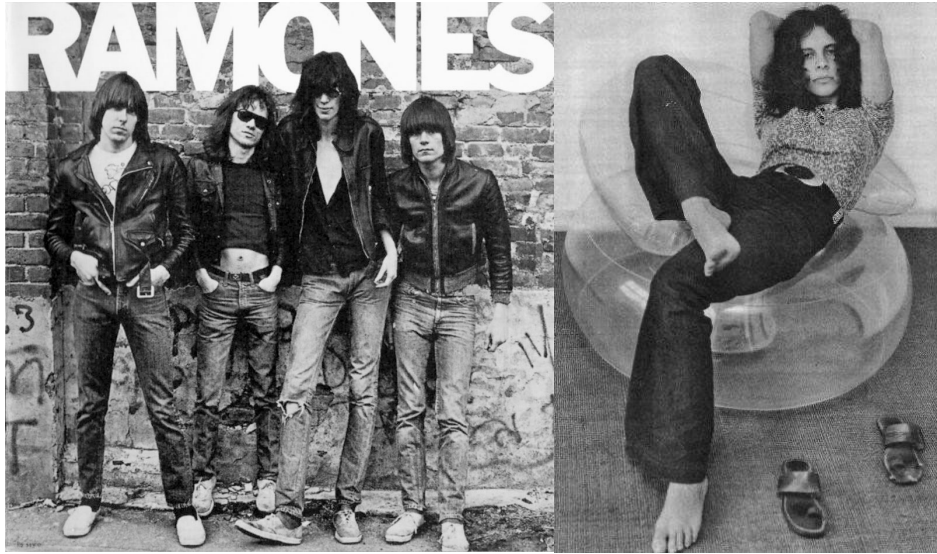
Figura 14 - Figurinos *Sua Vida me Pertence* (1951) x *Os Ossos do Barão* (1973)



Fonte: Compilação da autora - IMDB

As roupas casuais utilizadas pelos personagens de *Os Ossos do Barão* (1973), na segunda fotografia, indicam visualmente, pela primeira vez, o abasileiramento do gênero, impensável para os figurinos extremamente luxuosos e distanciados utilizados em todas as cenas de *Sua Vida me Pertence* (1951), na primeira fotografia. A jardineira e a jaqueta de couro são um dos principais símbolos da indumentária dos anos 1970, marcado pelos movimentos de contracultura, como os punks e os hippies. Nesse contexto, os ídolos musicais brasileiros eram a principal influência para a adoção desses estilos pelo público jovem, clara referência estética para os figurinos reproduzidos na novela como mostra a figura 15.

Figura 15 - O estilo dos anos 1970: Banda Ramones e Gal Gosta



Fonte: Compilação da autora – Rolling Stone e Pinterest

Assim, Carneiro colocou a verossimilhança a indumentária da época a serviço da caracterização dos personagens, como já acontecia em produções naturalistas. Sobre sua experiência em *Os Ossos do Barão* (1973), Carneiro afirma:

É claro que achei ótimo poder contar com tantas costureiras. Eu podia me sentir em casa, afinal. Mas a novela pedia mais. Estava na hora de usar o recurso das boutiques, com seus jeans trabalhados, suas jaquetas moderninhas e blusas com aplicações. Dificilmente uma streetwear, por exemplo, fica bem-feita se vier de costureiras. Aos poucos, então, a moda do cotidiano foi marcando presença em todos os capítulos. E claro que fui muito criticada por isso. A fórmula de trabalho que criei, voltada para a produção de rua, ainda não existia no figurino brasileiro. (RODRIGUES, 2002, p. 116)

Em obras posteriores, Carneiro continuou a utilizar a moda para construir figurinos. Seu trabalho de modernização foi o primeiro passo em direção ao uso de linguagens mais complexas no departamento, como a liberdade artística. Depois dela a trajetória e a personalidade dos personagens passou a ser representada por símbolos visuais no figurino, com um apuro técnico que, até aquele momento, só era visto no cinema.

Desde então, a tendência da maior parte dos figurinos é ser resolvido nas lojas de rua (LEITE; GUERRA, 2002), especialmente os de novelas contextualizadas na atualidade. Montado majoritariamente no início da produção, o guarda-roupa dos personagens prevê inúmeras combinações para as peças adquiridas e pode ser alimentado ao longo da novela, processo que seria inviável caso o figurino fosse produzido em fábrica, como acontecia antes de Carneiro.

Trazer roupas prontas diretamente das boutiques para os figurinos das novelas

contribuiu com a agilidade e a rapidez de um formato que pode chegar a nove meses de exibição. No entanto, para Leite e Guerra (2002), prejudicou a construção de significado das peças que, sem um figurinista com tempo adequado para refletir e colocar em prática uma proposta estética elaborada, pode padronizar o visual dos personagens, tornando-os homogêneos e indiferenciados na narrativa.

A dificuldade do imediatismo do formato se torna ainda mais evidente para as novelas de época. Já distanciadas do espectador pelo próprio momento em que se desdobram, sua produção exige estratégias que adaptem a tradução do tempo histórico à rapidez da televisão e, por isso, exigem muito mais de seus profissionais, especialmente os figurinistas.

Com essa afirmativa, quero ressaltar que o figurino de época não pode ser realizado sem que a equipe de figurinistas compreenda as dimensões estética, histórica e funcional das peças, e que esta esteja preparada para executá-las com maestria. É justamente por ser uma peça artística (estética) e funcional que a manufatura de um figurino é desafiada cotidianamente pelo processo industrial da mídia televisiva. (FILIPECKI, 2017, p. 149)

A produção de figurinos em novelas de época exige um número de mão de obra equivalente ao seu tempo de produção. Encontrar acervos capazes de suprir diversos personagens durante metade do ano seria um desafio em qualquer contexto, mas, no Brasil, ele se torna ainda maior. A manutenção da maioria dos antiquários e museus é sustentada por escassos investimentos no setor, fato que levou ao incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro. Nem o acervo privado de figurinos da Rede Globo, por exemplo, guarda as peças originais de uma de suas primeiras novelas de época: *Escrava Isaura* (1976), de Gilberto Braga.

Inspirada no romance literário *A Escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães, a história da novela tem como personagem principal Isaura, escrava branca, que luta para conquistar sua alforria diante dos obstáculos impostos por Leôncio, herdeiro da família a qual Isaura pertence. Os figurinos, feitos por Zenilda Barbosa, refletem autenticidade com o tempo histórico, mas não com a situação dos personagens.

As vestimentas de Isaura incluíam crinolinas, rendas, luvas e outros adereços impensáveis para o armário de pessoas escravizadas. A escolha por tais peças reforça a trajetória da personagem que, diferente de todos os escravos, foi criada por sua senhora como uma mulher da corte; e atende especialmente a censura do governo militar sobre as novelas das 18h, de classificação indicativa mais baixa.





Fonte: Youtube

A foto acima exemplifica de maneira clara a aproximação de Isaura das personagens da trama de classe mais alta. Para além da coerência com sua trajetória, segundo Viana (2003), as vestimentas limpas e bem cuidadas romantizam a situação dos escravos no Brasil, atenuando seu sofrimento com escolhas estéticas que retomam o figurino da época, mas não a reconstrução histórica necessária para discutir o tema central da novela: o horror da escravidão no Brasil.

O figurino dos outros escravos da narrativa também possui uma “limpeza teatralizada e idealizada” (VIANA, 2023, s.p.) inspirada pelas obras do pintor Jean Baptiste-Debret, aspecto que mais uma vez indica a problemática apresentada no segundo capítulo sobre o uso único de pintores como referências visuais. Com a intenção de representar a abordagem cristã melodramática da escravidão de Guimarães em seu livro, a novela criou um passado imaginário incapaz de denunciar a violência sofrida pelos negros durante o período, mesmo que se utilize do contexto da época.

Figura 17 - Figurino de *Escrava Isaura* (1976) x Pintura Jean Baptiste-Debret (1820)



Fonte: Compilação da autora – TV Brasil e Pinterest

Nesse caso, o figurino é sintomático de narrativas da Rede Globo que “enfeitam a miséria colocando-a dentro do padrão Boni de qualidade.” (DA TÁVOLA, 1977, p. 42). Aqui, a liberdade artística do figurino é utilizada para aproximar a novela de um público jovem, adequado a classificação indicativa de uma novela das 18h, e elitizado. Assim, *Escrava Isaura* (1976) reflete no figurino os ideais pouco questionadores de narrativas dos anos 1970, legitimando representações sociais que “tendiam a difundir os valores de uma classe média localizável no eixo Rio de Janeiro e São Paulo” (RODRIGUES, 2002, p. 38).

... os meios de comunicação de massa favorecem uma imagem positiva associada à parcela branca da sociedade, alimentando assim a ideia de negros como significância de algo pejorativo, favorecendo um discurso do “embranquecimento”, expresso nos meios de comunicação por meio da escolha de pessoas de pele clara para viverem personagens negras, por exemplo o caso da novela “Escrava Isaura” (FARIAS GOMES; RAMOS, 2023, p. 4)

*Escrava Isaura* (1976) é um exemplo de produção que, a partir da falta de comprometimento com a reprodução da realidade e do factual, utilizou a liberdade artística a serviço do apagamento, difundindo uma versão maquiada e abrandada de um período da história brasileira que raramente tem espaço para ser retratado de maneira crítica na televisão. Hoje, seus números dificilmente seriam tão grandiosos e sua construção visual sintomática de produtos com completa ausência de protagonismo negro, exceto pela direção de Milton Gonçalves, provavelmente não seriam mais aceitos sem questionamentos.

O uso da liberdade artística é um reflexo de sua época e a recente adesão de pautas identitárias pelo capitalismo abre espaço para que ela seja usada com a função, não de apaziguar

realidades que devem ser discutidas, mas trazê-las à luz. Cinquenta anos depois de seu abraço, a telenovela mudou de público e, diante de um espectador moderno que deseja se identificar com as histórias vistas na tela e tem inúmeras opções de *streaming*<sup>12</sup> para isso, se adequar aos seus valores pode trazer competitividade para o formato.

A liberdade artística em figurino é um artifício que pode manter o comprometimento do processo industrial da mídia televisiva com o público e os patrocinadores (LEITE; GUERRA, 2002) por meio da construção de narrativas mais representativas. Aqui, a definição de representativas se dá pela possibilidade de multiprotagonismo, conceito comum nos estudos de Scorsolini-Comin e Santos (2012) e Farias Gomes e Ramos (2023), que criticam a cristalização de grupos minorizados na maioria das narrativas em um único personagem. Sempre com os mesmos traços de identidade, a trajetória do indivíduo é tida pelo público como normativa para todos.

Ao contrário, as novas narrativas plurais, dentro da estrutura essencialmente comercial da televisão, podem mudar esse cenário. Ao atrair o público, que se identifica com as trajetórias descritas pela trama, o investimento de capital publicitário na emissora, necessário para sua manutenção, se torna uma consequência natural.

Essa mudança, lenta, mas perceptível, pode ser atribuída a alguns fatores além do já apontado interesse de grandes empresas nos assuntos entendidos como pautas identitárias, como o interesse na projeção de lucros ao se associar a novos possíveis consumidores, a partir da lógica: “se eu não me vejo representado em um produto, não compro”. Com isso, tem sido cada vez mais comum a aproximação com as parcelas sub-representadas... (FARIAS GOMES; RAMOS, 2023, p. 5)

A novela de época pode utilizar a liberdade artística no figurino como uma das formas de ampliar os parâmetros criados por Carneiro no início dos anos 1970, mantendo a contemporaneidade intrínseca do formato também em seu aspecto visual. Além disso, a possibilidade de construir universos diegéticos com novas perspectivas sobre o Brasil é essencial em um formato historicamente excludente com as diferentes realidades do seu povo.

A partir da liberdade artística, figurinistas de telenovela podem descomplicar a busca por figurinos de época em escassos antiquários e caríssimas fábricas de costura por meio de construções conceituais. Se adequada à proposta estética da trama, a liberdade artística pode permitir que peças do presente sejam utilizadas de maneira coerente em uma releitura do

---

<sup>12</sup> Termo em inglês utilizado para designar as novas plataformas de conteúdo audiovisual que surgiram com a democratização da internet e de computadores pessoais. Netflix, HBO Max e Amazon Prime são exemplos dessas plataformas que deram ao consumidor autonomia para escolher o que assistir, quando e onde quiser, através da internet (SILVA, DALL’ORTO, 2017).

passado, trazendo representatividade para a trama. Assim, para analisar o uso do artifício e os diferentes sentidos produzidos por suas escolhas no figurino das telenovelas de época, esse estudo irá apresentar o caso da novela *Pantanal* (2022).

