

UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
ÁREA DO CONHECIMENTO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

ALICE LAZZARI

**O MITO DA MULHER NO CINEMA: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA
NO FILME “TUDO SOBRE MINHA MÃE”**

CAXIAS DO SUL

2019

ALICE LAZZARI

**O MITO DA MULHER NO CINEMA: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA
NO FILME “TUDO SOBRE MINHA MÃE”**

Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Orientadora: Profa. Ma. Flóra Simon da Silva

CAXIAS DO SUL

2019

ALICE LAZZARI

**O MITO DA MULHER NO CINEMA: ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO FEMININA
NO FILME “TUDO SOBRE MINHA MÃE”**

Monografia de Conclusão do Curso de Comunicação Social, habilitação em Publicidade e Propaganda da Universidade de Caxias do Sul, apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel.

Aprovada em: __/__/____

Banca Examinadora

Profa. Ma. Flóra Simon da Silva

Universidade de Caxias do Sul – UCS

Profa. Dra. Ivana Almeida da Silva

Universidade de Caxias do Sul – UCS

Prof. Dr. Ronei Teodoro da Silva

Universidade de Caxias do Sul – UCS

AGRADECIMENTOS

Não acredito que seja tão simples separar a vida pessoal, acadêmica e profissional, e nesse momento em que concluo uma importante etapa, lembro-me de várias pessoas que gostaria de escrever aqui. São pessoas que me colocaram no mundo, me ensinaram a caminhar sobre ele e me incentivaram a questionar o que aprendi.

Agradeço especialmente à minha mãe, minha primeira referência sobre o que é a força e o amor. À minha família e aos meus amigos, próximos e distantes, por dividirem comigo momentos bons e não tão bons e, sobretudo, por estarem ao meu lado.

Agradeço às pessoas incríveis que trabalham na Universidade, aos professores que além do conteúdo das disciplinas dividiram suas experiências de vida, e à minha orientadora Flóra pela paciência e pelo apoio.

Agradeço também aos escritores e diretores de cinema que me mostraram, além de outros mundos, outras formas de ver o meu mundo.

É muito mais difícil destruir o impalpável do que o real.

Virginia Woolf

RESUMO

O presente trabalho aborda o mito da mulher e a sua relação na caracterização das personagens femininas no cinema por meio da direção de arte. A partir da pesquisa bibliográfica, busca-se compreender como a mulher é representada na sociedade e como isso se reflete no cinema. Também estuda-se a direção de arte, focando no figurino, maquiagem, cabelo e cores das personagens, e a sua ligação com a imagem feminina. Assim, ao analisar o filme Tudo Sobre Minha Mãe, do diretor espanhol Pedro Almodóvar, entende-se as possíveis representações e signos que o diretor utiliza no filme a partir da direção de arte e de seu olhar sobre o que é ser mulher em suas personagens.

Palavras-chave: Cinema. Direção de arte. Mito da mulher. Pedro Almodóvar. Tudo Sobre Minha Mãe.

ABSTRACT

This work addresses the woman myth and its relation with female characters' construction in cinema through art direction. The bibliographic research assists in understanding how women are represented in society and how this reflects in cinema. This work also studies art direction, focusing on costumes, makeup, hair and colors of the characters, and their connection with the female image. Therefore, through the analysis of the movie *All About My Mother*, from the Spanish director Pedro Almodóvar, possible representations and signs that the director uses in the movie are understood through the art direction and his view about what it means being a woman in his female characters.

Keywords: Cinema. Art direction. The woman myth. Pedro Almodóvar. *All About My Mother*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Estátua Vênus de Lespugue.....	18
Figura 2 - Reconstrução de estátua de Afrodite de Cnido	20
Figura 3 - O Nascimento de Vênus.....	22
Figura 4 - Vênus com Organista	23
Figura 5 - Atriz Mary Pickford no filme A Princesinha (1917)	33
Figura 6 - Francesca Bertini no filme <i>La Piovra</i> (1919)	34
Figura 7 - Theda Bara no filme <i>Escravo de Uma Paixão</i> (1915)	35
Figura 8 - Atriz Greta Garbo no filme <i>Mata Hari</i> (1931)	37
Figura 9 - Marlene Dietrich no filme <i>Marrocos</i> (1930)	38
Figura 10 - Atriz Rita Hayworth no filme <i>Modelos</i> (1944) e <i>Gilda</i> (1946)	40
Figura 11 - Cenas do filme <i>Uma Aventura na Martinica</i> (1944)	41
Figura 12 - Atriz Marilyn Monroe posando para o fotógrafo Tom Kelley (1949) e no filme <i>O pecado mora ao lado</i> (1954)	43
Figura 13 - Audrey Hepburn no filme <i>A Bonequinha de Luxo</i> (1961)	46
Figura 14 - Atriz americana Jean Seberg no filme <i>Acosado</i> (1961)	47
Figura 15 - Atriz Meryl Streep no filme <i>Kramer vs Kramer</i> (1979)	49
Figura 16 - Sharon Stone no filme <i>Instinto Selvagem</i> (1992)	50
Figura 17 - Afresco da caverna de Cogul	58
Figura 18 - Estátua Afrodite (Vênus Génitrix)	59
Figura 19 - Atriz Diane Kruger no filme <i>Tróia</i> (2004)	59
Figura 20 - Arquiduquesa Maria Antonieta, Rainha da França	61
Figura 21 - Filme <i>Maria Antonieta</i> (2006)	62
Figura 22 - Atriz Theda Bara (1917) e Elizabeth Taylor como Cleópatra (1963) ..	68
Figura 23 - Greta Garbo no filme <i>Rainha Cristina</i> (1933) e Audrey Hepbrun no filme <i>Guerra e Paz</i> (1956)	69
Figura 24 - Cenas do filme <i>A Forma da Água</i> (2017)	73

Figura 25 - Primeira cena	80
Figura 26 - Manuela e Esteban, mãe e filho	82
Figura 27 - O luto da mãe	82
Figura 28 - Manuela e Agrado	83
Figura 29 - Camarim de Huma	84
Figura 30 - Fotografia de Manuela caracterizada para uma peça de teatro	85
Figura 31 - Fotografia de Lola, Manuela e Agrado	85
Figura 32 - Manuela no enterro de Rosa	86
Figura 33 - A transformação de Manuela - a volta da mãe	87
Figura 34 - Reencontro das amigas	87
Figura 35 - Local de prostituição	88
Figura 36 - Agrado sem maquiagem	89
Figura 37 - Agrado na companhia de teatro	89
Figura 38 - Agrado no palco	90
Figura 39 - A transformação de Agrado	91
Figura 40 - A face da atriz	91
Figura 41 - A peça Um Bonde Chamado Desejo	92
Figura 42 - Cena da atriz Bette Davis no filme A Malvada	93
Figura 43 - Huma em seu camarim	93
Figura 44 - Huma na casa de Manuela	94
Figura 45 - A transformação de Huma	95
Figura 46 - Nina saindo do teatro	95
Figura 47 - Nina vestindo o casaco vermelho	96
Figura 48 - Nina interpretando Stela na peça Um Bonde Chamado Desejo	96
Figura 49 - Primeiro encontro de Manuela, Rosa e Agrado	97
Figura 50 - Rosa ao saber que é soropositiva	98
Figura 51 - Rosa na casa de Manuela	98

Figura 52 - Rosa no hospital	99
Figura 53 - Fotografia de Lola, Manuela e Agrado	100
Figura 54 - Lola no enterro de Rosa	100

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.1	METODOLOGIA	14
2	O MITO DA MULHER E O CINEMA	16
2.1	O MITO DA MULHER	16
2.1.1	Representação do feminino: o que é ser mulher?	18
2.1.2	O mito da mulher na sociedade capitalista	23
2.2	O CINEMA	25
2.3	O CINEMA E A MULHER	28
2.3.1	A identificação do espectador com o cinema	28
2.3.2	A mulher construída na tela	32
2.3.2.1	Da queridinha da América ao beijo fatal	33
2.3.2.2	A ascensão das estrelas	35
2.3.2.3	A mulher fatal com coração	39
2.3.4.4	Cores e amores da <i>pin-up</i>	42
2.3.2.5	A Revolução	44
2.3.2.6	Mulheres no plural	48
3	A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA	52
3.1	SETOR: DIREÇÃO DE ARTE	52
3.2	A DIREÇÃO DE ARTE NOS PERSONAGENS	55
3.2.1	Figurino	56
3.3.2	Maquiagem e cabelo	65
3.3.3	Cores	70
4	ANÁLISE DO FILME TUDO SOBRE MINHA MÃE	76
4.1	O OLHAR DE ALMODÓVAR	76
4.2	TUDO SOBRE MINHA MÃE	77

4.2.1	As mulheres de Almodóvar	79
4.2.1.1	A mãe	79
4.2.1.2	A prostituta	87
4.2.1.3	A atriz	91
4.2.1.4	A rebelde	95
4.2.1.5	A virgem	97
4.2.1.6	A vilã	99
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	104
	REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

O tema escolhido para o trabalho de conclusão de curso foi o estudo do mito da mulher e a sua relação na caracterização das personagens femininas do cinema. O estudo da representação do gênero levanta questionamentos sobre o que é ser mulher, gerando diferentes histórias que passam de geração em geração. Certas narrativas perpetuam no imaginário da sociedade e a mulher antes mesmo de nascer já ganha predefinições de como se vestir, se comportar e sonhar. E essas limitações, propagadas muitas vezes oralmente pelo povo, se materializaram no meio artístico através das pinturas, esculturas e do cinema.

