

COLÉGIO OFÉLIA FONSECA
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Figurino como Caracterização de Personagem

Teodora Baldoíno Costa Moser

São Paulo - SP
2020

Teodora Baldoíno Costa Moser

Figurino como Caracterização do Personagem

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado no Colégio Ofélia Fonseca como requisito básico para a conclusão do Ensino Médio.

Orientadora: Tatiane Reghini Mattos

São Paulo - SP
2020

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho de conclusão de curso contou com a ajuda de diversas pessoas, dentre as quais eu agradeço:

À minha mãe, por sua confiança no meu progresso.

À minha orientadora Tatiane Reghini por todo apoio e paciência ao longo da elaboração do meu projeto final e ao Colégio Ofélia Fonseca por possibilitar a execução deste trabalho científico.

À minha segunda família, Sara e Julia, que fizeram grande diferença na minha vida. A vocês devo tudo e mais um pouco.

À minha grande amiga Tatiana, que me proporcionou tantas risadas, momentos bons de desconcentração, alegria e segurança durante momentos difíceis.

A todos que participaram das pesquisas, pela colaboração e disposição no processo de obtenção de dados, Marcelo Escañuela e Maria Luísa Stanisci em especial.

E, finalmente, também gostaria de deixar um agradecimento especial ao meu pai, por todo os conselhos e ajuda durante os meus estudos e elaboração do meu TCC.

RESUMO:

Esta pesquisa visa investigar a representação da personagem na narrativa de cunho visual na história do cinema, destacando seus aspectos comunicativos, a partir dos elementos básicos da comunicação visual, e como suas funcionalidades podem interferir ou auxiliar na estruturação dramática da cena. Assim, a reflexão se desdobra por meio de sua origem, seu processo, seus significados, e por uma análise do longa-metragem brasileiro, *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil*, de 1995.

ABSTRACT:

This research aims to investigate the representation of the character in the visual narrative within the cinema history, highlighting its communicative aspects, from the basic elements of visual communication, and how its functionalities can interfere or assist in the dramaturgical structuring of the scene. Thus, the reflection unfolds through its origin, its process, its meanings, and through an analysis of the Brazilian feature film, *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil*, from 1995.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	6
CAPÍTULO I: SUA ORIGEM.....	7
CAPÍTULO II: A CARACTERIZAÇÃO.....	15
CAPÍTULO III: ANÁLISE DA OBRA <i>CARLOTA JOAQUINA:</i> <i>A PRINCESA DO BRASIL</i>	18
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	24
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	25

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A seguinte pesquisa será uma análise de um dos elementos fundamentais para a estruturação de uma narrativa visual: o figurino. Destaca-se como a composição de nuances na visualidade das roupas e cores, ajuda na construção de sentidos, não apenas como uma função estética, mas verbo-visual.

O figurino é muito mais do que simplesmente a roupa que veste o ator, cada elemento que o compõe tem uma razão específica para estar ali. Ele é um meio de narração, que permite definir a personagem, inserindo-a na realidade do espetáculo. Graças ao figurino é possível determinar grupos, de acordo com seus status, e demarcar a temporalidade do espetáculo, assim como a transformação dos personagens. Formas, estilos, volumes, cores, texturas, tecidos; são todos elementos visuais importantes que podem transmitir a época, a situação econômica, política e social, indicar a região geográfica ou cultura, estilo do personagem, seus aspectos psicológicos, sua religião, estação climática em que se passa a obra, entre outros aspectos. Mesmo que o público não leia esses elementos conscientemente, a estética do figurino é um fator imenso para assimilação sobre quem são os personagens e de onde vieram.

Um grande fator na escolha desse tema foi a série “Mad Men” (2007-2015), que mostra o mercado norte-americano de publicidade entre 1960 e 1970. Até conhecer essa série, o figurino para mim se limitava a algo somente ilustrativo, até começar a reparar na transição estética que percorre a série (não só no figurino, mas como também na direção de arte), que retrata os Estados Unidos em revolução de costumes, valores e ideias, e como as roupas utilizadas pela população espelhavam esses fatores.

À primeira vista, podem parecer pouco relevantes, mas os figurinos têm, de fato, extrema importância no processo de construção de um filme.

CAPÍTULO I: Sobre a origem

O objetivo desse primeiro capítulo é estabelecer um breve histórico sobre o surgimento do figurino no cinema e como com o passar do tempo isso se tornou relevante para a narrativa de histórias e de nossa cultura.