#### 4. A NOVELA PANTANAL

Se em 1976, o público de classe média de *Escrava Isaura* e a própria inclinação da Rede Globo impediam a implementação de pautas progressistas nos produtos culturais, em 2022 parcela expressiva da população tem passado a exigir inserções de problemáticas sociais associadas a grupos minorizados no formato (FARIAS GOMES; RAMOS, 2023). Em busca de capital publicitário, a estrutura essencialmente comercial da televisão tem acatado, e tornado a liberdade artística em figurino uma das formas visuais de representá-la. A primeira fase da novela *Pantanal* (2022) é um exemplo recente de seu uso.

Lançada pela primeira vez em 1990 pela Rede Manchete, a novela *Pantanal*, de Benedito Ruy Barbosa, alcançou números impressionantes já em sua primeira exibição. Reprisada em 1991, 1998 e 2008 em diferentes canais, a novela foi a maior produção da Rede Manchete, com 70% das cenas gravadas na região do Pantanal e quarenta pontos no IBOPE em uma época em que a emissora tinha apenas cinco em suas novelas (ESCOBAR, 2010).

A história criada por Barbosa em *Pantanal* (1990) exemplifica sua preferência por enredos que abordam a vida rural do país e suas questões centrais, como a disputa de terras, o agronegócio e o contraste com as cidades brasileiras. Com tramas ambientadas em cenários distantes dos centros de produção audiovisual do eixo Rio-São Paulo, Barbosa é autor de obras como *Sinhá Moça* (1986), *O Rei do Gado* (1996), *Cabocla* (2004) e *Velho Chico* (2016), tendo criado as novelas de maior audiência do horário das seis.

A origem interiorana de Barbosa, nascido na Gália, município no interior de São Paulo, dá ao autor vivência sobre alguns dos temas retratados em suas novelas, mas não o impede de reproduzir estereótipos típicos de seu tempo em suas obras. Barbosa, inclusive, foi duramente criticado por declarações homofóbicas feitas em 2016 quando afirmou não gostar de incluir personagens LGBTQIAPN+ em suas histórias (FOLHA DE SÃO PAULO, 2016). Nesse sentido, a decisão de regravar *Pantanal* (1990) pela Rede Globo, invariavelmente, trouxe Bruno Luperi, neto de Barbosa, que, 32 anos depois da primeira versão, ficou responsável por mudanças no roteiro “com o intuito de adaptar a novela aos novos tempos” (RAMOS, 2022).

A versão de 2022 de *Pantanal* nasce, portanto, com a intenção de adaptar a obra, não apenas reproduzi-la com maior apuro técnico, constatação essencial para a análise da liberdade artística dos figurinos feita mais à frente. Diante disso, é necessário apresentar que aspectos do roteiro foram alterados e como a escolha de adaptar a trama ao espectador contemporâneo

contribuiu visualmente para a construção de figurino.

#### 4.1 O ENREDO

A segunda versão de *Pantanal* (2022) manteve a mesma estrutura dramática da primeira, apresentando-se como uma obra fechada<sup>13</sup>. Muito disso se deve, segundo Loperi, ao próprio *Pantanal* que “tem o regime das águas, da seca e da cheia, então nós precisávamos da novela toda escrita antes de ela ir ao ar, porque, a depender das condições climáticas, nós não poderíamos gravar” (OLIVEIRA, 2022).

O núcleo principal da obra gira em torno de José Leôncio, filho de Joventino Leôncio, dono de uma fazenda de criação de gado no Mato Grosso do Sul. Lá também vivem Filó, ex-prostituta apaixonada por José, e seu filho, Tadeu, que passam a dividir a casa quando ela se torna empregada de José e Joventino desaparece em busca de um dos marruás da fazenda.

Por ter tido relações com Filó, paira no início da trama a dúvida se Tadeu é filho de José Leôncio. Mais tarde, Filó, para conquistar o amor do pantaneiro, mente que José é o pai de seu filho, situação que só é desmentida no último capítulo. Assim, Tadeu é criado como um dos três filhos de José, mas nunca assumido para a comunidade.

O segundo filho de José é Joventino, nome dado em homenagem ao pai desaparecido do peão. O carioca é fruto de seu relacionamento com Madeleine, parte do núcleo urbano da novela. De família muito rica, Madeleine conhece José em uma das viagens do fazendeiro ao Rio de Janeiro para cobrar o pagamento de cabeças de gado que vendeu por um cheque sem fundo. Lá, os dois se apaixonam e são obrigados a enfrentar os obstáculos postos pela família de Madeleine para se casarem.

A mãe de Madeleine é a primeira a rejeitar a união do casal. Mesmo incomodada com a vida solteira da filha, Mariana não aceita que ela se case com um “roceiro” até descobrir que o dinheiro de José poderia solucionar as dívidas criadas pelo pai de Madeleine, Antero, viciado em apostas. A atração de Irma, irmã de Madeleine, por José é outro desafio para a relação e permanece um problema mesmo depois do casamento.

Mesmo assim, Madeleine se casa com José Leôncio e é obrigada a se mudar para o

---

<sup>13</sup> Termo utilizado para designar uma obra que tem seu texto inteiramente definido antes do início das gravações e não é influenciada pela opinião pública. Nos outros formatos, aberto e semi-aberto, o texto da novela é escrito de acordo com a receptividade do público enquanto a novela vai ao ar (LEITE; GUERRA, 2002).

Pantanal, onde dá à luz a Jove. Poucos dias depois, incapaz de se adaptar à rotina do ambiente rural, Madeleine volta com o filho para o Rio de Janeiro onde Jove é criado pensando que o pai está morto. Durante esse período, Irma dá notícias de Jove para José escondida de Madeleine e chega a viajar para o Pantanal com o pretexto de pedir que o peão participe da vida do filho. Lá, Irma realiza seu desejo de ficar com ele.

Os desdobramentos entre o núcleo dramático do Pantanal e o núcleo do Rio de Janeiro são permeados pelas trajetórias de um último núcleo, esse, de classe muito baixa. Gil e Maria Marruá são apresentados ao espectador em um contexto de disputa de terras, no qual já perderam dois filhos. O casal, seu único filho, Chico, e todos os outros trabalhadores da terra em que vivem são expulsos de suas casas por Tenório, vizinho de José e dono dos terrenos, que reaparece para reavê-los depois de tê-los vendido às famílias com documentos falsos. Sem querer abandonar as terras pelas quais pagaram, os trabalhadores iniciam uma disputa armada que termina com o assassinato de Chico, de um grileiro a serviço de Tenório, morto por Gil, e com a migração para o Pantanal, onde o casal passa a morar na fazenda de José Leôncio com autorização do peão.

Lá, Maria dá à luz a Juma e se transforma em onça pela primeira vez para salvar a filha de uma sucuri. Mais tarde na novela, descobre-se que a sucuri é a forma animal que assume o Velho do Rio, protetor da mata e pai desaparecido de José Leôncio. Tanto Maria Marruá quanto Gil são mortos por capangas do grileiro assassinado durante a disputa de terras.

É por Juma que Jovi se apaixona na segunda fase da novela, quando a menina assume os poderes da mãe de se transformar em onça. Ao se tornar um jovem adulto e descobrir que o pai está vivo, o carioca decide visitá-lo no Pantanal, onde suas diferenças ficam claras. Vegetariano, menino da cidade, Jove não consegue se adaptar à vida do pai e logo se aproxima de Guta, filha de Tenório e Maria Bruaca, que veio de São Paulo para visitar a família no Pantanal.

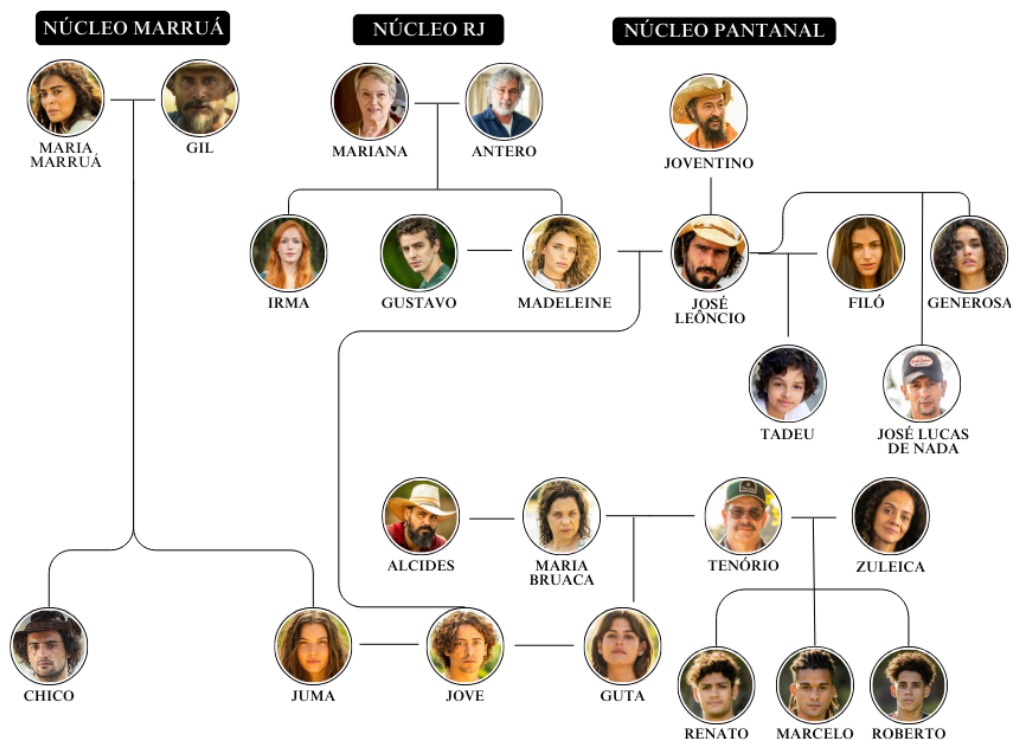
Os dois vivem um breve romance antes de Jove se apaixonar por Juma, com quem retorna para o Rio de Janeiro depois de cansar da rejeição do pai e dos peões. Tempos depois, quem decide retornar para casa é Juma, rejeitada pela família de Jove e incapaz de se adaptar à vida na cidade. Para não abandonar a amada, Jove também retorna.

Em sua segunda vez no Pantanal, Jove, com a ajuda de Tadeu e do Velho do Rio, consegue se aproximar das atividades do pai, cavalgando e cuidando da fazenda como um verdadeiro peão. Nessa fase da novela, Jove ganha um último irmão, o terceiro filho de José

Leôncio: José Lucas de Nada, fruto da primeira relação de José com uma prostituta, Generosa, logo no início da trama.

Nos capítulos finais da novela, José Leôncio se casa com Filó e finalmente descobre que seu pai é o Velho do Rio e que, na realidade, Joventino nunca desapareceu, tendo sempre zelado pelas matas do Pantanal e pela vida da família. O Velho, então, deixa seu posto para José, que se torna o protetor da região, e seus filhos Jove, Tadeu e José Lucas saem em comitiva, agora, como piões exemplares. Para melhor visualização do enredo, a figura 18 apresenta uma tabela das relações dos personagens.

Figura 18 - Relações dos personagens *Pantanal* (2022)



Fonte: Arte da autora

Os personagens escolhidos para terem suas trajetórias apresentadas na estrutura dramática desse capítulo são os que melhor exemplificam as diferenças da versão da adaptação e da versão original, que não se dão nos fatos da trama, mas na forma como eles impactam os personagens. Nesse sentido, outros personagens que fazem parte da trama e não estão na tabela



da figura 18, como Muda e Tibério, não serão estudados por não contribuírem de maneira significativa para as mudanças de roteiro que deram liberdade artística ao figurino, mesmo que tenham importância no desdobramento da narrativa.

Nesse momento, o presente estudo tem a possibilidade de analisar momentos dramáticos não por seus figurinos, mas por escolhas de roteiro que influenciaram sua criação. Parte-se das mudanças na estrutura da narrativa em relação a sua versão original para mostrar a construção que tornou a liberdade artística uma possibilidade para o figurino do projeto.

## **4.2 A LIBERDADE ARTÍSTICA NO ROTEIRO**

A principal diferença no roteiro a ser destacada é a que acontece no contexto histórico de cada fase: na versão da Rede Manchete, exibida em 1990, a primeira fase se passava nos anos 1940 e a segunda, nos anos 1990. Na versão da Rede Globo, a primeira fase se dá nos anos 1990 e a segunda, atualmente. Tais diferenças permitem a análise comparativa dos figurinos da primeira fase da adaptação e da segunda fase da novela original, visto que reproduzem o mesmo tempo histórico, método de pesquisa que será aplicado ao longo do estudo de caso e explicado no próximo capítulo.