Carregada de significados, a representação feminina segue um ideal que é submetido a estrutura da sociedade, às classes dominantes e aos interesses econômicos. Esse ideal ganha uma importância maior no cinema, em que a imagem se mescla com a narrativa, construindo personagens que se comunicam com um grande público. E através da direção de arte, o figurino, a maquiagem, o cabelo e as cores caracterizam a atriz e flertam com o mito da mulher.

Nesse caso, se faz necessário entender como o cinema constrói essa personagem desde a sua origem até o cinema contemporâneo, quando se nota que os estilos vão sendo desenvolvidos de acordo com os contextos históricos em que estão inseridos, modificando certas estruturas postuladas pelo cinema do início século XX em suas narrativas e personagens. Um destes filmes, onde observa-se um olhar diferenciado na construção de personagens femininas, é o *Tudo Sobre Minha Mãe*, do diretor Pedro Almodóvar. Dessa maneira, a escolha do filme justifica-se por pertencer ao estilo *camp*, um dos primeiros e principais movimentos que, sob o olhar gay, transgrediu a representação tradicional da mulher no cinema e alcançou o grande público. Almodóvar, cineasta premiado, ainda é reconhecido por retratar mulheres fortes, grupos marginalizados e usar o melodrama, gênero conhecido como “filmes de mulher” e moralizante, para desenvolver os seus filmes.

Dessa forma, através de pesquisas e análise, este trabalho propõe-se a responder a seguinte pergunta: **como o mito da mulher se relaciona com a caracterização das personagens do filme Tudo Sobre Minha Mãe?**

Nesse sentido, o objetivo geral da pesquisa é compreender como a mulher é representada na sociedade e como isso se reflete no cinema a partir da construção

da personagem feminina pela direção de arte. Para isso, os objetivos específicos tratam de entender os principais aspectos do mito construído ao redor da figura feminina; investigar como o cinema incorporou essa representação através das personagens; identificar características que compõem as personagens através da direção de arte, destacando o figurino, a maquiagem, o cabelo e as cores; e analisar a construção das personagens no filme *Tudo Sobre Minha Mãe*, levando em consideração o mito da mulher, o cinema e a direção de arte.

A representação feminina e os símbolos que constroem a mulher também são utilizados na publicidade, que ao entender o público-alvo, desenvolve estratégias e peças, inclusive audiovisuais, para alcançar os objetivos. O cinema também incorpora a publicidade, sendo que marcas e produtos já estão inseridos na narrativa e as personagens, muitas vezes, são influenciadoras de estilo. Assim, para entender essa construção do mito da mulher na sociedade no decorrer da história e como isso se reflete no cinema, a pesquisa foi estruturada em quatro capítulos.

O capítulo dois tratará do que é ser mulher e do mito, estudando como o feminino foi retratado na sociedade. O estudo abordará os pontos principais da representação e como isso influenciou as personagens do cinema. O início da sétima arte e os fatos que a fazem encantar o espectador também serão estudados, juntamente com as principais características das personagens e atrizes femininas. O recorte incluirá o ápice do cinema como influenciador até o fim do século XX, em que perderá força para outras mídias, como a televisão. Esse período também marca o surgimento de outros movimentos, como o *camp*, que, sob o olhar de diretores gays, proporcionou uma outra imagem dos grupos marginalizados e do feminino.

O capítulo três estudará a direção de arte dentro da produção cinematográfica e a relação do setor com a direção e a direção fotográfica. Aspectos essenciais da direção de arte - figurino, maquiagem, penteado e cores - serão vistos também sob a perspectiva histórica e analisados como eles se relacionam nos personagens do filme e no mito da mulher.

No capítulo quatro será abordado a análise do filme *Tudo Sobre Minha Mãe*, estudando a construção das personagens femininas e levando em consideração o mito da mulher, o cinema e a direção de arte. O olhar do diretor Almodóvar levanta questionamentos e provoca as estruturas tradicionais do gênero e a sua representação na sociedade.

1.1 METODOLOGIA

Para o desenvolvimento deste trabalho foi utilizada abordagem qualitativa, enfocando na pesquisa bibliográfica e na análise da imagem fílmica para entender o processo da representação feminina, a construção do mito da mulher e como isso influenciou na caracterização das personagens do cinema.

Um dos aspectos essenciais da pesquisa qualitativa, conforme Flick (2009, p. 23) consiste “[...] nas reflexões dos pesquisadores a respeito de suas pesquisas como parte do processo de produção de conhecimento [...]”. Assim, os dados levantados servirão para compreender como a mulher é construída pelos mitos na sociedade e sua relação com o cinema e a direção de arte. Este estudo será feito até o fim do século XX, período de movimentos que contestaram a imagem da mulher e assim será possível analisar os pontos de questionamentos.

Na elaboração dos capítulos foi usado a pesquisa bibliográfica, que segundo Gil (2010, p. 30), permite ao “[...] investigador a cobertura de uma gama de fenômenos muito mais ampla do que aquela que poderia pesquisar diretamente” e “[...] também é indispensável nos estudos históricos”. Dessa forma, será possível entender a reprodução da imagem feminina na sociedade em diferentes períodos. A pesquisa acontece a partir de importantes autores dos temas abordados, além de outras fontes confiáveis, como dissertações de mestrado.

Para entender o mito, será usado os autores Barthes e Baudrillard. Já os assuntos em torno do que é ser mulher terão os textos de De Beauvoir, Butler e Foucault. Na visão da representação da mulher na história apresentará os autores Lipovetsky, Eco e Wolf. Esse recorte irá se mesclar com o surgimento do cinema e as suas percepções a partir de Morin, Metz, Machado, Xavier, Aumont e do livro *A História do Cinema*, organizado por Mascarello. O estudo da mulher no cinema ainda terá grande participação dos autores Lipovetsky e Morin, juntamente com De Carli e Kaplan.

Sobre a direção de arte e a caracterização de personagens, não há tantas fontes de referencial teórico, afirmando a importância desse estudo sobre o assunto, visto que é de grande valor para o cinema, arte e comunicação. Para abordar a direção de arte será utilizado os autores LoBrutto, Murcia e as dissertações de mestrado de Vargas (que também atua profissionalmente na área) e Butruce. Além do mais, o figurino, a maquiagem e o cabelo ganharão destaque, visto que são importantes itens

da caracterização das personagens femininas. Para entendê-los junto a representação da mulher, será analisado alguns pontos da história da moda e sua ligação com o cinema através dos autores Boucher, Crane, Mendes e Haye. As cores têm um papel fundamental na simbologia desses itens e serão estudadas por meio de Heller, Pedrosa e Santaella.

A análise fílmica, conforme Vanoye e Goliot-lété (1994, p. 15), é desconstruir e analisar os elementos do filme, separando-os e denominando os materiais “[...] que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’, pois se é tomado pela totalidade”. Dessa forma, serão analisados figurino, maquiagem, cabelo e suas cores. Os autores ainda colocam que é necessário compreender como esses elementos isolados se associam e fazem surgir um todo significante, reconstruindo-o. “Como se deve ter percebido, a desconstrução equivale à descrição. Já a reconstrução corresponde ao que se chama com frequência a ‘interpretação’”. Assim, os elementos serão relacionados a narrativa do filme e com os estudos sobre o mito da mulher. O filme escolhido para este estudo foi Tudo Sobre Minha Mãe, do diretor espanhol Pedro Almodóvar. Premiado e reconhecido por estudiosos e críticos do cinema, Almodóvar é famoso por retratar mulheres fortes e usar o gênero melodrama para transgredir as estruturas tradicionais e dar visibilidade aos grupos marginalizados e temas polêmicos, se preocupando com a estética e principalmente com o significado das cores em seus filmes.

2 O MITO DA MULHER E O CINEMA

A mulher é representada através de várias histórias que são contadas desde a antiguidade e que perpetuam certas características no imaginário da sociedade. As narrativas, muitas vezes transmitidas oralmente, se materializaram nas pinturas e esculturas, construindo a imagem da mulher. No cinema, elas ganharam maior influência por unir a história e a imagem e atingirem um grande público.

2.1 O MITO DA MULHER

O início da civilização humana está marcado pela capacidade de comunicação entre os indivíduos e a união de uma comunidade numerosa pela construção de um imaginário coletivo por meio das histórias. E é nesse sistema de comunicação e representação idealizada surge o mito. Segundo Barthes (2001), o mito é uma mensagem formada por elementos orais, escritos ou representados, sendo que a imagem possui mais força ao impor a significação de uma só vez. Sendo uma linguagem, o mito pode ser visto e estudado pelo signo. Conforme Epstein (2000, p. 8), o signo “é algo que está por outra coisa”, simbolizando, muitas vezes, algo mais que o seu significado óbvio, invadindo o inconsciente. Barthes (2001) ainda retoma e diz que diferente das outras linguagens, o mito tem uma particularidade: ele se constrói a partir de outros mitos que permeiam a história da humanidade.

Como principal objetivo, de acordo com Barthes (2001), o mito transforma a história em algo natural. As classes dominantes utilizam do mito para modificar e amenizar a realidade conforme suas intenções, suas ideologias, colocando-a como verdadeira e que não pode ser contestada. Com um processo semelhante, Baudrillard (2008) cita que o pensamento mágico do mito, junto com a manipulação dos signos por meio das imagens constroem uma realidade reduzida para o indivíduo.