O surgimento da profissão de figurinista veio junto com a criação do primeiro teatro, na Grécia Antiga, que utilizava a interpretação dos personagens com o uso de máscaras que passavam emoções primitivas, como alegria, tristeza ou raiva, tanto é que até hoje o símbolo do teatro são as duas máscaras, uma feliz e a outra triste¹, representando a comédia e o drama. Com o passar do anos, os trajes usados pelos atores começaram a ganhar mais importância para a história, sendo divididos em categorias: figurino antigo (para representar um período histórico), imaginário (para um personagem surreal) e alegórico (para distinguir os grupos diferentes no palco do teatro, sem ser fiel a realidade). Só durante a segunda metade do século XVIII que os artistas começaram a diferenciar a tragédia da comédia no teatro, criando vestes mais sofisticadas e elaboradas para retratar cada uma, o que fez com que a profissão realmente se desenvolvesse, já que mais ou menos na mesma época o movimento artístico chamado Romantismo se propagava e uma de suas principais características era a idealização do passado, o que instigou o estudo de trajes antigos para retratá-lo. Um dos momentos mais marcantes do período foi a crítica do dramaturgo britânico James Planché sobre os figurinos nas peças de Shakespeare, apontando a necessidade de serem mais fiéis à época representada.

Além do movimento romântico, foi, também na Europa, que aconteceu algo que mudaria o trabalho de figurinista pra sempre – o lançamento do primeiro filme.

Nos primórdios do cinema, o rolo de filme só tinha como função o registro de momentos, como as imagens do francês Louis Augustin Le Prince (1841-1890), um dos precursores dessa nova arte. Le Prince criou o curta metragem *Roundhay*

¹ Essas mesmas máscaras também representam o apogeu da civilização a partir do século V a.C.

Garden Scene, de 1888, um filme mudo de dois segundos de duração que mostra os membros da família do diretor rindo e andando pelo jardim de sua casa. No mesmo ano, ele também produziu *Traffic Crossing Leeds Bridge*, uma sequência de imagens que mostra pedestres cruzando Leeds Bridge, a histórica ponte sobre o rio Aire (Inglaterra), bem como o tráfego de carruagens.

Já o filme mudo *L'Arroseur Arrosé* (*O Regador Regado*), de 1895, dirigido pelos Irmãos Lumière, é importante por diversos aspectos. A produção de apenas 49 segundos é considerada o primeiro filme fictício e também de comédia da história. Além disso, foi a primeira vez em que ocorreu uma preocupação com a cenografia e com o figurino. Nele, um homem usa um avental, um chapéu e uma mangueira, retratando um jardineiro.



L'Arroseur Arrosé, de 1895

A primeira grande revolução cinematográfica surge das mãos do ilusionista e cineasta Georges Méliès (1861-1938). Depois dele o cinema nunca mais seria o mesmo. Ele pode ser considerado “o pai da arte do cinema”, pois foi um dos primeiros a valorizar a estética em seus filmes, onde utilizava cenários e figurinos diferentes para cada um de seus personagens, criando assim a relação entre cinema e figurino. Também foi ele que realizou o primeiro filme com valor comercial, chamado *La voyage dans la Lune* (*Viagem à Lua*), em 1902. É importante ressaltar que ele também foi o primeiro a utilizar técnicas como stop-motion, a fusão, a transposição de imagens, a utilização de estúdios e figurantes, a iluminação artificial e a construção de cenários, mudando definitivamente a forma de narrativa do cinema.

O figurino, na era do cinema mudo (que durou até 1927), teve enorme importância para o estilo cinematográfico da época. Até o final do século XIX, o cinema, que era mudo e em preto e branco, utilizou recursos visuais teatrais para o seu desenvolvimento, focando na cenografia ou no figurino, que começaram a ser analisados cuidadosamente para criar os três importantes elementos de narrativa: personagem, tempo e espaço. Os cineastas viram que um indivíduo pode comunicar muito sem escrever ou pronunciar uma única palavra. Podemos aprender a ler o outro através da imagem que ele transmite. A maneira como ele se veste, como ele se caracteriza (cabelo, maquiagem, adornos), envia sinais da sua personalidade e de seu comportamento. Ajuda a diferenciar (ou tornar semelhantes) os personagens, e a identificar em que arquétipo (clichê e estereótipo) o personagem se encaixa. Já o espaço-tempo, por exemplo, faz parte do conjunto significativo que nos convence que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja este um certo período da história (presente, passado histórico, futuro possível etc.), do ano (estações, meses, feriados), do dia (dia, manhã, entardecer, noite), e pode ajudar a definir a localidade geográfica da história. Essas foram umas das etapas que fizeram com que o cinema começasse a ser considerado como uma expressão artística.

A caracterização visual foi se profissionalizando e o surgimento de novas mídias, como o cinema e a televisão, foram fatores determinantes na mudança do conceito do figurino dentro de espetáculos encenados. Esses meios de transmissão exigem que o profissional figurinista tenha recursos mais específicos das técnicas utilizadas para a caracterização, adequando o figurino às diferentes tecnologias, reconhecendo os limites e as possibilidades da tela.