A postura dos personagens diante dos fatos dramáticos também mudou. Em ambas as versões, logo ao chegar ao Pantanal, Jove tem sua sexualidade questionada por não reproduzir a masculinidade dos peões. Sem conseguir montar no cavalo, o Jove da Rede Manchete afirma que não quer que os outros façam “mal juízo” dele e rindo diz “Se eu preciso montar em um cavalo para mostrar que sou macho, então, aqui, na sua frente, eu assumo, eu sou bicha.” ao que José Leôncio prontamente responde “Eu nem admito essa possibilidade” e Jove pergunta ainda rindo “O senhor me deserdaria se eu fosse, né?”. Jove conclui a conversa descontraída dizendo “Vamos parar de falar bobagem, não tem a menor possibilidade de eu ser isso aí”.

Figura 19 - Discussão Jove e José 1990



Fonte: Compilação da autora - Youtube

Na versão da Rede Globo, o diálogo tem outro formato. Ao invés do clima de piada e dos termos pejorativos, a conversa é tensa, com um Jove que não aceita os preconceitos do pai. Ao ser questionado por José se vai “sustentar calado todo tipo de ofensa” por não conseguir montar no cavalo, Jove se posiciona “O que? Que eu sou um *flozô*? Que eu sou viado, é isso? A gente passou a vida inteira afastado, longe um do outro, e a coisa que mais importa é que os outros digam que eu sou macho?”. Jove vai ainda reforçar “E se eu fosse gay? Ia mudar alguma coisa entre nós?” ao que o pai responde que ele não é, por isso não é motivo de preocupação, e Jove pergunta “O senhor ia o quê? Me deserdar?”. Acuado e sem graça, José deixa o cômodo afirmando que se o filho fosse gay, a culpa seria da mãe, que não o deixou criar Jove do seu jeito.

Figura 20 - Discussão Jove e José 2022

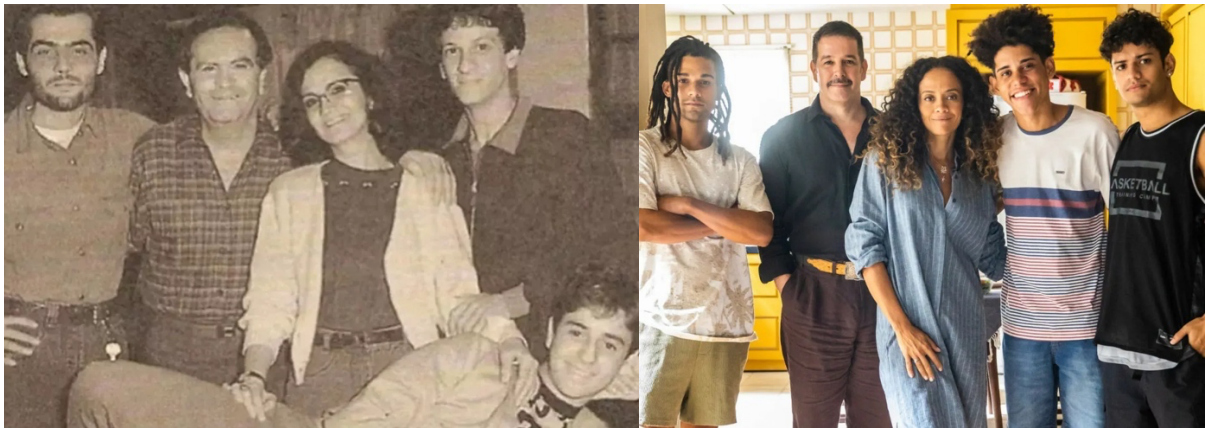


Fonte: Compilação da autora - Globoplay

A mudança do roteiro é sintomática de um produto que, para além de perceber sua responsabilidade social na reprodução de preconceitos, acompanhou as mudanças de mentalidade da audiência de seu tempo. Tal tomada de consciência se mostra também no

destaque das personagens femininas e na presença de mais atores negros e pautas raciais na adaptação. A outra família de Tenório, mantida em segredo pelo fazendeiro, é formada inteiramente por atores negros na adaptação da novela. Na versão de 1990, a única personagem negra em destaque na narrativa era Filó.

Figura 21 - Família Tenório 1990 x Família Tenório 2022



Fonte: Compilação da autora – Jornal DCI e Uol

Zuleica, segunda mulher de Tenório, é enfermeira e mora com os filhos do fazendeiro, Renato, Marcelo e Roberto em São Paulo. Os paulistas sabem da existência da outra família de Tenório no Pantanal, que já era casado quando se envolveu com Zuleica, e questionam se a escolha do pai de não os assumir tem relação com o fato de serem negros, pauta que jamais chegou ao roteiro na versão original.

Durante várias conversas entre os irmãos ao longo da trama, eles reafirmam a situação humilhante na qual vivem, com um pai que, por tratá-los como segunda família, não lhes garante nenhum dos seus direitos. Pontuado por Renato, Guta, filha de Tenório com Maria Bruaca, sempre estudou nos melhores colégios e faculdades particulares, enquanto eles nunca puderam sequer visitar a fazenda no Pantanal e passam dificuldades financeiras. “Ele já tem a família branca dele, mas e a outra?” afirma Renato.

Ao mesmo tempo, no Pantanal, Maria Bruaca, apelidada pelo próprio marido, inicia sua jornada de empoderamento depois de descobrir a traição de Tenório. Tendo dedicado a vida à casa e ao fazendeiro que sempre a destratou, a decisão da dona de casa de largar os afazeres domésticos e a submissão às vontades do marido dá a ela uma trajetória significativa na novela.

Com mais destaque que o núcleo principal da narrativa, Maria Bruaca, chacota na versão

de 1990, foi a personagem que mais se aproximou do público na adaptação contemporânea. Ângela Leal, atriz que interpretou Bruaca na primeira versão, afirma sobre sua personagem na Rede Manchete, “Na época, o machismo predominava tão forte que Bruaca virou nome pejorativo, tipo galinha, piranha. Bruaca deixou de ser substantivo para ser adjetivo pejorativo de mulher largada, de mulher que é saco de pancada do marido, mulher otária que leva chifre.”. Em 2022, a audiência mais politizada sobre pautas feministas vibrou e torceu pela personagem (CASTRO, 2022).

É importante ressaltar, no entanto, que o caminho ainda é longo. Como em outras novelas, os personagens que fogem ao modelo hétero-cis normativo são os únicos representantes de seus grupos. Zaqueu, mordomo de Mariana, por exemplo, é o único homossexual assumido da narrativa e, mesmo que trate a homofobia com mais seriedade, o mordomo se adequa a visão compartilhada por décadas de televisão brasileira sobre o homem parte da comunidade LGBTQIAPN+ que só cabe na história como figura subserviente e cômica, sempre relacionado ao feminino e à “afetação” (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012). Zuleica e Filó também, mesmo que não sejam as únicas mulheres negras da narrativa, contribuem para o mesmo estereótipo que aprisiona seus corpos em papéis de amantes ou de empregadas, categorias “muito comuns nas telenovelas brasileiras, nas quais as personagens negras são majoritariamente relegadas a papéis de coadjuvantes, sem ação e histórias próprias” (FARIAS GOMES; RAMOS, 2023, p. 10).

Nesse sentido, as mudanças no discurso dos personagens de *Pantanal* (2022) são apenas o primeiro passo para mudanças estruturais em suas trajetórias que possibilitem uma visão plural sobre as vivências desses grupos. Tal prerrogativa não busca ensinar ao público como se portar diante de grupos historicamente invisibilizados, “em um processo de inclusão forçado, mas de apresentar à parte significativa da população que acompanha telenovelas que não é mais possível mascarar a realidade e relegá-la para outro horário na TV aberta.” (SCORSOLINI-COMIN; SANTOS, 2012, p. 61).

O figurino também é parte desse processo. Especialmente na adaptação de *Pantanal* (2022), a liberdade artística utilizada nas vestimentas de época da primeira fase da novela reforça a representatividade trazida pela narrativa. Como o roteiro, o aspecto visual da produção busca se aproximar do público mais jovem, reproduzindo seus valores nas roupas dos personagens e tornando mais complexa a apresentação visual de características psicológicas.

Por não condizerem com exatidão o contexto histórico dos anos 1990, recorte temporal

da primeira fase, as vestimentas dos personagens da adaptação da Rede Globo aproximam o espectador contemporâneo do que ele gostaria de ver na tela. Ao construir um universo visual completamente diferente do apresentado na segunda fase da novela da Rede Manchete, mesmo que trate do mesmo período, o figurino desta telenovela traçou o mesmo caminho das produções audiovisuais analisadas no capítulo três.

Com a absorção de pautas identitárias pelo capitalismo, a liberdade artística se transformou em uma forma visual de atrair o público para um roteiro mais representativo. Antes de analisar esse processo no figurino de personagens específicos da trama de *Pantanal* (2022), é necessário apresentar a metodologia utilizada para escolhê-los e para a análise da obra do estudo de caso e de todas as outras ao longo desta monografia.

## 5. METODOLOGIA E ANÁLISE

A definição da moda como fato social total por Godart (2010) confirma seu papel como objeto de transmissão visual de símbolos políticos, artísticos e de expressões de identidade. Em todas as sociedades o vestuário foi utilizado como uma forma de diferenciar os indivíduos e suas posições de poder, mesmo que apenas recentemente tenha conquistado reconhecimento acadêmico para seu estudo.

É da constatação da importância desse campo que o figurino no audiovisual se beneficia. Nesse sentido, autoras como Hamburger (2014), Leite e Guerra (2002) e Muniz (2004) são utilizadas para a argumentação desta monografia por basearem sua construção sobre o figurino no audiovisual sempre a partir da relevância das representações sociais materializadas pela moda. Para a revisão bibliográfica feita até aqui e para a análise do figurino dos personagens no próximo tópico, são suas concepções sobre o departamento que norteiam o projeto.

A pesquisa realizada por essas profissionais reconhece as regras criadas em cada tempo histórico para performance de gênero, sexo, classe social e orientação sexual por meio das roupas e, depois, as reproduz no figurino. Sem um profundo conhecimento da moda, não há figurino, nem liberdade artística.

Apenas ao conhecer o padrão de indumentária de determinada época é possível ter liberdade para repensá-lo. Nesse sentido, as reconstruções de séculos da vestimenta ocidental feitas por Boucher (2010) e Ximenes (2009) são as bases para as comparações desta monografia que tornam visíveis a diferença entre autenticidade histórica e liberdade artística.

Em conjunto com as perspectivas de Jablon (2016) e Filipecki (2017) sobre liberdade artística, propomos por meio da relação desses autores uma interpretação científica das escolhas de figurino de Canonero, Powell, Durran e Marie Salles. Nesse estudo, elas são respaldadas para além de opiniões próprias em veículos de moda, mas por produções acadêmicas de destaque que questionam a necessidade de verossimilhança em narrativas de época, que, como mostrado por Ayres (2016), ainda perdura como parâmetro de qualidade para todo o departamento de arte. Até encontrar um roteiro que a questione.

A presença de liberdade artística em figurinos de época, na perspectiva desse estudo, dá-se na maioria das narrativas que visam repensar a trajetória de corpos minorizados em seus contextos históricos. Nesse sentido, as construções de roteiro em *Maria Antonieta* (2006), *A Favorita* (2018) e *Adoráveis Mulheres* (2019), analisadas à luz desses autores, se tornam

representativas das novas construções visuais de figurino em produções que reconhecem as mudanças de mentalidade de seu tempo.

A pergunta de pesquisa para esta monografia, portanto, não era se produções de época poderiam se beneficiar da liberdade artística, visto que o artifício já era utilizado, mas sim, como. A partir disso, começamos a construção de um método para o corpus desta monografia: primeiro elencamos as produções de época indicadas pelo menos duas vezes em diferentes veículos de mídia especializados em cinema ou moda; depois, definimos uma limitação para que estivessem adequadas ao estudo, sendo obrigadas a terem gerado análises que criticassem a inadequação do figurino ao tempo histórico ou o destacassem por escolhas modernas, para indicar a presença de liberdade artística.

Através das listas da GQ (2023), Vogue (2020), CBR (2022), Slash Film (2022), Collider (2019), Harpers Bazaar (2022), Filmes Tipo (2023) e Woo! Magazine (2022) foram elencadas 15 produções, das quais 11 atendiam à limitação proposta. As séries, filmes e telenovelas aptas ao estudo estão indicadas na tabela da figura 22 por ordem cronológica de lançamento, onde também são apontados os contextos históricos de suas tramas e uma produção que analisou a liberdade artística em seus figurinos.