E esse pensamento mágico também conjura definições para os gêneros feminino e masculino, colocando como natural algo produzido. O termo mulher e o seu significado, para Butler (2008), é alterado conforme o contexto histórico. Nesse caso, a mulher é uma identidade construída com as intersecções políticas e culturais de cada época. Butler (2008, p. 59, grifo da autora) diz que “[...] *mulher* é um termo em processo, um devir, um construir de que não se pode dizer com acerto que tenha uma origem ou um fim”. A autora (2008, p. 59) ainda comenta sobre os meios sociais

que sustentam esse processo: “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser”. Assim, a construção histórica da mulher foi essencial para delimitar o que hoje é ser mulher.

De Beauvoir (2009, p. 361), em sua célebre frase: “ninguém nasce mulher, torna-se mulher”, destaca essa construção do feminino, sendo que o “tornar-se”, para a autora, é mediado pela relação do feminino com o masculino no conjunto da civilização. Enquanto o homem é visto como o polo positivo, a mulher é representada como o polo negativo, a parte que falta algo¹ e que pertence ao homem². Se o homem é o sujeito, a mulher é o outro. “Nenhuma coletividade se define nunca como Uma sem colocar imediatamente a Outra diante de si” (DE BEAUVOIR, 2009, p. 17).

Ainda segundo De Beauvoir (2009), a posição da mulher como o Outro se dá pela construção histórica de uma sociedade patriarcal que propagaram a imagem do feminino como um ser frágil e prejudicial:

As religiões forjadas pelos homens refletem essa vontade de domínio: buscaram argumentos nas lendas de Eva, Pandora, puseram a filosofia e a teologia a serviço de seus desígnios, [...] Desde a Antiguidade, moralistas e satíricos deleitaram-se com pintar o quadro das fraquezas femininas (DE BEAUVOIR, 2009, p. 23).

Não só a relação da mulher e do homem evidenciam as dualidades, como também dentro da própria representação feminina há as mulheres desejadas e odiadas. A autora De Beauvoir (2009) cita a mãe santa e a madrasta cruel, a moça angelical e a virgem perversa, e ainda brinca com as variações da mãe vista como sinônimo de vida e depois como morte, da virgem com um espírito puro ou como tentação carnal. As representações dessas dualidades serão escolhidas conforme as necessidades de cada época, sendo que algumas estarão mais expostas e outras mais escondidas. E o mito é o sistema de comunicação que irá perpetuar esses opostos:

¹ Aristóteles identifica a fêmea pela “carência de qualidades”. Já são Tomás diz que a mulher é um “homem incompleto” (DE BEAUVOIR, 2009).

² A Bíblia retrata a criação da primeira mulher, Eva, a partir da costela de Adão, o primeiro o homem. (DE BEAUVOIR, 2009).

[...] através dos mitos, ela [a sociedade patriarcal] impunha aos indivíduos suas leis e costumes de maneira sensível e por imagens; sob uma forma mítica é que o imperativo coletivo se insinuava em cada consciência. Por intermédio das religiões, das tradições, da linguagem, dos contos, das canções, do cinema, os mitos penetram até nas existências mais duramente jungidas às realidades materiais (DE BEAUVOIR, 2009, p. 350-351).

Essa forma de impor o poder também é vista por Foucault (1988), em que o corpo é refém da sexualidade, do dispositivo histórico de repressão fundado no interesse econômico. Desse modo, o processo de tornar-se mulher é construído na sociedade pelas representações, que invadem o imaginário coletivo por meio dos mitos narrados em histórias e retratados em estátuas e pinturas desde o início da civilização.

2.1.1 Representação do feminino: o que é ser mulher?

A construção da representação da mulher vem de um longo período. Desde a pré-história, no período do paleolítico superior (até 10 mil anos a.C.), já havia figuras e signos femininos, como a famosa estatueta da Vênus de Lespugue (Figura 1), descoberta em 1922. Os seios e ventre volumosos indicam que a estatueta era um símbolo de fecundidade e as ranhuras nas pernas apontam para uma vestimenta parecida com uma saia. Assim, a mulher era representada por sua capacidade reprodutiva, o seu poder de conceber a vida, aspectos que davam a mulher uma aura enigmática. Entretanto, essa exaltação não persistia na força de trabalho. Desde a sociedade primitiva, conforme Lipovestky (2000), o homem desempenhava atividades consideradas nobres e a mulher, funções subalternas.

Figura 1 – Estátua de Vênus de Lespugue



Fonte: <<https://netnature.wordpress.com/2016/12/07/as-deusas-venus-do-paleolitico/>>. Acesso em: 23 nov. 2019.

A estrutura da sociedade, as atividades econômicas e as forças de produção influenciaram diretamente na representação da mulher. A mulher como mão-de-obra, dedicada ao trabalho, não tinha participação e visibilidade na sociedade. De acordo com Lipovestky (2000), foi a partir das divisões das classes sociais e do acúmulo de riqueza que algumas mulheres, dependentes e submissas da posição influente dos homens, passaram a fazer parte de um grupo com mais poder. Dessa forma, a mulher - da classe alta - passa a ser mais que uma força de trabalho ou um sinônimo de fertilidade e o seu reconhecimento social é adquirido através das práticas de beleza.

Exigência de tez³ branca, culto dos pés pequenos na China, emprego das pinturas, penteados sofisticados, enfeites luxuosos, espartilhos e saltos altos: códigos ou artifícios destinados a marcar uma posição social superior e que revelam os laços que unem o culto da beleza feminina e os valores aristocráticos (LIPOVESTKY, 2000, p. 108).

O culto da beleza passou a ser associado ao grupo influente e dominante da sociedade, sendo que a beleza física estava relacionada com a beleza moral. Na Grécia Antiga, pensadores e artistas se dedicaram a buscar a beleza ideal. Para eles, o belo é relacionado ao que atrai e alegria o olhar, aspectos conquistados por meio da harmonia e da proporção das formas e do corpo (ECO, 2007).

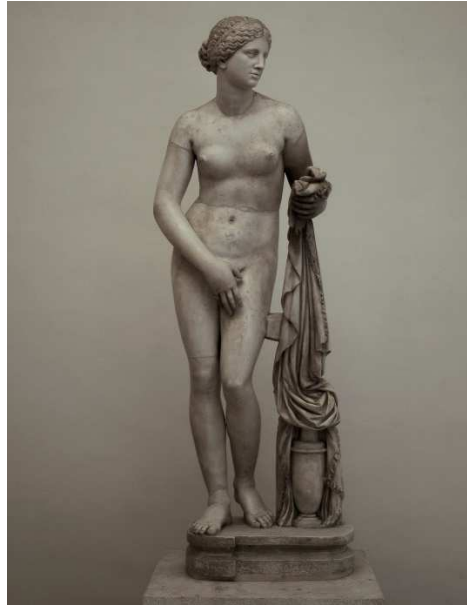
A maioria das representações desse período são de homens e deuses em formas perfeitas, exibindo seus corpos nus, atléticos e simétricos. Entretanto, a prevalência e a glorificação das imagens masculinas são um reflexo da estrutura preconceituosa da sociedade grega, que excluía as mulheres da vida pública.

Essa realidade se reflete nas representações, sendo que as estátuas e imagens femininas eram discretas, envoltas por véus e mantos. Foi somente com a estátua da deusa Afrodite (Figura 2), feita por Praxíteles (em IV a.C.), que a mulher grega foi apresentada com uma potência similar à do homem grego: em tamanho real, a deusa mostrava o seu corpo em formas que buscavam a perfeição. A representação da nudez feminina não foi facilmente aceita, tanto que a estátua da Afrodite foi alvo de escândalos na cidade de Cnido, local em que foi exposta. Mesmo assim, a estátua passou a ser uma referência para os artistas: “harmonia das partes com o todo, seios fartos, cintura fina, balanço do quadril fazendo repousar o peso do corpo sobre uma

³ Sinônimo de pele. Fonte: Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

perna: a escultura grega ambiciona criar a perfeição física do feminino” (LIPOVESTKY, 2000, p. 109).

Figura 2 - Reconstrução da estátua de Afrodite de Cnido



Fonte: < <http://ancientrome.ru/art/artworken/img.htm?id=5886> >. Acesso em: 08 dez. 2019.

Vale ressaltar que as representações das mulheres gregas, mesmo após a repercussão da estátua de Praxíteles, não superaram as dos homens. Conforme Lipovestky (2000), grande parte das imagens femininas da época estão vestidas e são marcadas por traços masculinos, com um corpo musculoso e ombros largos, sendo que apenas os seios destacavam a identidade da mulher⁴. Enquanto a beleza física viril masculina se sobressaiu nesse período (muito em razão da forte homossexualidade entre os gregos), a beleza da mulher era retratada de forma negativa nos mitos da época.

Na mitologia grega, como as deusas do Panteão (Hera, Ártemis, Atena, Afrodite), a primeira mulher, Pandora, é apresentada como bela e sedutora. No mito, Zeus teria criado Pandora como uma punição aos homens, sendo um ser maldoso e ao mesmo tempo tão encantador que nenhum homem resistiria. E a história da guerra de Tróia também tem a sua mulher bela e amaldiçoada, contada pelo poeta épico Homero. O autor Eco (2007, p. 37) traz esse vislumbre:

⁴ Esse estilo de estátuas é conhecido como Kore. Fonte: Enciclopédia Britannica. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/kore-Greek-sculpture>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

[...] a irresistível Beleza de Helena absolve, de fato, a própria Helena dos lutos por ela causados. Menelau, expugnada Tróia, lança-se sobre a esposa traidora para matá-la, mas seu braço armado fica paralisado à visão do belo seio desnudo de Helena.