Um exemplo disso foi a maquiagem². Como os filmes eram ortocromáticos, ou seja, sensível a todas as cores (exceção do vermelho – embora o resultado fosse preto e branco) fazia com que a pele dos atores aparecesse como um cinza escuro e as suas características faciais fossem menos definidas, o que dava uma sensação irreal. Neste primeiro momento, a maquiagem era necessária para "normalizar", ou

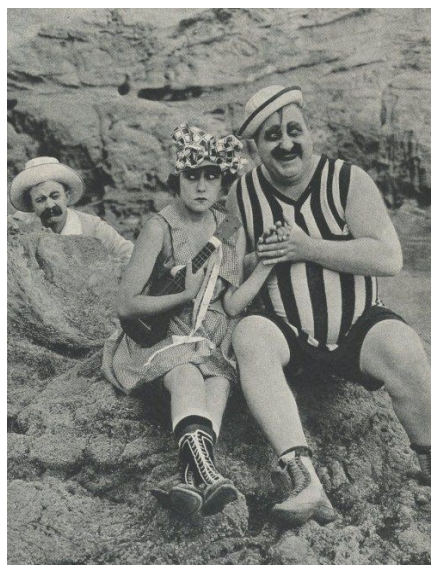
² É importante ressaltar que o figurino não pode ser visto independentemente de outros elementos de um filme: ele se insere em um contexto que inclui a cenografia, a maquiagem, a iluminação, a fotografia etc.

seja, corrigir a aparência dos atores na tela. Assim, a importância da maquiagem no cinema tornava-se nítida e tanto as atrizes quanto os atores eram obrigadas a utilizar uma maquiagem excêntrica para aparecer nas imagens. Essa maquiagem se caracterizava por ser extremamente branca no rosto (e para igualar o tom passavam giz branco nas mãos), os olhos e as sobrancelhas eram fortemente marcados com carvão ou delineadores normais, a boca deveria ser escura e pequena e muitas vezes os atores utilizavam "greasepaint", uma maquiagem para teatro, que ajudava-os a se destacar nas câmeras.



A atriz Theda Bara com uma maquiagem típica dos filmes da época

Também havia exceções nessa tentativa de manter essa aparência natural na tela. Os comediantes da era silenciosa, por exemplo, focavam em apresentar uma maquiagem caricata, com rostos pintados que praticamente brilhavam em branco, os olhos eram exageradamente pretos e as sobrancelhas chamavam a maior atenção possível, sem contar os enormes bigodes, barbas e cavanhaques, tudo usado para dar um retrato cômico aos personagens, exagerando suas feições.



A maquiagem em filmes de comédia: *The Pullman Bride*, de 1917

Isso tudo provocou a compreensão dos cineastas de que a história de uma personagem também pode ser delineada através do estado em que elas se encontram, suas silhuetas, as texturas que apresentam, as cores (num segundo momento), o contexto ou a forma contribuem na composição da imagem pretendida em cada plano. Tudo torna-se proposital. Um exemplo disso é o filme *The Tramp* (*O Vagabundo*), de 1915, de Charles Chaplin – no qual o artista representa a figura de um andarilho pobre de chapéu-coco, bengala, calças largas, casaco apertado e sapatos enormes. Todos os itens cuidadosamente escolhidos para não combinarem entre si. Sem fazer uso de palavras, com seu figurino e seus gestos exagerados e engraçados, Chaplin criou um personagem desajeitado, cheio de manias e com um bigode que acabaria se tornando sua marca registrada, reconhecida até os dias atuais.



Charles Chaplin em *The Tramp*, de 1915

Apesar disso, a tradição de usar uma maquiagem caricata em filmes de comédia acabou desaparecendo gradualmente por volta dos anos 1920, quando passou a ser elegante comediantes terem uma aparência de "homem comum". Chaplin foi um dos únicos que manteve essa maquiagem caricata, usando seu famoso bigode e sobrancelhas marcantes até os anos 1930.

Com o tempo, o vestuário dos personagens – principalmente das mulheres – tornou-se mais detalhado e passou a corresponder e a influenciar a moda de cada época. Mais do que isso, as atrizes começaram a influenciar o ideal de beleza da mulher a partir dos anos 1920. Também na publicidade esse novo padrão de beleza feminina foi utilizado, criando assim o famoso *star system*, que transformou essas mesmas atrizes em divas. Ele fez com que as mulheres, a partir dos anos 20, tivessem um motivo a mais para frequentar os cinemas, já que copiavam as roupas e os “jeitos” de atrizes famosas como Gloria Swanson e Mary Pickford. Muitas mulheres iam assistir aos filmes com prancheta, lápis e papel para tentar desenhar os figurinos do filme e levar para as suas costureiras – ou modistas, como eram chamadas na época – na tentativa de criar roupas mais parecidas possíveis àquelas das atrizes. Tal intersecção com a moda finalmente legitimou o figurino como um dos elementos fundamentais da narrativa tanto para o público quanto para os cineastas.

Em *La revue du cinema*, de 1949, Jacques Manuel explica:

(...) se se pretender caracterizar o cinema como um olho indiscreto que vagueia em torno do homem, observando as suas atitudes, os seus gestos, as suas emoções, é necessário admitir que o vestuário é aquilo que está mais próximo do indivíduo, aquilo que, unindo-se à sua forma, o embeleza, ou, pelo contrário, distingue e confirma a sua personalidade. (MANUEL apud MARTIN, 2005, p. 76)

Apesar disso tudo, somente na década de 1930 os figurinistas, quando haviam, começaram a aparecer nos créditos finais dos filmes. Algo que inaugurou essa mudança foi a consolidação do mesmo *star system*. Tratava-se de um contrato de certos estúdios de Hollywood que passaram a controlar não só a carreira dos artistas, como também a sua imagem. A intenção era fazer com que os atores refletissem um certo modelo padrão "perfeito" que a sociedade deveria ter, que as pessoas não só idolatrassem o que era exposto, mas também tentassem copiar aquele estilo de vida, o que influenciou não só no modo de se vestir, mas também de se viver, comer etc. Tal método orientou a persuasão à proposta do "sonho americano" e alimentou a indústria do capitalismo e, posteriormente, a indústria cultural, já que o cinema americano possui abrangência mundial, passou a ser uma referência em outras culturas.