Figura 22 – Tabela de produções de época com liberdade artística

<b>PRODUÇÃO</b>	<b>CONTEXTO HISTÓRICO</b>	<b>ARTIGO DE ANÁLISE</b>
Escrava Isaura (1976)	1880	A Escrava Isaura: trajes que romantizaram a escravidão para o mundo (VIANA, 2023)
Amadeus (1984)	1780	Figurino: Amadeus – genialidade e excentricidade (WITTMANN, 2014)
Sinhá Moça (1986 e 2006)	1880	Sinhá Moça estreia e traz figurino de época para o horário das seis (UOL, 2006)
O Cravo e a Rosa (2000)	1920	O Cravo e a Rosa: figurino e cenário recriam a São Paulo dos

		anos 1920 (GLOBO, 2013)
Orgulho e Preconceito (2005)	1790	Deconstructing the Costumes in Pride and Prejudice (OHARE, 2021)
Maria Antonieta (2006)	Século XVIII	Let Them Wear Manolos: Fashion, Walter Benjamin, and Sofia Coppola's <i>Marie Antoinette</i> (BREVIK-ZENDER, 2011)
Desejo e Reparação (2007)	1930	<i>Atonement</i> : The inside story on that iconic green dress (CANFIELD, 2022)
Lado a Lado (2012)	1910	Saiba como é feito um figurino de novela – Beth Filipecki conta tudo sobre o figurino de “Lado a Lado” (PITTA, 2020)
A Favorita (2018)	1710	The strange, beautiful, gross aesthetic of <i>The Favourite</i> (VOX, 2019)
Retrato de uma Jovem em Chamas (2019)	Século XVIII	The ‘Portrait Of A Lady On Fire’ Costume Designer On Dressing The Female Stars Of 2020’s Most Talked-About Film (DEVANEY, 2020)
Adoráveis Mulheres (2019)	1860	‘Little Women’: Costumes get a modern spin in Greta Gerwig adaptation (PELLERIN, 2020)

Fonte: Elaborada pela autora



As produções mais citadas nas listas foram as escolhidas para a análise do capítulo três, sendo *Maria Antonieta* (2006) a primeira, aparecendo em todas; a segunda, *A Favorita* (2018) aparecendo em 5, e, por último, *Adoráveis Mulheres* (2019), que aparece em 4. O destaque dado a filmes estrangeiros nos mais diversos veículos de mídia tornou a pesquisa para o estudo de caso mais extensa.

Desde o início do processo desta monografia, estabelecemos a prerrogativa por temas brasileiros como objeto central do projeto, tendo em vista a importância de contribuirmos para uma área que pode se tornar meu futuro mercado de trabalho. No entanto, diante da falta de representatividade acadêmica de nossas próprias criações, diversas produções de época brasileiras foram descartadas para este estudo por não possuírem análises suficientes sobre seus figurinos.

Novelas, filmes, séries e minisséries de época, mesmo que possuíssem críticas favoráveis à sua narrativa, não se detinham nas escolhas visuais para as roupas dos personagens. Era comum encontrar declarações sobre suas feitura, indicando o número de peças para a produção e suas técnicas de envelhecimento ou adaptação, mas raramente o processo criativo dos figurinistas para a elaboração de significados na narrativa por meio das roupas.

Tal constatação tornou produções como *Escrava Isaura* (1976), *Sinhá Moça* (1986 e 2006), *O Cravo e a Rosa* (2000) e *Lado a Lado* (2012), presentes na tabela da figura 22, foco dos principais artigos disponíveis sobre figurino no Brasil. Nesse sentido, a discussão no audiovisual brasileiro sobre a área se concentra em telenovelas de época lançadas há mais de dez anos.

Mesmo que demonstre a notável importância acadêmica que o figurino da telenovela adquiriu em relação aos de outras produções audiovisuais brasileiras, as obras citadas nas listas não representam a continuidade de sua importância para a análise do espaço social brasileiro. Das limitações impostas pela lista de onze obras, fizemos um recorte que buscasse ir além da hegemonia de obras estrangeiras e tornasse viável uma análise mais detida de figurinos recentes que tivessem se destacado em produções ainda pouco estudadas pela academia. Nesse momento, nos deparamos com os números de *Pantanal* (2022).

Em um cenário em que a telenovela deixou de ser a única fonte de entretenimento na televisão, uma produção que alcançou um crescimento de 34% na audiência do horário nobre da Rede Globo em comparação com a novela anterior não pode ser ignorada (DUVANEL, 2023). Para este estudo especialmente, quando o departamento de arte é capaz de tornar chapéus

de couro, botas com fivela e berrantes os itens mais vendidos dos lojistas de São Cristóvão, no Rio de Janeiro durante a transmissão da novela, ela pode ser considerada um produto relevante (MARQUES, 2022).

Para Carneiro, o sucesso de um figurino é identificado em um momento: “Quando o camelô o copia.” (RODRIGUES, 2002, p. 166). Com o advento das redes sociais, ele pode ser constatado também pela apropriação da audiência de seus símbolos, como o apelido dado a personagem Guta de “Guta Regatinha” devido ao repetido uso dessa peça em seu guarda-roupa.

Figura 23 - Meme Guta Regatinha



Fonte: Instagram Rede Globo

Assim, inúmeros artigos de análise apontaram para uma novela do gênero realismo fantástico, mas que, em sua primeira fase, é uma novela de época. Em seus 15 capítulos iniciais, o tempo histórico da narrativa se localiza nos anos 1990.

A escolha dessa década se dá em episódios essenciais da novela, responsáveis pelo primeiro contato do espectador com os personagens, tornando a narrativa de época base para toda a construção do restante da trama. No entanto, Marie Salles teve liberdade para adaptar o figurino da época, que buscou representar os trinta anos de diferença entre a adaptação e a novela original com figurinos mais contemporâneos. Nesse sentido, a liberdade artística no

figurino dessa fase prova sua relevância para a novela e para esta monografia, tendo o cenário do Pantanal também como incentivo para o uso do artifício, visto que

É interessante perceber que quando uma novela contemporânea sai do espaço urbano definido por uma cidade real... a porta da imaginação é aberta ao figurino. Nesse momento é possível soltar as amarras da fiel retratação da realidade, definindo-se um universo fictício, porém crível, em benefício de um mundo que admite um pouco de tudo, mantendo certo compromisso com a moda determinado pelo momento em que a "obra" está sendo produzida. (LEITE; GUERRA, 2002, p. 211)

Com a escolha de uma telenovela para o estudo de caso, empregamos os conceitos de Rodrigues (2009), Viana (2023), Leite e Guerra (2002), De Lopes (2003) e Marques e Lisbôa Filho (2012) para a revisão bibliográfica do formato e a análise do desempenho da liberdade artística em obras de destaque. A convergência entre esses autores permite aproximar o abasileiramento no figurino de Carneiro e a liberdade artística, artifícios capazes de atrair a audiência por meio de figurinos representativos de seus gostos e de afirmar estilos autorais de criação dos próprios figurinistas.

Scorsolini-Comin e Santos (2012) e Farias Gomes e Ramos (2023) apresentam em seus estudos queer<sup>14</sup> e feministas como a adoção da prerrogativa por representatividade tornou-se essencial para a continuidade da novela como um formato lucrativo. Nesse estudo, o paralelo entre esses autores e as críticas apresentadas sobre o estereótipo do homem do campo na televisão brasileira por Alves, Aguiar e De Araujo (2022), Naves (2005) e Schnorr (2011) tornam visíveis a transformação sofrida pelo formato em busca da adequação aos valores de seu espectador e também do figurinista.

É à luz dessa mudança de mentalidade que os figurinos de *Pantanal* (2022) serão analisados. Para apresentar a liberdade artística das roupas dos personagens selecionados, será feita uma investigação do figurino de modo geral, levando em conta aspectos da direção de arte que contribuem para o uso do artifício, como cenário, texturas, cores materiais e guarda-roupas de outros personagens parte do núcleo dramático.

As falas de Marie Salles sobre o uso contemporâneo das peças são indispensáveis e ajudam a desmistificar as escolhas feitas na novela, assim como visto na análise das obras americanas do capítulo três. Nesse sentido, ouvir os argumentos das figurinistas sobre os guarda-roupas que montaram se apresenta como ponto essencial para análise da liberdade artística em todas as obras e é feito a partir do levantamento de entrevistas concedidas pelas

---

<sup>14</sup> Teorias desenvolvidas a partir de pensadores e ativistas que questionam a normatização das relações sexuais e de gênero a partir de uma perspectiva heteronormativa (COLLING, 2007).

figurinistas em veículos de mídia especializados em cinema, televisão e moda.

Segundo Godart (2010), as revistas de moda e suas mídias relacionadas são responsáveis por ampliar o entendimento da área, explicando a importância do campo de estudo para o leitor por meio da divulgação das últimas inovações de seus principais criadores. Para isso, tais veículos se utilizam especialmente de entrevistas.

É a palavra dos próprios costureiros, figurinistas e estilistas que dá a esses veículos a influência que possuem sobre o público. Em uma área tão escassa de produções acadêmicas, é a experiência empírica dos profissionais de figurino que tem guiado o estudo da área, prova disso, as referências bibliográficas para esta monografia: a maioria inclui como método de pesquisa entrevistas de diretores de arte e figurinista em ofício.

Coube a esta produção, portanto, reunir a perspectiva de quatro mulheres figurinistas sobre seus próprios trabalhos, assistidos de maneira integral para a escrita desse estudo, para explicar suas escolhas disruptivas à luz das narrativas de época que tanto se beneficiaram com suas construções visuais. Marie Salles, Sandy Powell, Milena Canonero e Jacqueline Durran sempre ressaltaram a liberdade artística de seus figurinos, mas nunca foram relacionadas com o intuito de analisar seu uso como feito nesta monografia.

Estruturada a base de obras e entrevistas, pensamos em um método também para a escolha dos personagens da análise. Baseado na definição de Gilberto Braga, os núcleos dramáticos de uma novela se dividem em classes sociais: “uma da alta classe, outra da classe média e um terceiro da classe baixa.” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 109). Para representar cada um deles e, assim, elaborar um panorama completo de figurino na produção, foram definidos três personagens de cada um dos núcleos da narrativa: Madeleine, de classe alta, José Leôncio, de classe média, e Gil, de classe baixa.

Assim, a seleção do objeto de estudo se dá pelo impacto da liberdade artística em seu figurino de época ao desconstruir o ideal do caipira retratado no cinema brasileiro e, a dos personagens, pela ampla importância em seus núcleos. A partir desse momento, o uso da liberdade artística em seus figurinos será analisado em relação ao significado dentro da trama e em comparação com o trabalho feito na versão da Rede Manchete, colocando um figurino que se inspira nos anos 1990 para criar outros significados, ao lado de outro que de fato tentou reproduzi-lo.

## **5.1 JOSÉ LEÔNCIO**

José Leôncio é o personagem principal da trama e sua apresentação para a audiência se dá concomitantemente à apresentação de seu pai, Joventino, e dos peões parte de sua comitiva. Nesse sentido, entender alguns aspectos dos figurinos desses personagens pode ajudar a compreender a liberdade artística no figurino do próprio José Leôncio, esclarecendo o contexto em que está inserido.

Todos os peões, incluindo José e o pai, viajam pelo país guiando boiadas até seus compradores. No primeiro episódio, o grupo parte do interior de Goiás para o Mato Grosso do Sul, onde, reconhecendo sua idade avançada, Joventino decide se estabelecer. Em poucos anos, com a compra de terras e a criação de gado na região, a fazenda Leôncio começa a prosperar e José, a pedido do pai, segue a vida itinerante na comitiva, mas, agora, vendendo os bois criados dentro da própria fazenda.

A mudança para o Pantanal é a primeira vez em que há uma diferença visual no figurino dos peões, marcando o poder do cenário na trajetória dos personagens da novela. Aqui, a transformação das roupas indica um bioma ativo, que influencia a narrativa, com homens que se tornam sucuris e mulheres que viram onça.

Figura 24 - Cores dos peões antes e depois de se estabelecer no Pantanal



Fonte: Compilação da autora – Globoplay e Uol

O abandono do branco e bege pelo laranja, amarelo e verde acompanha não apenas os personagens principais, mas também os secundários, como mostra a comparação da figura 24. Os tons sépia associam o tempo da trama ao passado e materializam a mudança de cenário dos

personagens. Se na primeira fotografia, Quim e Tião ainda utilizam vestes que representam sua vida itinerante, sem lugar para chamar de casa, na segunda, os peões de Joventino visivelmente já se tornaram parte do Pantanal.

O cenário adquire grande importância para as escolhas de figurino desse núcleo dramático, materializando a afirmação de que “A composição e a caracterização do personagem se dão também pela visualização dos cenários nos quais ele se insere” (HAMBURGER, 2014, p. 33). Nesse caso, o ambiente dos personagens é tão importante para a narrativa que serviu de inspiração para as cores, texturas e tecidos utilizados nas roupas.

O uso das vestes alaranjadas de Joventino, por exemplo, é inspirado pelo primeiro momento no roteiro em que o peão constrói intimidade com a região, dando pistas visuais sobre o papel que virá a desempenhar como Velho do Rio na narrativa. O uso da peça acontece quando Joventino supera um dos desafios impostos pela natureza local, sendo capaz de sobreviver à caça de um marruá que todos os peões diziam estar amaldiçoado.