Não só na mitologia grega, mas nas narrativas do cristianismo e do judaísmo a mulher é retratada como um ser danoso. A Bíblia mostra a primeira mulher, Eva, seduzindo o homem para o pecado e condenando toda a humanidade. Desse modo, a primeira mulher também é a mulher bela e perigosa. Essa visão persistiu na Idade Média, em que se evitou celebrar a mulher, enxergando-a com suspeita e relacionando a sua beleza, muitas vezes, a um ser maligno, como as bruxas. Essa desconfiança, segundo Eco (2007, p. 154), pode ser relacionada ao moralismo medieval e a exaltação da Igreja Católica em evitar a todo custo a divulgação dos prazeres mundanos.

Outro fator marcante do período medieval é a mulher no jogo de sedução, em que “[...] desenvolve-se uma imagem particular da mulher, como objeto de amor casto e sublimado, desejada mas inatingível, e muitas vezes desejada por ser inatingível” (ECO, 2007, 161). Essa associação da mulher a algo espiritual e não corporal também está também presente nas histórias de Dante Alighieri, em que “[...] a mulher angelical certamente não é objeto de desejo reprimido e adiado ao infinito, mas via de salvação, meio de elevação a Deus” (ECO, 2007, p. 171). Nesse cenário, a mulher ganha uma nova representação nas histórias. Com uma aura quase divina, a mulher é a princesa dos contos de fada.

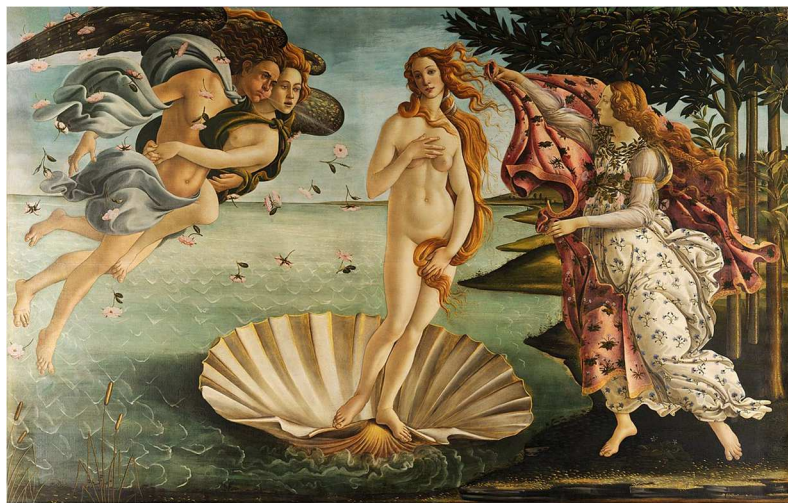
Foi somente na Renascença, nos séculos XV e XVI na Europa, que a mulher passou a ser a exaltada nas representações artísticas, desbancando as figuras dos homens nus e belos da Grécia Antiga (LIPOVESTKY, 2000). Conforme De Carli (2009, p. 87), historiadores dizem que a celebração do feminino nesse período “[...] tem o propósito de ocultar o capítulo da filosofia grega que enaltecia a beleza e o amor aos rapazes, condenados pelo catolicismo”.

O conceito de beleza também se modificou, se afastando da proporção e da harmonia grega e se aproximando da imitação da natureza. Essa beleza, segundo Eco (2007), assumiu um caráter mágico e natural e adotou uma função mítica de difundir a sabedoria antiga e cristã por meio de um sistema simbólico compreensível. Esse sistema, conforme Xavier (2003) estabeleceu princípios para a representação

através da projeção de imagens pela câmera escura para auxiliar nos desenhos dos pintores, desenvolvendo a perspectiva e efeitos de profundidade na superfície da tela.

As representações femininas da época, conforme Lipovestky (2000), exaltavam a beleza e a delicadeza, em que a mulher se aproxima da Virgem Maria, da mulher divina. Porém, as mulheres eram pintadas nuas, retratando o rosto angelical de Madonna mas o corpo atrativo de Vênus. A Vênus de Botticelli (Figura 3) é um exemplo das pinturas produzidas nesse período.

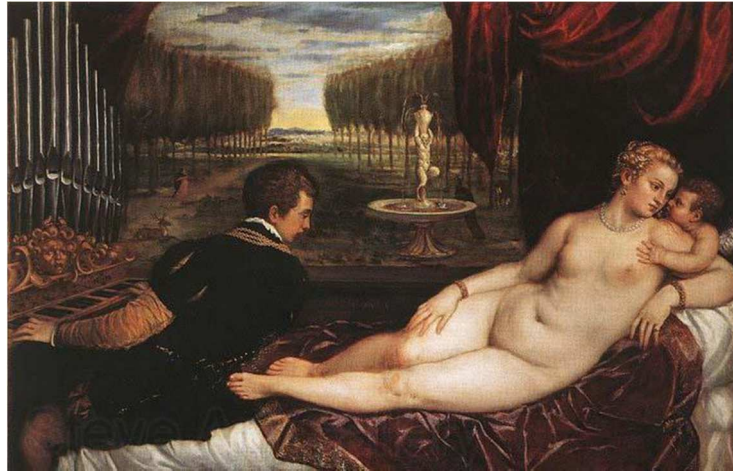
Figura 3 - O Nascimento de Vênus



Fonte: <<https://www.uffizi.it/en/artworks/birth-of-venus>> Acesso em: 24 nov. 2019.

Entretanto, conforme De Carli (2009), a representação da mulher passou a receber uma sensualidade enigmática por artistas do período, como Ticiano (Figura 4) e a escola de Fontainebleau. Se a mulher é representada com mais sobriedade pelos gregos, no Renascimento ela é envolta por adornos, disposta em poses sensuais, deitada e adormecida, simbolizando uma passividade e um convite para a sua contemplação. Esse valor à plasticidade, conforme Lipovestky (2000) coloca a mulher como algo decorativo, superficial, na qual várias pinturas retratam a mulher olhando a si mesma através dos espelhos ou sendo alvo do olhar ávido dos homens. Aqui vale destacar o olhar masculino na imagem da mulher, revelando que as representações femininas estão sob a visão do homem, dentro e fora das telas.

Figura 4 - Vênus com Organista



Fonte: <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/venus-with-an-organist-and-cupid/b36421df-4d51-43b6-911c-c0517377e48d>>. Acesso em: 24 nov. 1995.

A mulher só é vista através da perspectiva masculina, detentor do poder e dos artistas, que também são homens. A imagem feminina partiu da sua natureza mística da fertilidade, adentrou na alta sociedade através da beleza, ainda que desvalorizada perante o belo masculino da Grécia Antiga. Nos mitos, as grandes mazelas do mundo foram associadas a sedução temível da mulher. Foi no Renascimento, que a mulher ainda bela se tornou divina e inatingível. Como um objeto de desejo, passa a ser o principal tema dos grandes artistas. Esse recorte demonstra o início das representações femininas, da construção das dualidades, da beleza e do alto valor simbólico associado a imagem feminina, incorporando o mito da mulher ao mito da beleza.

2.1.2 O mito da mulher na sociedade capitalista

As estátuas e pinturas estudadas pela história da arte e mostradas acima circulavam apenas para uma pequena parte da sociedade, a classe alta. Conforme Wolf (2018), a mulher comum (que não era aristocrata ou prostituta) era vista através da sua família e continuava sendo associada a sua força física e a sua fertilidade. O seu trabalho complementava o do homem e a mulher não era exposta a tantas imagens de beleza, sendo a igreja um dos únicos lugares com essa apelação visual. Já os mitos conseguiram alcançar as diferentes mulheres das classes sociais através das histórias orais e canções populares.

Como a representação da mulher se associou ao mito da beleza, as imagens e as figuras ganharam relevância. A partir da Revolução Industrial no século XVIII, do surgimento do capitalismo e dos avanços dos meios de comunicação que passaram a alcançar um grande número de pessoas por meio dos jornais, revistas e cinema, o mito da beleza se fortaleceu. Segundo Baudrillard (2008), na sociedade capitalista, a mulher vê o seu corpo como um espetáculo. O autor reforça que a beleza da mulher continua sendo representada como um mito, carregada de signos e que nessa sociedade, é vista como um produto. Esse modelo feminino utiliza os signos para interferir na relação da mulher com ela mesma e substituir os valores naturais por representações, ou seja, ela pode se personalizar por meio do consumo. E mesmo com a revolta feminista e outros movimentos sociais da década de 1960, a liberdade feminina acaba sendo amenizada pelo narcisismo e pelo consumismo.

A busca pela beleza por meio do consumo, segundo De Beauvoir (2009, p. 230-231), reflete, muitas vezes, em uma mulher que se distancia da sua natureza por meio dos adereços, sendo moldada segundo o desejo do homem e se tornando um objeto de contemplação. A autora reforça dizendo que “a função do adorno é muito complexa: possui, entre certos primitivos um caráter sagrado; mas seu papel mais habitual é completar a metamorfose da mulher em ídolo”.

A jovialidade também é exaltada como sinônimo de beleza, sendo que a maquiagem e os cosméticos são os principais produtos que propagam esse aspecto. E além do caráter estético e econômico, a mulher bela e jovem assume um outro significado:

A juventude e (até recentemente) a virgindade são “belas” nas mulheres por representarem a ignorância sexual e a falta de experiência. O envelhecimento na mulher é “feio” porque as mulheres, com o passar do tempo, adquirem poder e porque os elos entre as gerações de mulheres devem sempre ser rompidos (WOLF, 2018, p. 31).