Toda essa euforia dos "felizes anos 20" de Hollywood acabou em 1929, quando a Bolsa de Valores de Nova York registrou a maior baixa de sua história. Uma das estratégias do governo norte-americano foi investir na área do cinema, em películas romantizadas e musicais, para estimular o povo a sonhar momentos melhores. Essa estratégia foi adotada em outros lugares do mundo e não só nos Estados Unidos, já que o mundo inteiro sofreu com a crise.

Simultaneamente, o cinema mudo, também conhecido como a era silenciosa do cinema, chegava ao fim quando o filme *The Jazz Singer* (O Cantor de Jazz), de 1927, marcou o início do cinema falado – com filmes conhecidos como *talkies*, o que levou muitos atores, estúdios e diretores do cinema mudo à decadência. A inovação tecnológica permitiu a inserção de som nas películas.

Em 1930 a "Cinédia", uma companhia cinematográfica fundada no Rio de Janeiro, passou a copiar o estilo do cinema americano, investindo em comédias

musicais que ajudaram artistas como Carmen Miranda a alcançarem o estrelato. A companhia fazia longas que seguiam padrões hollywoodianos, o que explica o sucesso internacional do clássico *Alô, Alô, Carnaval*, de 1936.

A partir deste filme, um novo estilo foi criado, uma "visualidade brasileira", com um estereótipo carnavalesco imaginado pelos americanos de Hollywood. Carmen teve grande contribuição nesse processo, com seus figurinos que na maior parte das vezes apresentavam traços de brasilidade provenientes de uma baiana estilizada, que ajudaram na formação de uma identidade nacional que até hoje é concebida como tal, já que até então, o Brasil era para os estrangeiros uma nação produtora de café, mas imensamente distante do imaginário popular norte-americano. Carmen tornou tudo mais próximo, mas, infelizmente, caricato. Aos olhos deles, o país se tornará um lugar mítico, onde o sol brilhava o tempo todo sobre praias recheadas de palmeiras e coqueiros, repletas de araras, macaquinhos e mulheres bonitas.

A importância do figurino é tão grande que uma simples personagem e seus trajes conseguiram estandardizar a cultura de um país inteiro para o resto do mundo.



Carmen Miranda em "*Uma Noite no Rio*", de 1941

CAPÍTULO II: A caracterização

Uma das obrigações mais básicas dos figurinistas é a pesquisa. A compreensão do setor audiovisual também. Ao adentrar numa produção, deve ser considerada a época da trama, o local da filmagem, o perfil psicológico e físico dos personagens, bem como as orientações oriundas de outros profissionais, tais como a direção de fotografia, a direção de arte e a cenografia.

É importante ressaltar que o figurino não é somente uma roupa dentro da cena, ele contracenar com toda a linguagem exposta na tela. A história possui uma criação horizontal, uma somatória de olhares, sendo impossível observar o figurino como uma arte independente de qualquer outro departamento dentro do cinema – é uma arte coletiva, não está só na mão do figurinista. O processo começa no roteirista, que escreve a história. A partir do olhar do figurinista e da direção de arte, as cores, texturas e formas se tornam reais, além, obviamente, do trabalho dos atores também, que pedem movimento e gestos. Tudo isso é pensado e projetado de acordo com as necessidades do roteiro, personagem, direção do filme e possibilidades do orçamento. Sendo assim, para se produzir um figurino verossímil e que convença o espectador quanto à realidade representada, o figurinista deve ter uma atitude projetual e trabalhar em conjunto com as demais áreas que integram a produção cinematográfica, tais como a cenografia e a iluminação.

Ele situa-se na construção de sentido como uma estrutura imperceptível para um espectador menos atento, não sendo levado em conta como componente dos elementos consagrados ou canônicos do sentido fílmico, como por exemplo a atuação ou o roteiro. É um elemento "menor", mas que tem a importância de fundir os outros aspectos vinculados à narrativa. É possível ver a sua importância quando se nota um figurino mal elaborado, pois isso cria a chamada "suspensão da descrença", interferindo na verossimilhança da narração.

O personagem é o centro nervoso do roteiro e o figurino é sua representação plástica. Ele e a narrativa estão interligados no que diz respeito ao estilo adotado.