Ao conseguir o feito, a cor das roupas torna o pôr do sol do Pantanal e Joventino um só, abandonando definitivamente as cores beges indistintas de seu início itinerante. Em entrevista Marie Salles, figurinista da novela, afirma sobre essa cena que “A história toda gira em torno do boi marruá, e quando ele consegue pegar o animal no feitiço, ele fica laranja. Essa cor tem ligação com o pôr do sol e é um tom de iluminação, segundo algumas religiões” (MARIE CLAIRE, 2022, s.p.), que contribui para sua nova paleta ocre e mostarda.

Figura 25 - Joventino antes e depois de se estabelecer no Pantanal



Fonte: Compilação da autora – Globoplay



Marie Salles afirma que as cores foram o aspecto do bioma que, logo de início, mais chamaram sua atenção, “As árvores, flores, os ipês, fui pegando essas cores e colocando dentro dos personagens. No Joventino, por exemplo, quis usar o pôr do sol, com tons alaranjados.” (SAFNER, 2022, s.p.). Nesse sentido, a construção de figurino reforça visualmente a proximidade que os personagens do Pantanal adquirem ao longo da narrativa com o ambiente que os cerca, materializando os significados da trama.

Para José Leôncio, Marie Salles prezou pelo azul. Além de representar o céu e a abundância de água na região, a cor foi capaz de traduzir a ingenuidade característica de José, abusando também de peças em xadrez para o guarda-roupa do personagem.

Figura 26 - O azul de José Leôncio



Fonte: Compilação da autora - Globoplay

A inocência de José não é apenas apresentada como uma característica intrínseca do homem do campo nesta novela, ela é construída por meio dos fatos dramáticos durante toda a primeira fase. O casamento por interesses a que é submetido pela família de Madeleine e sua decisão de nunca procurar a justiça para reaver seus direitos, seja pelo filho ou pelas dívidas que sofreu, constroem um José inocente, um homem bom até demais, como reafirma Filó várias vezes na trama.

O tom azul e o xadrez que o acompanham nessa trajetória, dessa vez, são justificados não por seu estereótipo caipira, discutido ao longo do capítulo dois, mas por situações vividas dentro da própria narrativa. A negação do seu arquétipo se dá por meio da mudança da postura

do personagem, que foge a estabilidade esperada de indivíduos como ele, alterando também seu modo de vestir, como confirma Marie Salles, “O José Leôncio, por exemplo, é azul no início, mas assim que ele perde o filho e fica amargurado, a paleta muda para tons terrosos, amarelos e verdes.” (MARIE CLAIRE, 2022).

A escolha de Marie Salles pelo azul no figurino deste personagem é inovadora para a novela, visto que traduz aspectos psicológicos para suas vestimentas, construção que não ocorreu na versão original. Ao retornar o José Leôncio da versão de 1990, é possível notar que suas roupas insistentemente lisas e brancas tornam as cores uma exceção no seu guarda-roupa, que pouco contribui para posicioná-lo dramaticamente.

Figura 27 - O figurino de José Leôncio na Rede Manchete



Fonte: Compilação da autora - Youtube

O uso de peças de linho e algodão na novela original também se destaca quando comparado aos jeans e couro da adaptação. Mesmo que a primeira fase da Rede Globo e segunda fase da Rede Manchete se desdobrem no mesmo período histórico, é notável que cada uma representou os anos 1990 de uma forma. A constatação dessas diferenças é o principal indício da liberdade artística na construção do figurino da adaptação.

A declaração de Marie Salles sobre sua pesquisa e escolha estética corrobora com a visão de que os figurinos da primeira fase da novela representam muito mais o Pantanal atual do que o dos anos 1990. Segundo a figurinista, a novela original era a diretriz, mas ao chegar ao Pantanal em 2022, encontrou uma realidade bem diferente, “Imagino que, assim como eu pensei, as pessoas pensem que o bege é uma cor que se destaca naquele cenário. Até era, antes. Não mais. Lá se usa cor, muita cor, azul, vermelho, verde.” (O PLANETA TV, 2022, s.p.).

O jeans, por exemplo, raramente utilizado pelos peões da Rede Manchete, é a principal



peça do guarda-roupa do núcleo de José Leôncio na Rede Globo. Tal fato pode ser associado à nova popularidade trazida ao jeans pelo *Black Denim* no início dos anos 1990 (BOUCHER, 2010), processo que se deu após a estreia da primeira versão da novela. Assim, o jeans de fato não era parte do guarda roupa dos peões do Pantanal em 1990, como representado pela Rede Manchete. A democratização da peça se dá muito mais nos anos 2000, quando virou febre entre os ícones pop da época.

Nesse sentido, Marie Salles ao representar um figurino dos anos 1990 e conscientemente escolher por peças jeans, pode ter feito uso da liberdade artística para se aproximar do público. Especialmente com o retorno da estética dos anos 2000, tendência conhecida atualmente como Y2K<sup>15</sup>, a adaptação do figurino reflete um resgate muito presente nas coleções de moda atuais com couro, estampas coloridas e “referências passadas, criando um senso de reconhecimento e retomada, mas com uma nova interpretação, buscando promover uma sensação de novidade ao mesmo tempo que dispara uma memória.” (VALERI, 2023, s.p.).

A escolha pelas peças, para além de modernizar os figurinos visando as tendências de moda mais recentes, o atualiza buscando uma narrativa menos estereotipada sobre o homem do campo. Nesse sentido, o cenário da fazenda de José Leôncio em 2022 ajuda a entender como a adaptação decidiu deixar de lado o campo atrasado e arcaico da primeira versão para transformá-lo em um cenário digno da exuberância de sua natureza.

Figura 28 - A fazenda de José Leôncio: Rede Manchete x Rede Globo



<sup>15</sup> “A estética Y2K surgiu no final da década de 1990, quando as pessoas temiam e antecipavam com alegria o surgimento da tecnologia. Para muitos, o ano 2000 significou o início de uma era inteiramente nova, uma época de prosperidade e, para alguns, até o fim do mundo. Como consequência, a cultura do final da década de 1990 foi moldada pelo consumismo luxuoso em que se perseguia tendências futurísticas através da roupa. No que diz respeito ao streetwear, isso traduziu-se em toneladas de *bling*, logótipos por todo o lado e silhuetas justas e expostas.” (MISCIAGNA, 2021, s.p.).

Fonte: Compilação da autora – Youtube e Globoplay

A presença de mais itens de montaria e de um figurino com peças mais diversas em tecidos e cores, é capaz de construir um cenário visual rico, muito diferente da carência que sempre acompanhou o caipira nas produções brasileiras. Nessa trama, diferentemente da Rede Manchete, ele vive em um cenário abundante que corrobora com a capacidade de seu figurino de reproduzir elementos em voga no vestuário brasileiro e também criar tendências, especialmente por meio da mistura do couro e do jeans.

Figura 29 - Calças de montaria versão da Rede Globo



Fonte: Primeira Página

O recorte inovador das calças de montaria, mostrada na figura 29, é inspirada pelas peças reais que Salles encontrou em sua visita ao Pantanal para a pesquisa da novela, “A calça de couro por cima da calça jeans é bastante usada também, a fim de proteger as pernas de quem anda a cavalo. Protege de galho e cobra, por exemplo” (SAFNER, 2022, s.p.). A liberdade artística que Salles teve para introduzir essas calças desde a primeira fase da novela, mesmo que não representasse os trajes dos peões nos anos 1990, contribuiu para o impacto dos figurinos

no espectador.

A atualização contemporânea das roupas dos peões tornou as calças da trama, como definido por Godart (2010), entusiasmos da moda. Tal fenômeno indica peças que se tornam objeto de desejo social por, entre outros motivos, serem “acessórios usados por astros e estrelas ou pelas marcas.” (GODART, 2010, p. 82)

Assim, as roupas dos personagens ressoaram em coleções de moda e artistas pop brasileiros. Em 2023, um ano após a novela, a marca de roupas Farm lançou uma coleção para festa junina que contava com uma calça de mesmo corte e Luísa Sonza em seu show no The Town<sup>16</sup> também fez uso da peça. A apropriação do acessório de montaria em prol do lucro das marcas e artistas recebeu críticas, no entanto, o intuito desse estudo não é aprofundar sobre sua repercussão, mas apenas constatar a democratização de seu uso após a transmissão da novela.

Figura 30 - Entusiasmos da liberdade artística de Pantanal



Fonte: Compilação da autora – Farm Rio e Quem/Globo

Para Marie Salles, o Pantanal, mesmo em 1990, deveria representar a contemporaneidade do Pantanal de 2022, mostrando como os itens do figurino são essenciais para o trabalho desenvolvido na região. “Eles usam calça jeans, bota curta, faixa pantaneira,

<sup>16</sup> Festival de música realizado na cidade de São Paulo em 2023.

que não é só um acessório estético, mas tem a função de ajudar a manter saudável a coluna dos peões” (O PLANETA TV, 2022). Narrativamente também, a modernização contribui para o sentimento de adaptação “A gente fala dos dias de hoje. O Rio de Janeiro, a Irma, a Madeleine, são atuais, muito modernas, contam um pouco desse hoje que a gente vive. Atualmente, no Pantanal, ao mesmo tempo que eles usam a faixa pantaneira, usam também camisetas com estampas” (CARLOS, 2022, s.p.) e calças de montaria que viraram febre no país.

## 5.2 MADELEINE

Madeleine é a primeira personagem do núcleo do Rio de Janeiro introduzida ao espectador. De família rica, suas escolhas de figurino representam uma mulher que tem dinheiro para se adequar às tendências da moda, mas não necessariamente as dos anos 1990.

As peças modernizadas de Madeleine indicam um uso de liberdade artística que dá continuidade à linguagem utilizada pelos personagens do Pantanal apresentados no tópico anterior. No entanto, dessa vez, seu núcleo dramático tem a responsabilidade de situar o espectador no tempo histórico da primeira fase por meio do figurino da família e dos objetos do cenário.

A diferença da liberdade artística de Madeleine para a de José Leôncio é que a direção de arte do cenário e de outros indivíduos de seu núcleo não reforça o artifício. Se no Pantanal todos os peões fazem uso de roupas com as cores do bioma, jeans e modernas calças de montaria em uma fazenda que tem uma abundância pouco vista nos anos 1990, no Rio de Janeiro, apenas Madeleine representa a falta de autenticidade com o período histórico.

Tal constatação permite que a diferença entre os valores da personagem, dos seus pais e do seu tempo se torne visível, reforçando fatos dramáticos de sua postura rebelde, como seus diversos parceiros e a paixão que sente por José, inconcebível para sua família conservadora e tradicional. Nesse sentido, é importante apresentar como o figurino e o cenário cariocas serviram de apoio para indicar o tempo-espaço da narrativa, visto que é a construção de seu ambiente que torna o artifício visível.

Na direção de arte, os principais objetos associados ao contexto histórico são as televisões de tubo e os carros. Portanto, seja em ambientes externos ou internos, e especialmente em cenas com os personagens José e Madeleine, nos quais não é possível distinguir o tempo histórico a partir de seus figurinos, os objetos de cena se tornam o único indicativo de que a



narrativa não se desenvolve no tempo presente.

Figura 31 - Televisão de tubo e carros



Fonte: Compilação da autora - Globoplay

Nas cenas exemplificadas pela figura 31, a atmosfera do cenário é construída especialmente pelos componentes que se concentram no plano de fundo. Além da televisão e dos carros, o figurino dos figurantes, exemplificado na segunda fotografia pelo homem de pochete, acessório típico da época, é tão importante quanto os outros elementos para dar o contexto histórico da trama. Mesmo que o espectador mais desatento não preste atenção diretamente ao objeto, sua importância narrativa não diminui, como afirma o diretor de arte Clóvis Bueno “O figurino quase sempre ocupa o primeiro plano, mas quem conta a história é a pintura como um todo” (HAMBURGER, 2014, p. 141).

Para garantir que o contexto histórico fosse compreendido de maneira mais direta, o figurino da mãe de Madeleine, Mariana, reproduz a autenticidade dos anos 1990. O guarda-roupa da personagem conta com blazers e acessórios dourados que remetem à construção visual feita pela Rede Manchete, representativa do estilo dos principais ícones da moda da década, como a princesa Diana.

Figura 32 - Mariana Rede Globo x Irma Rede Manchete x Princesa Diana (1991)



Fonte: Compilação da autora – Globoplay, Youtube e Steal The Look

É importante notar nas três fotografias a semelhança das ombreiras, da presença do dourado, nos brincos ou nos lenços, e do corte de cabelo curto, escolhas comuns para a maioria das mulheres da elite nos anos 1990. A estética “clássica, tranquilizadora, no limite entre o indiferente e o banal” (BOUCHER, 2010, p. 437), é reproduzida também por Madeleine da versão da Rede Manchete.