Se por um lado o consumo da beleza gera o afastamento entre as mulheres, pelo outro aproxima-as dos homens. Conforme Lipovestky (2000), o desejo de se tornar atraente se torna um importante aspecto no jogo da sedução. Com raízes no amor inatingível da Idade Média, para o autor, nesse jogo, o amor fortalece a dependência e a submissão da mulher para com o homem, mas também dá a ela um sentimento de valorização e reconhecimento individual pelo desejo despertado.

A beleza como um produto atinge praticamente todas as mulheres na sociedade capitalista. Apesar dos países democráticos alavancarem a autonomia individual, Lipovestky (2000) relata que a mulher ainda está ligada ao seu passado histórico - papéis privados, estéticos e afetivos, enquanto o homem persiste nos papéis públicos e de trabalho. A modernidade não conseguiu conquistar uma completa separação dos gêneros e da identificação da mulher com os seus códigos ancestrais, mesclando os papéis antigos com os atuais. Assim, o mito da mulher persiste por meio da sua representação, associando a mulher com um ser belo, inocente e perigoso e ganhando força na narrativa-visual do cinema.

2.2 O CINEMA

O início do cinema, para Machado (1997), como arte de contar histórias pelo movimento da luz e sombra, começa nas pinturas pré-históricas das cavernas:

Muitas das imagens encontradas nas paredes a Altamira, Lascaux ou Fount-de-Gaume foram gravadas em relevo na rocha e os seus sulcos pintados com cores variadas. À medida que o observador se locomove nas trevas da caverna, a luz de sua tênue lanterna ilumina e obscurece parte dos desenhos: algumas linhas se sobressaem, suas cores são realçadas pela luz, ao passo que outras desaparecem nas sombras (MACHADO, 1997, p. 13-14).

Não só como uma boa história ou como um registro histórico, as imagens também encantam e enganam desde o começo da humanidade. Segundo Machado (1997, p. 14), “quanto mais os historiadores se afundam na história do cinema, na tentativa de desenterrar o primeiro ancestral, mais eles são remetidos para trás, até os mitos e ritos dos primórdios”. Avançando no tempo, o filósofo Platão conta no Mito da Caverna como as sombras projetadas confundem os sentidos dos espectadores, o que não se distancia da sala escura do cinema e o seu poder de influência.

O cinema mais próximo de como o conhecemos surge no começo do século XX e dá início a um expressivo uso de imagens da sociedade. O cinema não possui um único inventor e nem uma única data, sendo um resultado de várias invenções e junções de manifestações culturais, como o espetáculo de lanterna mágica e o teatro popular. Dentre os nomes que circundam o nascimento do cinema estão Thomas A. Edison e os irmãos Louis e Auguste Lumière, em meados de 1895. A produtora de

Georges Méliès e a Companhia Pathé também se destacam nos primeiros filmes (COSTA, 2008).

As projeções dos irmãos Lumière, que mostravam um trem chegando na estação e dando a sensação de estar rompendo a tela e a saída de operários da fábrica que se reconheciam nas projeções, impressionaram os primeiros espectadores. A gravação dos operários talvez seja uma das mais representativas para mostrar o cinema como um dos primeiros meios de comunicação para o grande público e a representá-los. Entretanto, conforme Morin (2014), o cinematógrafo dos irmãos Lumière não ressuscitou a antiga magia das projeções da caverna. Foi somente com a ficção, a teatralidade e os truques de mágica de Méliès que as imagens em movimento invadiram o imaginário do espectador.

A magia presente nos filmes de Méliès transformava mulheres em homens, a morte em vida, muitas vezes escapando da objetividade e da identidade e imergindo na fantasia (MORIN, 2014). E, conforme Lopes (2008), é possível que a primeira representação da mulher no cinema tenha sido feita pelo mágico-cineasta, com a adaptação do conto da Cinderela⁵ para as telas, em 1899, época conhecida como o primeiro período do cinema.

Os anos de 1894 a 1915 são denominados como o primeiro período do cinema, sendo divididos em duas fases: “o cinema das atrações” e o “cinema de transição” (COSTA, 2008).

Na Europa, segundo Costa (2008), o “cinema das atrações” surge como um espetáculo visual, com o objetivo de chamar a atenção do espectador por meio das imagens e sem se preocupar com o desenvolvimento do enredo ou personagens. Visto como uma diversão barata, as primeiras salas de cinema são chamadas de *nickelodeons* ou “teatro de operários”, lugares pequenos e desconfortáveis que assinalam o início cinema como uma atividade industrial.

Já nos Estados Unidos, De Carli (2009) comenta que a indústria cultural viu o cinema como um produto para a classe média americana emergente. Desse modo, o cinema sofreu mudanças para agradar esse público familiarizado com o teatro, produzindo filmes com estruturas narrativas mais complexas.

⁵ Um dos contos mais antigos, que reproduz a mulher bela, jovem e ingênua que com um lindo vestido e sapatos de cristal, encanta o seu salvador, o príncipe. Fonte: National Geographic Brasil. Disponível em: < <https://www.nationalgeographicbrasil.com/cultura/2019/10/contos-de-fadas-irmaos-grimm-criancas-cinderela-branca-de-neve-folclore-alemanha>> Acesso em: 24 nov. 2019.

A habilidade de narrar histórias está presente desde o início da humanidade. De acordo com Metz (1977), a estrutura narrativa cria uma ligação mais forte com o espectador, que reconhece as sequências dos acontecimentos na história e se identifica com o que é contado na projeção. Inclusive, esse processo de reconhecimento é similar ao que acontece com os mitos. Para construir essa estrutura, segundo De Carli (2009), o filme passou a ter uma duração maior, possibilitando assim o desenvolvimento dos personagens com características psicológicas e o surgimento de situações que enriquecem as histórias. Essas mudanças inserem adaptações de dramas literários no cinema, que também é influenciado pelo melodrama e a sua função pedagógica.

O cinema, ao se apropriar do melodrama dos teatros populares, também adotou o seu caráter moralista. Segundo Xavier (2003, p. 67), o teatro melodramático tem um papel pedagógico na esfera pública, possuindo “[...] direta relação com o político e os rituais da civilidade que marcam a vida urbana”. O autor também coloca o gênero como papel regulador e moralizante. Saindo da Europa e entrando nos Estados Unidos, o melodrama surge nas telas do diretor D. W. Griffith com suas fábulas morais para conquistar a burguesia, protagonista da esfera pública. Essa semelhança dos filmes de Griffith com o teatro e o uso da força disciplinadora nas suas histórias se justificavam, segundo Xavier (2003), pela necessidade de afirmação do cinema como uma nova arte. Na época, os filmes eram vistos com desconfiança pela igreja e sofriam com a censura policial, sendo enxergados como um produto vulgar.

A contradição entre a responsabilidade moral e os métodos para seduzir o grande público, cada vez mais presente nas salas de cinema, se tornou um aspecto importante a ser trabalhado nas ficções. O autor Xavier (2003) cita os filmes de Hitchcock como a principal resolução para tal contradição, propondo um cinema mais reflexivo, voltado para o olhar do espectador e para o próprio cinema, sem deixar de lado as regras da representação social. Essa abordagem ganhou destaque depois da Segunda Guerra Mundial, em que a psicanálise de Freud adentrou na cultura de massa⁶ americana com a ajuda de Hollywood.

⁶ Produzido industrialmente para um grande público. Fonte: Periódico Intexto (2011). Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/download/14872/12354>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

2.3 O CINEMA E A MULHER

Em uma época que não havia tamanha saturação visual como nos dias atuais, Xavier (2003, p. 36) reforça o impacto do primeiro período do cinema. Visto como um ápice da representação, o cinema foi considerado uma extensão aprimorada dos espetáculos populares, os melodramas, tornando tudo mais expressivo pelo olhar da câmera.

E a representação feminina também ganhou mais impacto nas telas. O que antes era contado oralmente e mostrado em imagens estáticas ganhou movimento e maior influência no cinema. Os filmes com narrativas baseadas em contos clássicos e mitológicos, construídos com histórias mais complexas e morais, reforçava a estrutura patriarcal a sociedade. E a mulher no cinema era vista pelo olhar privilegiado do espectador e da espectadora.

2.3.1 A identificação do espectador com o cinema

Como representação das aparências e da expressividade, o cinema conquista um grande público por dar ao espectador o controle do real e o vislumbre de outras realidades pelo olhar. A visão, de acordo com Pedroso (2002, p. 31), “[...] dá a possibilidade de projetar nas coisas as dimensões de nossos sonhos, povoando o universo do visível com os elementos de beleza e espiritualidade, próprios das aspirações humanas”. E não só, o cérebro ainda analisa e corrige as imagens recebidas de acordo com o que já é visto e conhecido do mundo real. Desse modo, o olho humano reconhece e facilmente se torna uma extensão do olho da câmera. Segundo Metz (1972), essa realidade é reforçada por meio do movimento das imagens. O movimento gera a corporalidade dos objetos na tela, dando-lhes vida e convidando o espectador a participar afetiva e perceptivamente da realidade projetada.

Entretanto, como já foi visto no primeiro período do cinema, projetar a realidade não é o bastante para criar uma ligação com o público. O que sustenta o cinema como espetáculo, conforme Morin (2014), é a ligação afetiva do espectador com a imagem, que se torna mais encantadora que a vida real. E isso se constrói no “cinema de transição”.