Marcel Martin, um dos mais respeitados teóricos dos estudos da linguagem cinematográfica, juntamente com Gerard Berton, adotou uma classificação para os figurinos que os dividem em três categorias:

1. *realistas*: que retratam o vestuário da época retratada com detalhes específicos e que os alinham com elementos históricos;
2. *para-realistas* ou *ultra-realistas*: aqueles em que o figurinista se inspira na moda da época, mas no decorrer da produção, a estilização e beleza dos trajes prevalece sobre a exatidão histórica;
3. *simbólicos*: figurinos que deixam de lado a exatidão histórica para criar uma aproximação com estados dramáticos e psicológicos dos personagens.

Os figurinos e a narrativa estão interligados no que diz respeito a qual desses estilos irá ser adotado. Assim, certos elementos são fundamentais, como: as cores, que fazem parte de uma linguagem universal, com seus elementos que expressam sentimentos e sensações, como também possibilitam a definição do estado de espírito dos personagens (se está alegre, triste, de luto, se é recatada, rebelde, entre outros) e o gênero no qual a peça/filme está inserido (drama, terror, comédia etc); o volume, responsável por observar aspectos do corpo do ator e adequá-lo às necessidades dramáticas; a textura, que relaciona o personagem com seu grupo ou condição social; o contexto e o ambiente, uma das questões de fundamental importância por conta da possibilidade de descaracterização e, por sua vez, perda da verossimilhança do filme. Um pequeno exemplo seria a demonstração de classes sociais menos favorecidas, que geralmente são visualizadas fortemente em tecidos mais rústicos e sujos; e, por último, a silhueta, que permite a inserção temporal do personagem na narrativa, afinal, cada período, inclusive o nosso, tem um contorno e uma silhueta bem definidos.

Muitas vezes, na construção de um personagem escolhe-se um elemento de destaque para ser priorizado na construção do figurino, seja ele característico da personalidade do personagens, de seu contexto cultural ou de sua história. Entre esses possíveis elementos é possível nomear:

1. deslocamento: posicionar algum objeto do figurino que, em condições normais, não estaria presente nesse determinado local do ator, ou ele simplesmente não usaria dessa forma;
2. exagero: excesso de frequência de certo elemento, ou excesso de volume, como, por exemplo, uma barriga extremamente saliente numa personagem com caráter cômico;
3. ausência: a falta de certo elemento, como peças de roupa essenciais — a exemplo de nus — que faz o público sentir certa estranheza ao notar a falta desse elemento;
4. ordem de aparição: o primeiro objeto a ser notado pelo público;
5. contraste: entre cores, cenário, personagens e elementos antagônicos.

Atualmente, a quantidade de estilos imagináveis aumenta as possibilidades criativas e requer um profissional especializado e flexível.

O filme *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati é importante na historiografia do cinema nacional e apresenta, em sua composição, um trabalho detalhado de figurino, como procuraremos mostrar no capítulo seguinte.

CAPÍTULO III: Análise da obra *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil*

O filme *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil*, de 1995, dirigido por Carla Camurati e com figurinos e cenografia criados por Tadeu Burgos, Emilia Duncan e Marcelo Pies, é um ótimo exemplo de uma caracterização ultra-realista e simbólica. Não só isso como também ele é considerado um marco no renascimento da indústria cinematográfica brasileira, levando em conta o período histórico no qual se deu a produção do filme.

Com o fim da Embrafilme, fechada pelo governo Fernando Collor em 1990 em nome da austeridade de gastos do Estado e da valorização do livre mercado, o Cinema Brasileiro fundamentalmente acabou. Em 1992, apenas um filme brasileiro de longa metragem estreou no mercado. Foi só no governo de Fernando Henrique Cardoso que a Lei de Incentivo³ e captação de recursos para viabilizar o cinema foram criadas, estimulando o patrocínio privado à base de renúncia fiscal para produzir filmes brasileiros. O filme *Carlota Joaquina*, (inspirado na narrativa romântica de João Felício dos Santos, chamada *Carlota Joaquina: A Rainha Devassa*), deixou as salas de cinema lotadas, marcando a retomada do cinema brasileiro. A obra tornou-se um ponto de partida e uma enorme referência para a nova geração da indústria cinematográfica brasileira.

Interpretada por Marieta Severo, a história gira em torno de Carlota, a esposa espanhola do rei D. João VI. Passada no final do século XVIII e início do século XIX, no Rio de Janeiro, período em que a monarquia portuguesa, fugindo de Napoleão Bonaparte, transferiu-se para o Brasil, que passou de colônia a império ultramarino português. Também faz referências à monarquia espanhola durante a infância de Carlota.

³ A LEI Nº 8.313, conhecida também como Lei de Incentivo – ou até Lei Rouanet – é uma ferramenta que estimula à Cultura do Brasil, e contribui para que milhares de projetos culturais aconteçam. Por meio dela, empresas e pessoas podem patrocinar espetáculos – exposições, shows, livros, museus, galerias e várias outras formas de expressão cultural – e abater o valor total ou parcial do apoio do Imposto de Renda.