Suas peças lisas, com estampas e cortes simples compensadas sempre pelo uso de acessórios dourados, como as pulseiras na segunda figura e o cinto na primeira, retomam a mesma beleza do cotidiano de Irma. Mesmo com uma construção mais jovem, com vestidos e regatas, o tom do guarda-roupa de Madeleine na segunda fase da novela de Rede Manchete ainda possui as mesmas características essenciais do de Mariana na adaptação da Rede Globo.

Figura 33 - Madeleine Rede Manchete



Fonte: Compilação da autora - Youtube

A escolha por manter a personagem mais velha da família como a única a de fato reproduzir a moda do período na adaptação da Rede Globo estabeleceu um terreno seguro para a liberdade artística de Madeleine. Ao localizar o espectador no contexto histórico por meio do figurino de Mariana, Salles teve a possibilidade de diminuir a autenticidade de personagens mais novas e rebeldes, como Madeleine.

Mesmo que a idade da personagem tenha mudado nas versões da novela que se passam em 1990, com uma aos 40 anos na Rede Manchete e outra aos 20 na Rede Globo; e tal fator seja decisivo para a escolha do guarda-roupa de um indivíduo, a diferença das versões não se dá apenas pela idade, mas pela liberdade artística tomada sobre as roupas em voga em 1990. As

blusas curtas, metalizadas, o couro e o *animal print* são peças que pouco representam o estilo casual chique das ruas do Brasil em 1990, mas ganharam espaço no figurino da adaptação em 2022.

Figura 34 - Madeleine Rede Globo



Fonte: Compilação da autora – Globoplay e Divulgação/TV Globo

Para Marie Salles, o novo guarda-roupa da personagem foi montado a partir de uma nova maneira de pensar a história, “O jeito de contar o figurino é diferente, principalmente porque estamos em outra época, então é preciso uma linguagem mais contemporânea: tops, elementos com mais metal” (MARIE CLAIRE, 2022, s.p.). Assim, ao invés dos blazers com ombreiras, a figurinista prezou por roupas mais representativas da juventude, aproximando a audiência do contexto dos personagens.

Para além da relação com o público, as peças modernas e brilhantes do guarda-roupa de Madeleine materializam o que há de mais importante para a personagem na trama: o conforto. Completamente distanciada do local onde seu marido e filho nasceram, a construção de seu figurino a afasta o máximo possível da linguagem das peças de Pantanal que, para ela, não chegam nem perto do glamour da cidade grande.

No auge de seu distanciamento com a região do Pantanal, quando foge de volta para o Rio com o filho, a personagem afirma que queria dar a ele “o futuro que ele merece”, muito distante do futuro que José teve como peão na região. Nesse sentido, o figurino da personagem nunca se aproxima das paletas com as cores típicas do bioma, mas sim do contemporâneo, indo

além do tempo histórico da trama para buscá-lo.

O núcleo do qual Madeleine faz parte é representativo de um departamento de direção de arte que não utilizou todos os elementos visuais da trama a serviço de uma única mensagem. Ao compensar a liberdade artística utilizada para dar atratividade aos trajes de Madeleine com a autenticidade histórica expressa no cenário e no figurino de outros membros da família, a construção visual da trama tornou-se mais complexa sem prejudicar o entendimento do espectador sobre a narrativa.

Neste tópico, os outros elementos plásticos da narrativa se afirmam como base essencial para o uso da liberdade artística. Sem eles, o figurino de Madeleine não teria liberdade artística alguma, visto que o espectador sequer poderia se localizar no tempo sem a construção do cenário e do figurino de outros personagens. Apenas a partir das bases da autenticidade histórica é possível construir uma liberdade para peças de figurino que de fato dialogue com o espectador, não o afastando completamente do contexto da trama, mas o questionando para contribuir para a construção do personagem.

### 5.3 GIL

Gil e sua família são os personagens de classe social mais baixa da novela. A dificuldade que encontram para se estabelecer e ter direitos em todas as terras nas quais trabalham, mesmo as de que são donos, é representada também por seu figurino.

O contexto, violento, escasso e de exploração a que são submetidos permite o uso de roupas desgastadas e repetidas, com a combinação de diferentes marcas, cores e tecidos. A falta de unidade visual desses elementos, que não se ajustam à expectativa da audiência sobre os parâmetros de qualidade criados para o vestir-se na sociedade, é capaz de mostrar que os personagens têm outras preocupações que não seu guarda-roupa.

Diferentemente da construção feita pela novela original, na qual os figurinos ainda eram estilizados para disfarçar a miséria em que viviam os personagens, fruto de um roteiro que também disfarçava a violência da disputa de terras, há tensão visual nas roupas escolhidas para a adaptação. Para constatar tal diferença, a figura 35 compara a construção das duas versões.

Figura 35 - Gil e Maria Rede Manchete x Rede Globo





Fonte: Compilação da autora – Youtube e Divulgação/TV Globo

As roupas da primeira fotografia atraem a audiência pela harmonia de suas cores e tecidos, já na segunda, é a falta de tal elemento visual que atrai atenção. O estranhamento no figurino de Gil e Maria em 2022 pode ser chamado também de tensão, sendo “A tensão, ou sua ausência, o primeiro fator compositivo que pode ser usado sintaticamente na busca do alfabetismo visual” (DONDIS, 2003, p.36). Assim, a tensão no figurino desses personagens é responsável por intensificar visualmente a tensão dos fatos dramáticos vividos pela família, indesejados em suas próprias terras, sempre na iminência de serem expulsos.

Para contrastar o figurino desses personagens com os de classe alta da narrativa, Salles usou peças semelhantes para vesti-los. Gil e Chico fazem uso de roupas também utilizadas pela família Novais, como camisas com termos em inglês e polos. A diferença entre os núcleos se dá pelo visível desgaste das vestimentas dos Marruás, criando uma comparação visual que indica a possibilidade de terem sido doadas de uma família para a outra.

Figura 36 - Figurino Gil e Chico



Fonte: Divulgação/TV Globo

A construção do figurino dos Marruás mostra o destino real que as roupas ganham na sociedade, saindo do armário dos mais ricos para ir parar nos corpos de quem não tem dinheiro para comprá-las. Nesse sentido, é importante destacar como a construção parecida de roupas dos núcleos, mesmo em contextos sociais completamente diferentes, cria os mesmos significados para suas peças.

O uso do inglês nas roupas de Jove, Chico e Gil, por exemplo, é capaz de reforçar a mesma mensagem. Sempre que aparece na novela, tal artifício visual intensifica a alienação dos personagens em seu ambiente por meio do figurino.

No caso dos Marruás, a constante exclusão da família da possibilidade de moradia devido às disputas de terra a que são submetidos é reforçada visualmente por um figurino do qual Gil e Chico também estão alienados de seu significado. O distanciamento de Jove, por outro lado, se dá não por sua falta de entendimento de inglês, como os Marruás, mas pela falta de entendimento do próprio ambiente que decidiu visitar. A vida de privilégios de Jove o alienou completamente da realidade de seu pai do Pantanal, fato demonstrado por suas blusas com temas infantis e políticos que destacam ainda mais suas diferenças do pai conservador.

Figura 37 - Blusas de Jove



Fonte: Compilação da autora - Globoplay

Para Marie Salles, o visual de Jove “mostra certa fragilidade, estranhamento - ele é um

estranho mesmo, não está totalmente inserido no ambiente da família, no Rio de Janeiro, nem no Pantanal. O figurino tem justamente essa função: ajudar o ator a contar a história do personagem” (GONZALEZ, 2022, s.p.). Nesse sentido, nem Jove, nem Gil se sentem completamente em casa no espaço em que se encontram, fato representado pelo mesmo aspecto de um figurino que passeia por diferentes posições sociais.

Mesmo que ainda não tenham encontrado uma casa própria, a família Marruá vive um contexto mais tranquilo ao chegar à fazenda de José Leôncio no Pantanal. Vivendo em uma pequena casa nos limites do terreno com autorização do peão, o figurino nesse momento ganha a possibilidade de construir novos significados para um guarda-roupa que não precisa mais constatar apenas a pobreza e a tensão dos personagens, mas também a relação com o novo ambiente.

Especialmente a mulher de Gil, Maria Marruá, retrata em seu figurino sua aproximação com o bioma. Os vestidos transparentes, florais e terrosos são essenciais para as pistas visuais de uma personagem que realmente é parte da fauna do Pantanal, sendo capaz de se transformar em onça.

Figura 38 - Maria Marruá no Pantanal



Fonte: Compilação da autora – Globoplay e Divulgação/TV Globo

A nova filha do casal, Juma, nascida no Pantanal, também se transforma em onça após o assassinato dos pais e, por isso, seus figurinos passam a reproduzir os mesmos tons e tecidos

que os de Maria. Assim, é importante destacar novamente a importância do bioma para a narrativa. Até mesmo os personagens com a menor condição financeira da novela reproduzem o impacto visual do ambiente, permeando todos os núcleos da produção.

A partir do contexto apresentado neste capítulo, é possível afirmar que a construção das roupas de Maria Marruá tem maior significado para a trama, tendo em vista a importância da personagem. Mas é o figurino de Gil que faz uso da liberdade artística no figurino de época. A assemblagem de camisas, shorts e acessórios tornaram o uso de peças de marcas que ainda não existiam nos anos 1990 natural ao personagem.

O exemplo mais emblemático de tal uso se dá com um boné de Gil que o acompanha ao longo de todo o processo de disputa de terras a que é submetido antes de chegar no Pantanal. Da marca *Barretos Country Store*, loja de artigos de montaria fundada em 2014, o acessório é utilizado do primeiro ao terceiro capítulo, se tornando um item padrão do guarda-roupa do personagem nesse período.

Figura 39 - Boné de Gil



Fonte: Compilação da autora - Globoplay

O objeto, além de diferenciar Gil da construção típica do caipira com xadrez e chapéu da palha feita na Rede Manchete, como mostrado na figura 35, é de uma marca que remete a Festa do Peão de Barretos (SP), atualmente, o evento de rodeios mais famoso do país. A matéria “Com sucesso da novela Pantanal, crescem os olhos em cima de peões com estilo em Barretos, SP” do G1 mostra a relação da novela com o evento, chegando a afirmar que ela teria chamado a atenção para o estilo dos peões na região (SANTUCCI, 2022).

Diferentemente das outras peças de figurino analisadas até aqui, a liberdade artística no boné de Gil abre questionamentos sobre se seu uso teria sido feito para arrecadação de capital publicitário. Tal constatação amplia a função da liberdade artística não apenas como elemento



conceitual, que aproxima a audiência da época retratada, mas também como arrecadadora de fundos para o projeto.

Em uma estrutura essencialmente comercial, como apresentado ao longo do capítulo três, a televisão pode se beneficiar do patrocínio de elementos do figurino, especialmente quando se destacam da autenticidade histórica da trama. Aqui, a liberdade artística no figurino de época é capaz de incorporar um *product placement* de maneira natural para o público, intenção pretendida pela Globo desde 1965, com a criação da agência Apoio, responsável unicamente por “estudar cada uma de suas narrativas ficcionais a fim de inserir em suas histórias propagandas de produtos diversos” (RODRIGUES, 2009, p. 48).

A técnica publicitária consiste na “inserção ou, mais especificamente, a integração de um produto ou marca a um filme ou programa de televisão.” (LEHU, 2007, p.12). Tal produto quando adequado ao contexto da narrativa é capaz de criar um sentimento de conexão do espectador com aspectos da sua realidade e do universo fictício. Nesse sentido, a marca do boné de Gil familiariza o personagem com o contexto rural em que está inserido de forma “tão integrada à narrativa que sua presença parece lógica, até mesmo indispensável” (LEHU, 2007, p. 5).

Nesse sentido, a liberdade artística no figurino de Gil tem um resultado ambíguo. Ao mesmo tempo que permite a desconstrução do estereótipo caipira a nível conceitual por meio da arrecadação de lucro com o uso de um boné, não de um chapéu de palha, e aproxima a audiência por meio da reprodução de uma linguagem própria de seu público; a imposição publicitária no figurino é um traço do domínio capitalista sobre a narrativa, a colocando a serviço de uma marca.

No mundo ideal, imaginamos que o dinheiro investido pela publicidade neste departamento chegou às mãos dos figurinistas para ser novamente aplicado no guarda-roupa dos personagens. No entanto, o sucesso financeiro das emissoras nem sempre é revertido em suas obras, mas sim no lucro de seus donos.

O compromisso publicitário do figurino de Gil promove “um comprometimento que, por um lado, restringe a liberdade artística e, por outro, instiga a capacidade de responder, por meio de resoluções artísticas, os anseios da sociedade midiática.” (LEITE; GUERRA, 2002, p. 97). Inegavelmente, o trabalho de Marie Salles para o guarda-roupa desse personagem abre novas discussões e panoramas sobre o figurino da telenovela.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A falta de importância dada ao estudo da moda, subjugada a um papel superficial na academia, contribui para o desprezo também atribuído ao figurino do audiovisual. Nesse departamento, a improvisação é possível porque as regras estabelecidas para seu fazer não são suficientemente difundidas. Sem regras, como é possível apresentar um artifício que vise repensá-las?