Além da participação afetiva, segundo Metz (1980), o cinema também cria uma identificação com o espectador. Como em um espelho, o indivíduo se vê nos filmes e se reconhece com o que é mostrado na tela, muitas vezes se tornando a reprodução da reprodução. O autor ainda comenta que essa ligação se dá desde criança, quando o indivíduo vê o reflexo do seu próprio corpo no espelho e se reconhece no outro ser, a imagem no espelho, identificando-se como objeto. Entretanto, Metz (1980) reflete que, apesar de poder ser comparado a um espelho, o cinema nunca mostra o corpo do espectador na tela. Assim, a identificação do indivíduo com o filme se dá pela aceitação e percepção já formada dos conceitos de projeção, reconhecendo que está assistindo a um filme.

Esse reconhecimento não impede que o cinema se relacione com inconsciente do espectador e crie novos significados pelo olhar da câmera. Perpetuando as normas morais da sociedade, Kaplan (1995) frisa a visão masculina do cinema, que mostra a mulher sob o olhar do homem, e relaciona esse olhar com dois conceitos básicos da psicanálise: o *voyeurismo* e o fetichismo. O *voyeurismo* é o ato de olhar alguém sem ser visto, gerando satisfação sexual, e o fetichismo é a busca do homem em encontrar o pênis na mulher, gerando pulsão sexual e amenizando o medo da castração e da diferença sexual. O cinema, dessa forma, se torna um meio perfeito para propagar essas visões e desejos masculinos. Metz (1980) também cita a identificação do homem com a representação feminina no cinema através do complexo de Édipo. Nesse caso, o homem, inconscientemente, está sempre em busca da figura materna e do seu desejo de retomar a ligação exclusiva com a mãe.

O autor Xavier (2003, p. 19) reafirma essa tradição do cinema, em que “[...] quase sempre o olhar é masculino, e o objeto do olhar é a figura feminina”. Desse modo, o *voyeurismo* e o fetichismo auxiliam na análise do que a mulher pode representar na tela e os mecanismos que envolvem o olhar do espectador para essa representação. Conforme Kaplan (1995, p. 52):

[...] nossa cultura está profundamente comprometida com os mitos das diferenças sexuais demarcadas, chamadas de “masculina” e “feminina”, que por sua vez giram em torno, em primeiro lugar, de um complexo aparato do olhar e depois de modelos de domínio-submissão. Tais posicionamentos assumidos pelos dois gêneros sexuais na representação privilegiam nitidamente o macho (através dos mecanismos de *voyeurismo* e fetichismo, que são operações masculinas e porque o seu desejo detém o poder/ação enquanto a mulher não.

A autora Kaplan (1995) ainda cita o gênero melodrama como “filmes de mulher”, produzido para a espectadora. Nesse caso, se a mulher não está sob o olhar masculino, ela se encontra dentro do papel social feminino. Conforme a autora (1995, p. 46), o melodrama “[...] funciona tanto para por à mostra as restrições e as limitações que a família nuclear capitalista impõe à mulher, quanto para ‘educar’ as mulheres a aceitar essas restrições como ‘naturais’ [...]”. Assim, como nas pinturas do Renascimento, a representação feminina continua sendo mostrada sob o olhar masculino e reproduzindo os papéis sociais.

O cinema, além de se relacionar à filosofia de Platão, do mito da caverna ao mundo das ideias, também adentra na psicanálise e se torna um lugar ideal para o inconsciente do espectador, perpetuando as estruturas sociais e consolidando determinadas representações femininas. Envolvendo a subjetividade e o olhar masculino, o cinema muitas vezes contribui para que a mulher continue sendo vista como um ser misterioso, similar ao simbolismo das estátuas de fecundidade. Esse mito do mistério feminino, segundo De Beauvoir (2009), é um dos mais presentes no imaginário masculino. Kaplan (1995) também comenta que quando a mulher é mostrada como um ser enigmático, dá ao homem o poder de colocá-la no plano da subjetividade, substituindo a compreensão objetiva por julgamentos e transformando-a em um signo nos filmes.

Dominante, o cinema feito em Hollywood é construído de acordo com o inconsciente patriarcal; as narrativas dos filmes são organizadas por meio de linguagem e discurso masculinos que paralelizam-se ao discurso do inconsciente. No cinema, as mulheres não funcionam, portanto, como significantes de um significado (a mulher real) como supunham as críticas sociológicas, mas como um significante e significado suprimidos para dar lugar a um signo que representa alguma coisa no inconsciente masculino. (KAPLAN, 1995, p. 53)

Os filmes se tornam um bom lugar para as representações fantasiosas femininas ganharem vida, tão próximos do inconsciente e adotando características parecidas com o sonho: um cenário composto de imagens e uma história envolvida por desejos. Entretanto, o autor Metz (1980), ao comparar o cinema com um sonho, reafirma que o cinema é um sonho “consciente”. Machado (1997, p. 53) traz para essa afirmação de Metz o conceito do “sonho dentro do sonho” de Freud. Dessa forma, o espectador é mais receptivo a experimentar diferentes histórias e acontecimentos dentro de um filme, sabendo que é uma projeção. Entretanto, o inconsciente do

espectador é envolvido na trama, interiorizando as percepções e simulando artificialmente uma vivência psicológica (MACHADO, 1997). Esse aspecto assinala o poder de influência do cinema perante as imagens na propagação da representação feminina para a sociedade, reforçando a importância do seu estudo.

O cinema além de ser relacionado ao sonho, pode ser comparado a magia e a magia ao mito. Segundo Morin (2014), os filmes, como truques de mágica, mostram aspectos da sua ilusão, sendo que o espectador aceita as distorções da realidade através do envolvimento afetivo construída com o personagem e a narrativa. E o cinema, como truque mágica, também está aliado a técnica e se transforma em uma máquina e um produto da era industrial.

Como força motora da indústria dos sonhos, conforme Morin (2014), o cinema é uma máquina que assume além do trabalho o lazer e se apropria da cultura e da essência humana. “Ele é máquina mãe, geratriz de imaginário e, reciprocamente, é também o imaginário determinado pela máquina” (MORIN, 2014, p. 252). O autor ainda comenta que o cinema não só provocou a criação artística, antes artesanal e individual, para uma produção padronização e em massa, como também, sendo a sétima arte, aliena e desperta seus espectadores, revelando as suas contradições. Já o autor Baudrillard (2008) usa o termo simulacro para referenciar a imagem na criação de ilusões, e através dos meios de comunicação em massa⁷, a realidade é mostrada à distância. Assim, o indivíduo se satisfaz consumindo qualquer realidade projetada na segurança de uma sala escura.

Entretanto, o Morin (2014) admite a complexidade de um filme além da ilusão e o coloca como antropólogo, refletindo as “[...] realidades práticas e imaginárias, e também as necessidades, a comunicação e os problemas da individualidade humana de seu século”. Já Aumont (1995, p. 98) coloca o cinema como um objeto de estudo antropológico:

[...] o cinema é concebido como veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma. De fato, é na medida em que o cinema tem capacidade para reproduzir sistemas de representação ou articulação sociais que foi possível dizer que ele substituiu as grandes narrativas míticas. A tipologia de um personagem ou de uma série de personagens pode ser considerada representativa não apenas de um período do cinema como também de um período da sociedade.

⁷ Meios de comunicação como jornais, revistas, filmes, rádio e televisão que funcionam em grande escala. Fonte: Periódico Intexto (2011). Disponível em: < <https://seer.ufrgs.br/intexto/article/download/14872/12354>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Englobando características da sociedade, o cinema atua na representatividade dos personagens conforme o período e a cultura, reafirmando a sua influência nos papéis femininos. Morin (2014, p. 253) ainda retoma o cinema como um meio de comunicação em massa e o coloca como “[...] uma fábrica de personalidade” compartilhada coletivamente, criando estrelas que não se afastam dos mitos femininos antigos.

2.3.2 A mulher construída na tela

A representação da mulher ganha uma carga a mais de significado no cinema. Personalidade, comportamentos, gestos, roupas, maquiagem, penteados são apenas alguns dos aspectos que são maximizados na tela e construídos conforme o período, a cultura e a moral vigente, criando uma identificação com o espectador. E além da identificação pelas semelhanças físicas ou morais, a ligação também ocorre pelo afeto. Como principal exemplo, o *star system* dá início a espetacularização da imagem feminina, gerando um fascínio nos espectadores apesar da diferença entre ambos.

As estrelas seguem o cinema e nascem como reflexo da sociedade capitalista que industrializa os mitos e fabrica as deusas conforme os arquétipos⁸ do imaginário. No primeiro período do cinema, os grandes atores e atrizes eram ignorados. Foi somente a partir de 1910, segundo Morin (1989), que a forte concorrência entre as produtoras americanas deu visibilidade aos protagonistas dos filmes, vendendo-os como um produto para a indústria cinematográfica e como um objeto para a publicidade. Dessa forma, a beleza se tornou essencial para as estrelas, que além do físico, também mostravam o seu fascínio pelo jogo da sedução e moldavam a sua personalidade conforme os mitos da mulher ingênua e perversa. Essas características influenciam o cinema como um todo e são moldadas conforme o contexto da sociedade e do mercado, sendo que a representação ocorre de diferentes formas, resultando em atrizes com características distintas e influentes em determinados períodos.