Considerando que o filme é uma "farsa histórica", feito com a intenção de provocar riso, um espectador menos atento a detalhes e a críticas sem dúvida irá pensar que a nossa monarquia era puro circo, e seus personagens históricos eram próximos ao ridículo. Mas a direção de arte e os figurinos da obra foram todos criados com esse intuito, precisamente pensados e escolhidos para criticar os europeus e transformar esses personagens históricos em figuras satíricas, coloridas, grotescas e divertidas. A diretora disse que "havia recorrido a 'licenças poéticas na confecção dos figurinos, (...) capazes de deixar os críticos e historiadores mais conservadores de olhos arregalados." (MONTEIRO, 2016, p.75) Emilia Duncan, uma das figurinistas do filme, junto com Marcelo Pies e Tadeu Burgos, disse que em um primeiro momento questionou esse viés do ridículo. "Eu sou historiadora, formada em história, tive uma primeira reação de antipatia com o tom jocoso". (ibidem, p.74). Não só isso, como o figurino também aponta erros históricos sustentados por muito tempo em obras de época. Erros como bolas de gude, botões, flores, tampinhas de refrigerantes e fitas em perucas cheias de arame, espalhados pelas vestes durante a obra tanto no figurino do elenco de apoio quando nos principais.

A obra se passa por quatro países com culturas muito diferentes. Na narrativa, o filme possui três idiomas (espanhol, português e inglês), que reforçam as diferenças entre as ambientações da história. Na visualidade também é assim. A Escócia é fria e os figurinos de Yolanda e seu tio – o narrador – possuem tanto tons escuros de verde e azul, como cores neutras como cinza e branco. Seu tio é visto com um kilt e ela utiliza uma roupa com características escolares. A Espanha é vivaz, luxuosa e repleta de trajes superabundantes; sua paleta de cores é roxo, vermelho e quente; os objetos sempre dourados a um fundo preto, como em uma tela de Diego Velásquez. Um exemplo é Vera Holtz, que atua como duquesa de Parma e mãe de Carlota, e utiliza não só o vestido, o leque e os acessórios fartos de pérolas, como também teve seus dentes podres substituídos por uma dentadura dessas joias, uma clara metáfora à monarquia e Absolutismo da época, cheio de ostentação e riqueza, mas também muita depravação.



Os dentes de pérolas de Maria Luísa de Parma, interpretada por Vera Holtz

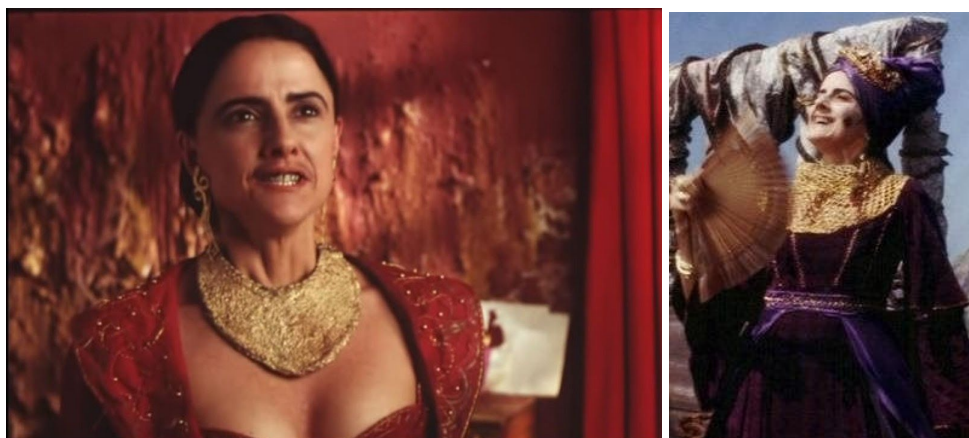
Já em Portugal, a corte é mal-educada, grosseira e rude. A paleta de cores é escura e seus personagens possuem trajes sufocadamente fechados, brancos ou beges, cheios de símbolos religiosos, que demonstram o conservadorismo e a tradição religiosa dos nossos colonizadores. E mesmo quando Carlota é obrigada a deixar o luxo da Corte espanhola aos 10 anos e ir morar em Lisboa, seus trajes continuam com certo exagero espanhol, cheio de cores vibrantes, para retratar seu temperamento forte. Porém, neste momento, passa a utilizar uma cintura alta, com caimento reto e calda, mostrando certa miscigenação a um estilo francês, já que teve seu enxoval definido por Rose Bertin, a modista de Maria Antonieta.

No Brasil, os dias ensolarados são representados por cenas coloridas, cheias de frutas, plantas, com diversas raças e alegria. Os “brasileiros” são selvagens, tolos, rancorosos e corpóreos. Em trajes, possuem um corte clássico, porém adaptados aos tecidos de chita. De acordo com os figurinistas, optou-se por fugir daquela atitude “museográfica” que costuma reproduzir os escravos com roupas de algodão branco e cru. No filme, eles possuem sandália havaiana, calças com estampa tropical ou xadrez, e galhos ou folhas sobre o corpo.