O objetivo desta pesquisa foi reunir os parâmetros estabelecidos sobre a criação de figurino pelos mais diversos pensadores e profissionais atuantes para ampliar a discussão de área. Aqui, não se apresenta apenas a importância da moda e do figurino, mas como suas construções simbólicas são capazes de materializar as novas narrativas que poderão contribuir, mesmo a contragosto dos conservadores, para o mercado audiovisual mundial.

A liberdade artística não é um artifício novo em figurinos de época, como representado pela análise de *Escrava Isaura* (1976), mas seu uso consciente para desconstruir estereótipos por meio dos guarda-roupas dos personagens, sim. Se nos Estados Unidos vimos exemplos de filmes que utilizavam o artifício e sofreram estrondosas críticas por o fazerem, hoje, a construção do figurino de época por meio da liberdade artística inicia seu caminho para ser validada como um artifício tão importante quanto a verossimilhança, especialmente para narrativas interseccionais.

No Brasil, essa busca enfrenta desafios diferentes dos americanos. A falta de destaque dado ao figurino e seu estudo nos mais diversos veículos de mídia e na academia torna a discussão de linguagens mais complexas para sua construção considerada, muitas vezes, irrelevante. Neste país, as críticas sobre o uso da liberdade artística são poucas porque o figurino de época de produções nacionais é raramente visto como um objeto passível de estudo, como demonstrado pela sua falta de representatividade no corpus da monografia.

Os baixos investimentos recebidos por produções de época nacionais colocam os departamentos em verdadeiras guerras por orçamento, nas quais o figurino invariavelmente sai perdendo. Nesse cenário, ter acesso a estudos que consideram a liberdade artística como uma possibilidade abre novas perspectivas para o fazer audiovisual: se não é possível obter o investimento necessário em uma produção, a liberdade artística pode se tornar um elemento conceitual capaz de ampliar as limitações impostas pelo dinheiro, como mostrado pelo trabalho de Powell em *A Favorita* (2018).

Outra possibilidade para a liberdade artística em produções de época de pouco orçamento é a apresentada para o personagem Gil em *Pantanal* (2022). Caso utilizado em prol da obra, o uso da publicidade no guarda-roupa de personagens pode beneficiar um departamento raramente tido como prioridade nesses cenários. Em grandes emissoras, no entanto, a discussão é mais complexa.

Nelas, discutir o papel subserviente a que as criações de figurinistas são submetidas devido à necessidade de lucro da televisão é essencial. A liberdade artística nesses espaços pode possibilitar anúncios em figurino que, ao invés de contribuir para o orçamento da produção, suprimem o trabalho criativo do figurinista e sequer chegam às mãos do departamento. Aqui, a publicidade, como a verossimilhança, a liberdade artística e toda escolha em um produto audiovisual, deve estar a serviço da trama.

Ao ampliar o campo de estudo do figurino por meio da análise de uma telenovela nacional, esta monografia busca trazer referências de linguagens visuais complexas de dentro do nosso próprio país para ajudar a superar seus desafios. Apresentar novos horizontes para o figurino de produções de época nacionais pode beneficiar um país que tem o hábito de esquecer e subestimar sua própria história e produção audiovisual.

Neste estudo, a análise do uso da liberdade artística no figurino de adaptações de narrativas de época tem o intuito de questionar padrões estabelecidos para mulheres, relacionamentos queer e, especialmente, para o homem do campo. Em *Pantanal* (2022), não há a apresentação de uma narrativa única sobre o caipira brasileiro, mas é necessário questionar se a liberdade artística no gênero contribui para o multiprotagonismo de outros recortes fora do padrão cisgênero e branco. A análise deste estudo pode ser o pontapé inicial de futuras pesquisas sobre essa representatividade na televisão brasileira.

Como mostrado por todas as produções de época analisadas nesta monografia, a proposta estética que leva em consideração a liberdade artística no figurino em função de uma narrativa mais representativa se beneficia na construção de significado para o personagem, na relação mais íntima com a audiência e no barateamento de seus processos de produção. No contexto brasileiro, a liberdade artística não é um capricho estético, mas uma necessidade capaz de ampliar a produção do gênero de época no mercado nacional.

A liberdade dada a Marie Salles em *Pantanal* (2022) para adaptar os figurinos na versão da Rede Globo é representativa de uma emissora que, em busca de manter sua relevância comercial, fez adaptações significativas em sua trama. Para atrair o público para a produção, a

Rede Globo teve que se adequar aos seus valores.

O resultado visual dessa escolha é de um figurino que acompanha a trajetória dos personagens e, em virtude disso, caminha em direção a uma construção menos estereotipada. Sem a estabilidade visual típica do xadrez e da pobreza do homem rural, Salles preza pelo caráter do personagem em um formato que frequentemente desconsidera construções visuais complexas em prol da dinâmica e da rapidez de uma produção diária. Nesse sentido, o processo de modernização iniciado por Marília Carneiro nos 1970 pode ganhar mais um artifício, com uma liberdade artística que possibilita a incorporação de elementos visuais nos personagens inspirados por suas trajetórias e pelos novos valores do público.

A partir do trabalho de movimentos sociais e progressistas, o espectador de produções audiovisuais pode criar bases para questionar as criações de produtoras e emissoras. As críticas postas por esses grupos tornaram possível que as instituições repensassem suas escolhas e tivessem medo de cair em representações estereotipadas. Se há um mercado que pede por narrativas de época que reinventem histórias de personagens minorizados, porque não o fazer? E porque não tornar a liberdade artística nos figurinos parte dos elementos visuais dessa construção?

O intuito de posicionar a autenticidade histórica como mais um dos elementos do figurino de época, não como o principal, não visa justificar a falta de pesquisa ou a irresponsabilidade com os contextos históricos retratados. Renunciar à verossimilhança em prol da liberdade artística em determinadas peças de um figurino exige ainda mais conhecimento sobre as indumentárias de cada período e sobre a trajetória do personagem. Como afirmado anteriormente, só é possível repensar as regras de figurino quando elas são amplamente valorizadas.

Nesse sentido, este trabalho busca contribuir para o início desse processo, que ainda tem muito a trilhar, especialmente no cinema nacional. É importante ver produções acadêmicas que destaquem o papel da moda na sociedade e do figurino na construção de significado no audiovisual. Com elas, podemos trabalhar para ampliar narrativas e dar visibilidade para corpos minorizados repetidamente esquecidos. A moda dialoga com seu tempo e, nesse estudo, o figurino de época também.



## REFERÊNCIAS

### BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Ella. 12 of the best period dramas of all time. **Harpers Bazaar**, [S. l.], 25 mar. 2022. Disponível em:

<<https://www.harpersbazaar.com/uk/culture/entertainment/g31974197/best-period-dramas/>>.

Acesso em: 25 nov. 2023.

ALVES, Clara D.; AGUIAR, Maria G.; DE ARAUJO, Robson. A “nordestinidade” representada em figurinos do filme O Auto da Compadecida. **Revista Crises**, v. 2, n. 1, p. 14–38, 2022. Disponível em: <<https://periodicos.ufpe.br/revistas/crises/article/view/253732>>.

Acesso em: 25 nov. 2023.

AYRES, Ludmila. **Cidade de Deus: a construção imagética da favela**. Dissertação de Doutorado, Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

BARRETO, Carol; SOARES, Leandro. Gênero, Cultura e Linguagem: Narrativas da Aparência. **X ENECULT**, v. 1, 2014. Disponível em: <<https://cult.ufba.br/enecult/anais/edicao-atual-x-enecult/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

BELL, Keaton. It Was Like Hosting the Ultimate Party’: An Oral History of Sofia Coppola’s Marie Antoinette. **Vogue**, [S. l.], 29 out. 2021. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/oral-history-of-marie-antoinette-15th-anniversary>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

BREVIK-ZENDER, Heidi. Let Them Wear Manolos: Fashion, Walter Benjamin, and Sofia Coppola's *Marie Antoinette*. **Camera Obscura**, v. 26, n. 3 (78), 2011. Disponível em: <[https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/26/3%20\(78\)/1/58465/Let-Them-Wear-Manolos-Fashion-Walter-Benjamin-and](https://read.dukeupress.edu/camera-obscura/article-abstract/26/3%20(78)/1/58465/Let-Them-Wear-Manolos-Fashion-Walter-Benjamin-and)>. Acesso em: 25 nov. 2023.

CANFIELD, David. *Atonement*: The inside story on that iconic green dress. **Entertainment Weekly**, [S. l.], 5 jul. 2022, Disponível em: <<https://ew.com/movies/2017/12/07/atonement-10th-anniversary-green-dress/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

CARLOS, Diego. Pantanal: Figurino da novela tem mais significados do que você imagina.

**Adoro Cinema**, [S. l.], 21 mar. 2022, Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-162839/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

CASTRO, Sabrina. 100% Maria Bruaquer: Pantanal se curva à internet e faz até geração Z sentar no sofá. **Uol**, [S. l.], 2 jul. 2022. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/100-maria-bruaquer-pantanal-se-curva-internet-e-faz-ate-geracao-z-sentar-no-sofa-83877?cpid=txt>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

COLLING, Leandro. Teoria Queer. **Mais Definições em Trânsito**, Bahia, [S. l.], 2007. Disponível em: <<https://www.cult.ufba.br/maisdefinicoes/TEORIAQUEER.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

COSTA, Francisco. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário: FAMECOS / PUCRS**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38-41, 2002.

DA TÁVOLA, Artur. “Você gostou daquelas roupas?”. **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 42, 3 fev. 1977.

DELCOLLI, Caio. 'A Favorita': conheça os fatos históricos por trás do filme. **Galileu**, [S. l.], 25 jun. 2019. Disponível em: <<https://revistagalileu.globo.com/Sociedade/Historia/noticia/2019/01/favorita-conheca-os-fatos-historicos-por-tras-do-filme.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

DE LOPES, Maria. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, [S. l.], v. 26, p. 17-34, 2003.

DEVANEY, Susan. The ‘Portrait Of A Lady On Fire’ Costume Designer On Dressing The Female Stars Of 2020’s Most Talked-About Film. **British Vogue**, [S. l.], 29 fev. 2020. Disponível em: <[DONDIS, Donis A. \*\*Sintaxe da Linguagem Visual\*\*. Martins Fontes: São Paulo, 2003.](https://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/article/portrait-of-a-lady-on-fire-costumes#:~:text=The%20%27Portrait%20of%20A%20Lady,2020%27s%20Most%20Talked%2DAbout%20Film&text=“The%20green%20dress%20is%20a,of%20a%20Lady%20on%20Fire.>”. Acesso em: 25 nov. 2023.</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

DUVANEL, Talita. Novela 'Pantanal' é premiada com o Faz Diferença na categoria TV. **O Globo**, [S. l.], 29 abr. 2023. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/premio-faz-diferenca/noticia/2023/04/novela-pantanal-e-premiada-com-o-faz-diferenca-na-categoria-tv.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

ESCOBAR, Eliane. O fantástico presente em Pantanal. **Revista Contemporâneos**, [S. l.], n. 5, p. 117-123, 2010. Disponível em: <[https://www.revistacontemporaneos.com.br/n5/pdf/d6\\_PANTANAL.pdf](https://www.revistacontemporaneos.com.br/n5/pdf/d6_PANTANAL.pdf)>. Acesso em: 25 nov. 2023.

FELIPECKI, Elizabeth. A utilização de pranchas iconográficas na criação de figurinos de época para a teledramaturgia. **dObras** – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 10, n. 22, p. 143-160, 2017. Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/640>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

FARIAS GOMES, Ana Ângela; RAMOS, Victor Adriano. Tem negras nessa novela? A representação da mulher negra em Lado a lado. **Revista TOMO**, [S. l.], v. 42, p. 1-20, 2023. Disponível em: <<https://periodicos.ufs.br/tomo/article/view/18803>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

FOLHA DE SÃO PAULO. Benedito Ruy Barbosa dá declaração homofóbica em festa de 'Velho Chico' e gera boicote à novela. **Folha de São Paulo**, [S. l.], 9 mar. 2016. Disponível em: <<https://f5.folha.uol.com.br/televisao/2016/03/10000825-benedito-ruy-barbosa-da-declaracao-homofobica-em-festa-de-velho-chico-e-gera-boicote-a-novela.shtml>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

GAMA, Daniela. 15 Period Drama Movies That'll Sweep You Off Your Feet. **Collider**, [S. l.], 3 ago. 2023. Disponível em: <<https://collider.com/great-period-drama-movies/#39-emma-39-2020>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

GONZALEZ, Mariana. Camiseta irônica, Juma 'nua': curiosidades sobre o figurino de 'Pantanal'. **Uol**, [S. l.], 6 mai. 2022. Disponível em: <<https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/05/06/camisetas-ironicas-juma-nua-curiosidades-sobre-o-figurino-de-pantanal.htm?cmpid=copiaecola>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

GLAMOUR. **Fashion Expert Fact Checks Titanic's Costumes | Glamour**. YouTube, 27 jun. 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kxqg26-6nXs>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

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

HILL, Erin. Was Queen Anne Really Caught in a Lesbian Love Triangle? Fact-Checking 'The

Favourite'. **People**, [S. l.], 12 dez. 2018. Disponível em: <<https://people.com/royals/the-favourite-queen-anne-lesbian-love-triangle-fact-checking/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

JABLON, Sara. **Historical accuracy in costume design: Experiences and perceptions of Broadway costume designers**. Dissertação de Doutorado, Pós-graduação em Filosofia, Iowa State University, Ames, 2016.