⁸ Carl Jung traz o conceito de arquétipos que “[...]são conjuntos de ‘imagens primordiais’, como se fossem simbolicamente ‘diferentes moldes’ originadas de uma repetição progressiva de uma mesma experiência durante muitas gerações, armazenadas no inconsciente coletivo, ou seja, são estruturas que se formam com as experiências da espécie, assim não são de uma ordem individual. Todo o arquétipo traz a polaridade positiva e a negativa”. Fonte: Revista Interesse (2017). Disponível em: <<https://www.pucsp.br/interespe/revistas/downloads/revista-8-interespe-jun-2017.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

2.3.2.1 - Da queridinha da América ao beijo fatal

A época que sucedeu o primeiro período do cinema é marcada por grandes acontecimentos. A Primeira Guerra Mundial (1914-1918) fez com que produtoras europeias reduzissem os filmes e importassem da indústria cinematográfica norte-americana. Essa demanda, de acordo com Martins (2008), tornou os Estados Unidos um dos maiores fornecedores de filmes do mundo e se fortalecendo com a influência do *star system*.

A primeira estrela das projeções cinematográficas, segundo Morin (1989, p. 7), foi a atriz canadense Mary Pickford (Figura 5), conhecida como a “noivinha do mundo” e a “queridinha da América”. Com seus cachos loiros, a atriz incorporou o lado angelical e romântico nas telas dos Estados Unidos, similar a donzela na Idade Média e no início do Renascimento. Morin (1989) ainda destaca o romance como um importante fator para tornar a atriz em estrela, sendo que as protagonistas que despertam o amor e utilizam da adoração inatingível para criar uma participação afetiva com o espectador.

Figura 5 - Atriz Mary Pickford no filme A Princesinha⁹ (1917)



Fonte: <<https://www.dvdtalk.com/dvdsavant/s4021pick.html>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

No mesmo período e com características opostas, o autor ainda cita a atriz italiana Francesca Bertini (Figura 6), que surge como a diva dramática, obscura e possessa de amor no cinema da Itália. É válido relacionar essas duas atrizes com a

⁹ Título original: *The Little Princess* (IMDb).

situação das sociedades no período: enquanto a Europa sofria com a Guerra e enaltecia a diva sombria, a ascensão dos Estados Unidos vendiam a estrela angelical para o mundo.

Figura 6 - Francesca Bertini no filme *La Piovra* (1919)



Fonte: < <https://alchetron.com/Francesca-Bertini#->>. Acesso em: 24 nov. 2019.

As características marcantes e opostas dessas duas estrelas do cinema aludem à um sistema longínquo, em que a mulher é representada principalmente em contradições: o bem e o mal, “[...] a pureza e a luxúria, o anjo e o demônio, a beleza virginal e a beleza destruidora” (LIPOVETSKY, 2000, p.172-173). O lado negativo dessa polarização é a síntese da personagem *vamp*. Segundo Lipovetsky (2000, p. 174) “nos primeiros tempos do cinema, a sensualidade e a frigidez se encarna no estereótipo¹⁰ da *vamp*, do qual Theda Bara, Pola Negri, Marlene Dietrich foram as figuras emblemáticas”.

Nesse período, a *vamp*, representada pela atriz dinamarquesa Theda Bara (Figura 7), surgia nas telas americanas e surpreendia ao dar o primeiro beijo na boca diferente do beijo teatral - no filme *Escravo de Uma Paixão*¹¹ (1915). O beijo é “[...] uma longa união na qual a mulher-vampiro suga a alma de seu amante” (MORIN, 1989, p. 7), representando a mulher bela, mas perversa e selvagem.

¹⁰ Padrões simplificados que correspondem as expectativas normativas e dos papéis socialmente definidos; julgamentos. Fonte: Revista Brasileira de Ciência e Política. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbcpol/n6/n6a04.pdf>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

¹¹ Título original *A Fool There Was* (IMDb).

Figura 7 - Theda Bara no filme *Escravo de Uma Paixão* (1915)



Fonte: <<http://ithankyouarthur.blogspot.com/2012/01/theda-bara-actress-fool-there-was-1915.html>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

2.3.2.2 - A ascensão das estrelas

O período de 1920 a 1930 é caracterizado como a era gloriosa do *star system*, além de mudanças importantes na indústria cinematográfica. O surgimento do cinema falado e o desenvolvimento de tecnologias para a captação de imagens coloridas tornaram os filmes mais realistas.

Nesse período pós-guerra, os Estados Unidos passavam por um momento de otimismo e prosperidade, refletindo essa sensação na indústria cinematográfica e impactando o aumento da produção de filmes. No início da década de 1920, as mulheres estadunidenses conquistaram o direito ao voto por meio do movimento sufragista, impulsionadas pelas conquistas do movimento na Europa. Entretanto, as mulheres norte-americanas, assim como as europeias, “[...] foram encorajadas a voltar ao lar e reassumir o papel de esposas e mães em tempo integral e a abrir espaços para os homens que estavam voltando da guerra” (MENDES E HAYE, 2003, p. 53). Esse cenário reflete no cinema, em que a mulher bela, sensual e independente é vista como perigosa.

O período de ascensão do *star system* é marcado pela reprodução de arquétipos que invadem as telas hollywoodianas e que consolida um grande arquétipo, a *femme fatale* (MORIN, 1989). A mulher fatal marca uma representação mais complexa do feminino. Os antigos arquétipos, antes bem definidos e polarizados, como a bondade da virgem e a malvadeza da *vamp*, passa a se multiplicar e

diversificar em outros arquétipos. Como exemplo, o autor Morin (1989) traz a virgem inocente que se transforma na mulher chique e na mulher amante e companheira. Já a *vamp*, segundo Morin (1989, p. 32), foi apagada do *star system*, pois “[...] a estrela não pode ser imoral, perversa, selvagem”. Entretanto, ainda conforme o autor, ela “[...] libertou uma energia erótica que se distribuiu por todos os outros tipos de estrelas”.

A mulher fatal adota o erotismo da *vamp* e avança ainda mais na sensualidade, se tornando uma mulher irresistivelmente atraente. Essa sedução misteriosa e beleza tentadora são baseada nos mitos antigos, como a Pandora e Helena de Tróia das histórias da Grécia e a Eva da Bíblia. A *femme fatale*, segundo De Carli (2009), ainda retoma conceitos da psicanálise, em que o homem se afasta por ver o corpo feminino como um mistério, mas se encanta ao relacionar o poder da mulher ao poder do falo. A morte é seguidamente retratada como desfecho para a mulher fatal e, de acordo com De Carli (2009, p. 92), acontece como uma forma moralista de punição. Essa visão evidencia o cinema hollywoodiano característico da época, em que além de entretenimento é pedagógico para o seu público, a classe média. A autora ainda relaciona esse cinema com o melodrama do teatro do povo, que “[...] permite a identificação do espectador classe média; libera paixões; mostra a transgressão e o perigo; pune; reconhece a virtude, com a finalidade pedagógica e moralizante de manter a ordem”.

O corpo da *femme fatale*, conforme De Carli (2009), possui ombros largos, pouco peito e quadril estreito. A silhueta é esbelta e o olhar é de cima para baixo, com pálpebras semiabertas e sobrancelhas finas. Com o rosto envolvido por uma maquiagem espessa como a neve, um olhar frio e uma sensualidade insinuada e enigmática, essas características são baseadas na grande estrela do período, a atriz Greta Garbo (Figura 8).

Figura 8 - Atriz Greta Garbo no filme Mata Hari (1931)



Fontes: <[https://www.wikiwand.com/en/Mata_Hari_\(1931_film\)](https://www.wikiwand.com/en/Mata_Hari_(1931_film))> e <<https://www.imdb.com/title/tt0023196/mediaviewer/rm1919260672>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

A atriz Greta Garbo é um exemplo de *femme fatale*, mas também assume outras representações, dando sinais da transição de Hollywood em representar outras mulheres. O autor Morin (1989, p. 8), ao falar sobre Garbo, coloca que “entre a virgem e a mulher fatal, surge a divina, tão misteriosa e soberana quanto a *femme fatale*, tão profundamente pura e destinada ao sofrimento quanto a jovem virgem”. Conhecida como “Divina”, a atriz representava a beleza perfeita e endeusada, como a beleza da Grécia Antiga, mas que também abria espaço para traços humanizados.

A representação da mulher bela e fatal ganha uma nova roupagem sob a estrela Marlene Dietrich. Vestida com roupas masculinas, a personagem da atriz no filme *Marrocos*¹² (Figura 9) desafia a imagem feminina do período. Segundo Kaplan (1995), Dietrich abre espaço para duas visões: na primeira, sob o olhar masculino, a mulher é vista como um objeto de fetiche. Na segunda, o olhar da espectadora vê a atriz como uma forma resistência.

¹² Título original *Morocco* (IMDb).

Figura 9 - Marlene Dietrich no filme Marrocos (1930)



Fonte: <[https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marlene-dietrichmorocco-1930->](https://www.christies.com/lotfinder/Lot/marlene-dietrichmorocco-1930-) Acesso em: 24 nov. 2019.

As grandes atrizes tinham uma forte influência não só nos seus personagens, como no próprio estilo de vida. Os anos dourados do *star system* foi também visto fora das telas, sendo que as estrelas hollywoodianas viviam como verdadeiras deusas, mesclando o mito com o real. Segundo Morin (1989), a propaganda de atrizes inalcançáveis e enigmáticas só aumentavam a adoração pelo público.