Carlota Joaquina é uma mulher coxa que possui um bigode. É retratada como uma mulher de muitos amantes, raivosa, dramática e vingativa; simbolizando sua ardente relação com a vida, na maior parte do tempo veste trajes vermelhos e decotados, com acessórios dourados. Quando insiste em fazer sexo com o assustado D. João, usa um vestido esvoaçante feito para parecer uma capa de tourada, e o movimento da saia reproduz o zigzaguear da capa de um toureiro.

No filme, D. Carlota também aparece com vestes de montaria semelhantes ao de sua mãe, porém com as ombreiras reais e masculinas. No final da narrativa, ela perde suas cores quando abandonada pelo seu maior amor e se veste de púrpura quando finalmente decide voltar para Portugal, sem mesmo um grão de areia brasileira em seus sapatos, aclamando que “Dessa terra, eu não quero nem o pó!”.

Pouco sabemos se a verdadeira Carlota era assim mesmo. Caso analisemos a visão histórica, veremos a mesma tagarela princesa, criada por uma corte mal agradável, que é fútil e grosseira. Mas tal comportamento de xingamentos e atitudes ostensivas em público são apenas lendas passadas como realidade, o que provoca o riso no romance de Felício e na obra de Camurati.



O figurino de Carlota Joaquina, interpretada por Marieta Severo

Já seu marido, D. João VI, que é interpretado por Marco Nanini, é retratado como um tolo inútil, glutão e que é uma marionete nas mãos dos ingleses, sem a menor condição de ser político ou de gerir um império como o português. Em muitas cenas, aparece com o cabelo desalinhado, trajes suados, sujos e engordurados, muitas vezes com coxas de frango nos bolsos para se empanturrar. A diretora declarou em entrevista que criou D. João naquele formato “pastelão-bufônico” porque achou interessante essa abordagem. Não há nenhum princípio histórico ou documento que leve a entender que o Rei era um tolo – característica esta rechaçada pelo próprio Napoleão Bonaparte, que disse que D. João foi o único que o enganou. Mas se baseando-se no livro *Carlota Joaquina: A Rainha Devassa*, e

não na história, entendem-se as licenças poéticas que a levam a compor aquela imagem de um D. João devorador compulsivo de frangos.



Marco Nanini como D. João VI, em
Carlota Joaquina: Princesa do Brasil, de 1995

O resto da família real também manteve essa persona satírica durante o filme. D. Pedro I, que aparece apenas rapidamente no longa, foi retratado como um nativo selvagem do Brasil, que só deseja se divertir com mulheres. E D. Maria I, apelidada de "a Piedosa" e "a Louca", foi retratada como uma louca alucinada, histérica, assombrada por entidades e que só se interessava por procissões, missas e outros eventos religiosos. Sobre seu figurino não há tanto a dizer, considerando que ela era quase uma personagem secundária e nas poucas vezes que aparece há pouca clareza, mas é possível observar que seus trajes – pelo menos antes de sucumbir à loucura – mostram o quão ligada às correntes da moda e das vestimentas na Europa ela estava, provavelmente tendo em mente que os mesmos teriam ajudado a compor um quadro mais palpável da monarca, e também utilizava excessivas jóias para ostentar sua riqueza e poder. Somente para finalizar, é bom realçar que enquanto as discussões acadêmicas devem manter a seriedade, a produção discursiva não-acadêmica que se utiliza de elementos da História para compor o contexto de suas narrativas, não precisa, necessariamente, ser fiel aos fatos históricos.

Os figurinos do filme *Carlota Joaquina* podem ser considerados tanto como *simbólicos* quanto *para-realistas*, dado que apresentam como função representar a narrativa e auxiliar na compreensão das características do personagem.

Discute-se o quanto o figurino pode influenciar a narrativa do filme e qual o processo de desenvolvimento para que atinja esta finalidade. Dessa forma, entende-se o figurino como componente fundamental na produção de um filme e se propõe uma análise sobre um aspecto do cinema pouco explorado, mas muito importante para a compreensão de um filme. No caso de *Carlota Joaquina*, este importante filme do marco do cinema nacional, pudemos observar a relevância do figurino como elemento narrativo imprescindível na composição das personagens e, conseqüentemente, de seu enredo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na investigação realizada durante esta pesquisa foi possível uma reflexão sobre a relação entre figurino e cinema, bem como sua história.

As reflexões desta pesquisa nos fazem entender como a moda é um determinante social e cultural, e por isso deve ser considerada enquanto uma linguagem que tem o poder de contar histórias, revelar e desvelar identidades em diferentes tempos e lugares. Podemos ver ainda por meio das pesquisas realizadas no processo de criação do figurino, de que a época define tema, roupas, modelos, corpos, ambiente, maquiagem, postura, ela configura um cenário, um jeito próprio de arquitetar o todo da linguagem, tendo o poder de representar o mundo e transformá-lo ao mesmo tempo.

Conforme apresentado, como um elemento essencial na narrativa fílmica, o figurino deve estar em concordância com os outros elementos do filme, como espaço-tempo, falas, música, cenários, iluminação, maquiagem, entre outros – ou em discordância, como forma de mostrar algo “fora do lugar”.