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

LEHU, J.M. **Branded entertainment: Product placement & Brand strategy in the entertainment Business**. Grã-Bretanha: Kogan Page, 2007.

MARIE CLAIRE. Natureza inebriante se transforma em protagonista nos figurinos de 'Pantanal'. **Marie Claire**, [S. l.], 21 mar. 2022. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/Moda/noticia/2022/03/natureza-inebriante-se-transforma-em-protagonista-nos-figurinos-de-pantanal.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

MARQUES, Jéssica. Sucesso na TV, 'Pantanal' estimula venda de berrante e roupa de 'oncinha' a corte de cabelo de 'Juma'. **O Globo**, [S. l.], 26 jun. 2022. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/economia/negocios/noticia/2022/06/sucesso-na-tv-pantanal-estimula-de-venda-de-berrante-e-roupa-de-oncinha-a-corte-de-cabelo-de-juma.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

MARQUES, Darcielle P.; LISBÔA FILHO, Flavi. A telenovela brasileira: percursos e história de um subgênero ficcional. **Revista Brasileira de História da Mídia (RBHM)**, v.1, n.2, p. 73-81, 2012.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MISCIAGNA, Mathilde. Fantasia 2000: o que é a estética Y2K?. **Vogue Portugal**, [S. l.], 15 abr. 2021. Disponível em: <<https://www.vogue.pt/tendencia-y2k-o-que-e>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

MOURA, Amanda. 10 Novelas De Época Que Você Vai Amar. **Woo! Magazine**, [S. l.], 19 jun. 2022. Disponível em: <<https://woomagazine.com.br/10-novelas-de-epoca-que-voce-vai-amar/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

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

NAVES, Rodrigo. Almeida Júnior: o sol no meio do caminho. **Novos Estudos-CEBRAP**, [S. l.], p. 135-148, nov. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/nec/a/nmFMTcB7RTCFwWzfvKNxN9d/?lang=pt>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

NEWBOLD, Alice. Sandy Powell On Taking A Rock'N'Roll Approach To Period Dress In The Favourite. **British Vogue**, [S. l.], 12 jan. 2019. Disponível em: <<https://www.vogue.co.uk/article/the-favourite-costumes>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

OHARE, Emma. Deconstructing the Costumes in *Pride and Prejudice* (2005). **Digital Storytelling**, [S. l.], 8 abr. 2021. Disponível em: <<https://digitalstorytelling757357872.wordpress.com/2021/04/08/prideandprejudice/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

OLIVEIRA, Muka. Autor de *Pantanal*, Bruno Luperi revela motivos de não ter alterado tramas da novela. **Observatório da TV**, [S. l.], 1 set. 2022. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/noticias/autor-de-pantanal-bruno-luperi-revela-motivos-por-nao-ter-alterado-as-tramas-da-novela>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

O PLANETA TV. As cores do Pantanal representadas em cada personagem. **O Planeta Tv**, [S. l.], 4 marc. 2022. Disponível em: <<https://oplanetatv.clickgratis.com.br/noticias/bastidores/as-cores-do-pantanal-representadas-em-cada-personagem.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PELLERIN, Annanda. ‘Little Women’: Costumes get a modern spin in Greta Gerwig adaptation. **CNN**, [S. l.], 9 fev. 2020. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/style/article/little-women-costumes-jacqueline-durrant/index.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

PITTA, Denise. Saiba como é feito um figurino de novela – Beth Filipecki conta tudo sobre o figurino de “Lado a Lado”. **Fashion Bubbles**, [S. l.], 3 ago. 2020. Disponível em: <<https://www.fashionbubbles.com/arte-e-cultura/como-e-feito-um-figurino-de-novela-beth-filipecki-countudo-sobre-o-figurino-de-lado-a-lado/#:~:text=A%20montagem%20das%20roupas,os%20acessórios%20usados%20nas%20ce>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

QUINN, Tara. 15 Movies Worth Watching For The Costumes. **CBR**, [S. l.], 16 out. 2022. Disponível em: <<https://www.cbr.com/movies-worth-watching-for-costumes/#chicago-brings-the-razzle-dazzle>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

RAMOS, Thaíse. ‘Pantanal’: Relembre as principais adaptações no roteiro do remake de Bruno Luperi. **Estadão**, [S. l.], 3 out. 2022. Disponível em: <<https://www.estadao.com.br/emails/tv/pantanal-relembre-as-principais-adaptacoes-no-roteiro-do-remake-de-bruno-luperi/#:~:text=A%20vers%C3%A3o%20de%202022%20do,a%20novela%20aos%20novos%20tempo&text=Pantanal%20acaba%20de%20entrar%20na%20fase%20final>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

REDE GLOBO. O Cravo e a Rosa: figurino e cenário recriam a São Paulo dos anos 1920. **Rede Globo**, [S. l.], 18 jul. 2013. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/novelas/noticia/2013/07/o-cravo-e-rosa-figurino-e-cenario-recriam-sao-paulo-dos-anos-1920.html>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

RODRIGUES, Fernanda. **Do figurino cênico ao figurino de moda: a modernização do figurino nas telenovelas brasileiras**. Dissertação de Mestrado, Pós-Graduação em Multimeios, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ROWELL, Dalin. The 15 Best Costume Drama Movies Ranked. **Slash Film**, [S. l.], 11 abr. 2022. Disponível em: <<https://www.slashfilm.com/828497/the-best-costume-drama-movies-ranked/>> . Acesso em: 25 nov. 2023.

SAFNER, Cadu. Mais que o próprio Pantanal, Globo também quer imprimir imagem dos interiores do Brasil. **Observatório da TV**, [S. l.], 24 mar. 2022. Disponível em: <<https://observatoriodatv.uol.com.br/colunas/cadu-safner/mais-que-o-proprio-pantanal-globo-tambem-quer-imprimir-imagem-dos-interiores-do-brasil>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SANTUCCI, Flávia. Com sucesso da novela Pantanal, crescem os olhos em cima de peões com estilo em Barretos, SP. **G1**, [S. l.], 26 ago. 2022. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sp/ribeirao-preto-franca/festa-do-peao-de-barretos/2022/noticia/2022/08/26/com-sucesso-da-novela-pantanal-crescem-os-olhos-em-cima-de-peoes-com-estilo-em-barretos-sp.ghtml>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SCHNORR, Júlia. A representação do viver no campo: o estereótipo do homem e do espaço rural na televisão. **Cadernos de Comunicação**, v. 15, n. 2, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/ccomunicacao/article/view/4722>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SCORSOLINI-COMIN, Fabio; SANTOS, Manoel Antônio dos. Insensatos afetos: homossexualidade e homofobia na telenovela brasileira. **Barbaroi**, Santa Cruz do Sul , n. 36,

p. 50-66, 2012. Disponível em [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-65782012000100004&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-65782012000100004&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SETH, Radhika. 10 incredible period dramas on Netflix, Amazon Prime Video and Disney+ Hotstar, that are anything but stuffy. **Vogue India**, [S. l.], 5 jul. 2020. Disponível em: <https://www.vogue.in/culture-and-living/content/10-incredible-period-dramas-movies-on-netflix-amazon-prime-video-disney-hotstar>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

SILVA, Mariana; DALL'ORTO, Felipe. Streaming e sua influência sobre o Audiovisual e o Product Placement. **Intercom**, Curitiba, [S. l.], 9 set. 2017. Disponível em: <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-2757-1.pdf>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

THAM, Xuanlin. The best historical movies to stream right now. **GQ**, [S. l.], 30 mai. 2023. Disponível em: <https://www.gq-magazine.co.uk/article/best-historical-movies>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

UOL. Sinhá Moça estreia e traz figurino de época para o horário das seis. **Uol**, [S. l.], 13 mar. 2006. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2006/03/13/sinha-moca-estreia-e-traz-figurino-de-epoca-para-o-horario-das-seis.htm?cpVersion=instant-article>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

VALERI, Julia. Retorno à estética dos anos 2000 supervaloriza a magreza. **Jornal da USP**, [S. l.], 19 jun. 2023. Disponível em: <https://jornal.usp.br/campus-ribeirao-preto/retorno-a-estetica-dos-anos-2000-supervaloriza-a-magreza/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

VIANA, Fausto. A Escrava Isaura: trajes que romantizaram a escravidão do Brasil para o mundo. **Traje de Cena USP**, [S. l.], 19 out. 2022. Disponível em: <https://trajedecenausp.wordpress.com/2022/10/19/apresentacao-do-coloquio-2023-fausto-viana/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

WITTMANN, Isabel. Figurino: Amadeus – genialidade e excentricidade. **Cinema em Cena**, [S. l.], 8 out. 2014. Disponível em: <https://estantedasala.com/figurino-amadeus/>>. Acesso em: 25 nov. 2023.

XIMENES, Maria A. **Moda e Arte na Reinvenção do Corpo Feminino do Século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

## FILMOGRAFIA

### CINEMA

*ADORÁVEIS Mulheres*. Direção: Greta Gerwig. Estados Unidos, 2019. (135 min.)

*ADORÁVEIS Mulheres*. Direção: Gillian Armstrong. Estados Unidos, 1994. (115 min.)

*AMADEUS*. Direção: Milos Forman. Estados Unidos, 1984. (188 min.)

*O BEIJO da Mulher Aranha*. Direção: Hector Babenco. Brasil, 1985. (124 min.)

*DESEJO e Reparação*. Direção: Joe Wright. Reino Unido, 2007. (123 min.)

*A FAVORITA*. Direção: Yórgos Lánthimos. Reino Unido, 2018. (120 min.)

*JECA Tatu*. Direção: Milton Amaral. Brasil, 1959. (95 min.)

*MARIA Antonieta*. Direção: Sofia Coppola. Estados Unidos, 2006. (123 min.)

*MARIA Antonieta*. Direção: W. S. Van Dyke; Julien Duvivier. Estados Unidos, 1938. (157 min.)

*ORGULHO e Preconceito*. Direção: Joe Wright. Estados Unidos, 2005. (127 min.)

*RETRATO de Uma Jovem em Chamas*. Direção: Céline Sciamma. França, 2019. (119 min.)

### TELEVISÃO

*BETO Rockefeller*. Direção: Lima Duarte; Wálter Avancini. Brasil, 1968. (9.200 min.)

*CABOCLA*. Direção: Ricardo Waddington. Brasil, 2004. (8.350 min.)

*O CRAVO e a Rosa*. Direção: Dennis Carvalho; Walter Avancini. Brasil, 2000. (11.050 min.)

*ESCOLINHA do Professor Raimundo*. Direção: Cininha de Paula; Alex Cabral. Brasil, 2015. (2.400 min.)

*A ESCRAVA Isaura*. Direção: Herval Rossano; Milton Gonçalves. Brasil, 1976. (4.500 min.)

*LADO a Lado*. Direção: Dennis Carvalho; Vinícius Coimbra. Brasil, 2012. (7.700 min.)

*OS OSSOS do Barão*. Direção: Régis Cardoso. Brasil, 1973. (6.000 min.)

*PANTANAL*. Direção: Rogério Gomes; Gustavo Fernandez. Brasil, 2022. (10.500 min.)



*PANTANAL*. Direção: Carlos Magalhães; Roberto Naar; Marcelo de Barreto. Brasil, 1990. (10.800 min.)

*O REI do Gado*. Direção: Luiz Fernando Carvalho; Carlos Araújo; Emilio Di Biasi; José Luiz Villamarim. Brasil, 1996. (10.450 min.)

*SINHÁ Moça*. Direção: Reynaldo Boury; Jayme Monjardim. Brasil, 1986. (7.740 min.)

*SUA Vida me Pertence*. Direção: Wálter Forster. Brasil, 1951. (300 min.)

*VELHO Chico*. Direção: Carlos Araújo; Gustavo Fernandez; Antônio Karnewale; Philippe Barcinski; Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2016. (10.320 min.)

*2-5499 OCUPADO*. Direção: Tito Di Miglio. Brasil, 1963. (840 min.)