Outro aspecto fundamental dentro do processo de criação é o de trabalhar com a dimensão da interdisciplinaridade, já que a produção artística requer que todos os envolvidos nas suas diferentes linguagens possam estar em sintonia, para conseguir criar algo de maneira coletiva, onde vários profissionais de diferentes áreas trabalham em conjunto para a construção da linguagem cinematográfica. Esse movimento interdisciplinar, que alia diferentes profissionais, intenções, idéias contribuem para que os processos criativos possam transformar-se de um processo unicamente individual para algo coletivo.

Dentro do processo de construção do figurino para o filme *Carlota Joaquina: A Princesa do Brasil*, pudemos ver que um figurino não são apenas as vestes que o ator usa, e sim uma maneira de entrar na alma dos personagens, concebê-los no espaço da imaginação de que eles existem, possuem características e identidade próprias, histórias, gostos, fazendo com que aquele que interpreta tenha mais elementos para poder passar uma verdade, entendendo que cada um dos tecidos, texturas, cores, formas, composição possuem um motivo para estarem lá.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GOVL.BR. Lei do Incentivo a Cultura. Disponível em:

<http://leideincentivoacultura.cultura.gov.br/>. Acesso em 31 ago. 2020

COSTA, Francisco Araújo da. *O figurino como elemento essencial da narrativa*. Revista da PUC, Porto Alegre, n. 8, ago. 2002. Disponível em:

<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>.

Acesso em: 29 nov. 2019.

SCHOLL, Raphael Castanheira. *Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação*. Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, n. 28 a 30, maio. 2009. Disponível em:

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2009/resumos/r16-0855-1.pdf>.

Acesso em: 21 set. 2020.

PREOZI, Silvano. A opinião de Silvano Preozi. Youtube, 10 mar. 2007. Disponível em <<<https://www.youtube.com/watch?v=UibiNuT7EDI>>>. Acesso em: 10 mar. 2019.

STEFFEN, Daniela. *A influência dos figurinos na moda brasileira*. Disponível em:

<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/46140310463454463791961765374966402108.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2019.

ESCHER, Paula. *O figurino e o cinema mudo*. Design de Moda e Tecnologia, FEEVALE. Disponível em:

<http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202008/421>

Acesso em: 29 nov. 2019.

MUNIZ, Rosane. *A recriação de figurinos históricos para o cinema no Brasil: Duas abordagens distintas*. Disponível em:

www.coloquiomoda.com.br/coloquio2017/anais/anais/edicoes/6-Coloquio-de-Moda_2010/73815_A_Recriacao_de_figurinos_historicos_para_cinema_no_Bra.pdf.

Acesso em: 27 dez. 2019.

CAMPOS, Leonardo. Entenda Melhor A Magia dos Figurinos. In: *Plano Crítico*. ago. 2019. Disponível em:

<https://www.planocritico.com/entenda-melhor-a-magia-dos-figurinos/>. Acesso em: 27 dez. 2019.

CARLOTA Joaquina: *A Princesa do Brasil*. Direção: Carla Camurati. Produção: Bianca De Felippes e Carla Camurati. Intérpretes: Marieta Severo, Marco Nanini, Ludmila Dayer, Ney Latorraca, Antonio Abujamra, Maria Fernanda . [S.l.]: Le Studio Canal; Riofilme; MACT Productions, 1995. 1 bobina cinematográfica (140 min), son., color., 35 mm.

SILENTOLOGY. *Silent Film Makeup: What Was It Really Like?* Disponível em:

<https://silentology.wordpress.com/2016/02/22/silent-film-makeup-what-was-it-really-like/>. Acesso 30 ago. 2020.

SARAIVA, Vitor Nascimento. *Estudo de Figurino em Filmes Brasileiros dos Anos 80*. Disponível em: <https://designvisualuff.files.wordpress.com/2011/09/estudo-de-figurino-em-filmes-brasileiros-dos-anos-80.pdf> Acesso em: 7 set. 2020.

COZZOLINO, P. D. M. I. *O figurino do Cinema Marginal: Rogério Sganzerla*. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-08042016-110200/publico/dissertacao_paula_iglecio.pdf. Acesso em: 7 set. 2020.

MOURA, C. B. D. *Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais*. ECA - USP. São Paulo, v. 2, dez 2007. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/167/153/736-1?inline=1>. Acesso em: 1 out. 2020.

SVETLANA MORBINI. *Surgimento da profissão de figurinista*. Disponível em: <http://svmorbini.com.br/surgimento-da-profissao-de-figurinista/>. Acesso em: 5 out. 2020.

BRAGA, João. *Cinema e moda*. Disponível em: [file:///Users/teodoramoser/Downloads/52-Texto%20do%20artigo-102-1-10-20151126%20\(1\).pdf](file:///Users/teodoramoser/Downloads/52-Texto%20do%20artigo-102-1-10-20151126%20(1).pdf). Acesso em: 5 out. 2020.

FAUSTO, Viana. *Os trajes de D. Maria no filme Carlota Joaquina*. São Paulo. USP. Disponível em: <http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/biblioteca/acervo/producao-academica/002918249.pdf>. Acesso em: 31 ago. 2020.