Sem se preocupar com a divinização do *star system*, a Europa, no período pós-Primeira Guerra Mundial, se revela um continente em crise. Nesse contexto, o cinema francês buscou no movimento artístico Impressionismo um cinema mais estético e autoral. Com uma situação similar e enfrentando a devastação da guerra, o cinema alemão buscou os sentimentos primitivos do ser humano no Expressionismo, com o filme de Robert Wiene, *O gabinete do dr. Caligari*¹³ (1920). O cineasta espanhol Luis Buñuel, com o filme *Um cão andaluz*¹⁴ (1929), utilizou do Surrealismo para mesclar, de uma certa maneira sombria, a realidade e o sonho em uma narrativa não-linear (CANIZAL, 2008).

Na Rússia, Eisenstein, com o filme *Outubro*¹⁵ (1927), propunha um cinema diferente do de Hollywood, fazendo importantes estudos sobre a montagem do filme, o “cinema intelectual”. O autor Morin (1989) cita um outro filme de Eisenstein, *O*

¹³ Título original *Das Cabinet des Dr. Caligari* (IMDb).

¹⁴ Título original *Un chien andalou* (IMDb).

¹⁵ Título original *Oktyabr* (IMDb).

Encouraçado de Potemkin¹⁶ (1925), para destacar o poder de expressão desses filmes europeus em relação aos hollywoodianos. Conforme o autor, enquanto as estrelas se escondiam na maquiagem, os rostos das atrizes do filme não usavam pintura, revelando a textura da pele, suas sombras e relevos, tornando-as mais humanas e reais.

2.3.2.3 - A mulher fatal com coração

O fim da década de 1929 marca grandes transformações no cinema americano. Se por um lado surge a cerimônia do Óscar, dando mais visibilidade e coroando as estrelas, por outro lado a Grande Depressão (1929) e a chegada da Segunda Guerra Mundial (1939 - 1945) abalou o sistema e influenciou as produções dos filmes.

A Segunda Guerra Mundial gerou uma desconfiança nas relações entre mulheres e homens norte-americanos, criando um ambiente social de intensa rivalidade. Com a mobilização militar, os papéis antes tão consolidados do feminino e do masculino foram modificados. Desse modo, depois da guerra, os homens convocados tiveram que disputar o mercado de trabalho com a mão-de-obra das mulheres, que foram treinadas para substituí-los durante a guerra. (MASCARELLO, 2008). A autora De Beauvoir (2009, p. 6) também cita que “[...] mesmo dentro da classe operária os homens tentaram frear essa libertação, porque as mulheres são encaradas como perigosas concorrentes, habituadas que estavam por trabalhar por salários mais baixos”.

E os filmes *noir* são os principais representantes desse conflito. Utilizando narrativas similares a literatura policial e a estética dos filmes expressionistas alemães, os filmes *noir* surgem no cinema francês e depois são adaptados para o americano. Uma das figuras mais emblemáticas desses filmes é a mulher fatal. Conforme Mascarello (2008), a personagem é uma metáfora da mulher independente do período pós-guerra, e continua sendo retratada como sedutora, má e uma ameaça à masculinidade. Vale ressaltar que o herói ou anti-herói *noir* apresenta características ambíguas, mostrando sua crise de confiança, o que pode ser visto como a representação de uma nova identidade masculina.

¹⁶ Título original *Bronenosets Potemkin* (IMDb).

Entretanto, a sobrecarga da mulher fatal abre espaço para o início de arquétipos mais leves. A autora Kaplan (1995, p. 62) comenta que na década de 1930 também havia “[...] o desejo por filmes que tirassem as pessoas da depressão social e das realidades políticas da época”.

Nesse cenário, atrizes como Rita Hayworth e Lauren Bacall dão rosto a “[...] um novo arquétipo que reconcilia aparência erótica e generosidade de sentimentos, *sex-appeal*¹⁷ e alma pura” (LIPOVETSKY, 2000, p.172). Essas estrelas, na vida real, descem do patamar inatingível e se colocam em situações do cotidiano, se aproximando do público, sendo menos endeusadas e mais amadas (MORIN, 1989).

Essas mudanças foram principalmente representadas pela atriz Rita Hayworth, que alternava entre mulher fatal e o começo da romântica *pin-up*, o novo arquétipo. Dois filmes da atriz podem ilustrar essa fase (Figura 10): na comédia musical *Modelos*¹⁸, Hayworth é uma romântica dançarina que ganha um concurso para posar para a capa de uma famosa revista. Já o drama *noir* *Gilda* retrata uma mulher fatal e exuberante, com cabelos longos, ondulados e ruivos, mostrando as pernas nas fendas do vestido e os ombros nos decotes tomara-que-caia (DE CARLI, 2009).

Figura 10 - Atriz Rita Hayworth no filme *Modelos* (1944) e *Gilda* (1946)



Fontes: <<https://br.pinterest.com/pin/69383650496055284/?autologin=true> e <https://www.imdb.com/title/tt0038559/mediaviewer/rm3216756224>> Acesso em 24 nov. 2019.

¹⁷ Qualidade de ser sexualmente atrativo. Fonte: Cambridge Dictionary. Disponível em: <<https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

¹⁸ Título original *Cover Girl* (IMDb).

Na cultura de massa, a mulher começou a ser retrata com uma atitude ativa no jogo de sedução, retratada pela atriz Lauren Bacall (Figura 11).

Desde os anos 40, o cinema vem pondo em cenas novas atitudes femininas que invertem o esquema tradicional da sedução: quando, em *Uma Aventura na Martinica*¹⁹, Lauren Bacall pergunta a Humphrey Bogart: “Tem fogo?”, é ela que, ao contrário dos usos, toma iniciativa do encontro amoroso (LIPOVESTKY, 2000, p. 56).

Figura 11 - Cenas do filme *Uma Aventura na Martinica* (1944)



Fontes: <<https://dvdtoile.com/Thread.php?93206> e <https://www.kcet.org/shows/kcet-presents/eight-reasons-to-watch-to-have-and-have-not>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Apesar do surgimento de novos aspectos para as estrelas, a mulher fatal continuou como um dos principais mitos hollywoodianos incorporados no *star system*, representando a ameaça feminina em relação a independência conquistada pelas mudanças sociais.

As estrelas hollywoodianas acompanham o contexto da sociedade, interpretando personagens que se comunicam com as espectadoras. Novos comportamentos são mostrados na tela, mas os arquétipos, como a mulher fatal, ainda são baseados nos mitos antigos para representar a ameaça feminina, mudando apenas os itens de beleza, influenciados pela moda. E a dualidade das representações também persiste, sendo que a mulher romântica e sexual, similar as pinturas do Renascimento, volta a ganhar espaço entre as estrelas do cinema.

¹⁹ Título original *To Have and Have Not* (IMDb).

2.3.4.4 - Cores e amores da *pin-up*

A representação da uma mulher menos perversa, a *pin-up*, ganha cada vez mais espaço no *star system*. De acordo com Lipovetsky (2000), as telas são invadidas pelas cores e pela vitalidade das figuras *pin-up* e no cinema, atrizes como Marilyn Monroe, Sophia Loren e Brigitte Bardot projetam essa mulher erótica e encantadora. Ela é retratada com formas robustas e sua sedução se mistura com a jovialidade e o bom humor. Essa nova estética invade o cinema e exalta o erotismo através dos “[...] vestidos decotados, saias e tricôs colantes, as *sweater-girls*²⁰, andar rebolado, cenas de *strip tease*²¹, banhos de sol, de banheira e de chuveiros nus, e ainda danças tórridas” (DE CARLI, 2009, p. 113).

Esse novo arquétipo vende a ideia de que qualquer mulher pode se tornar uma estrela, interagindo com um público cada vez mais independente. Segundo Morin (1989), a *pin-up* é o primeiro estágio para uma mulher se tornar uma estrela do *star system*. Desconhecida, a *pin-up* é uma modelo que mostra seu corpo enquanto a verdadeira estrela só revela a sua nudez em raros momentos. Essa comparação se encaixa com a trajetória da atriz Marilyn Monroe. Considerada um símbolo sexual, os cabelos pintados de loiro e as formas volumosas do seu corpo transformaram a modesta jovem em um ícone popular. O início da carreira de Monroe foi como modelo *pin-up*, posando para propagandas e revistas (Figura 12). Conquistando a atenção de produtores hollywoodianos, Monroe iniciou a sua trajetória como atriz, dosando a sua sensualidade na tela conforme a censura da época.

²⁰ Termo utilizado para se referir as atrizes de Hollywood que adotaram a moda das roupas mais justas, como a blusa que marcava os seios. Fonte: Wikipedia. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sweater_girl>. Acesso em: 24 nov. 2019.

²¹ Espetáculo em que a mulher se despe sensualmente. Fonte: Dicionário Priberam. Disponível em: <<https://dicionario.priberam.org/strip-tease>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Figura 12 - Atriz Marilyn Monroe posando para o fotógrafo Tom Kelley (1949) e no filme O pecado mora ao lado²² (1954)



Fontes: <https://www.huffpostbrasil.com/entry/marilyn-monroes-never-before-seen-nude-calendar-photos_n_55b9177ae4b0224d8834e311?ri18n=true e https://en.wikipedia.org/wiki/The_Seven_Year_Itch> Acesso em: 24 nov. 2019.

Um outro famoso filme da atriz foi a comédia musical Quanto Mais Quente Melhor²³ (1959), que conta a história de dois músicos que se vestem de mulher para fugir de criminosos. Esse filme, apesar do sucesso, gerou certa polêmica pelo travestimento dos personagens, algo incomum para a época que sofria com a censura do código Hays²⁴ (FRIEDERICHS, 2015). O autor Lopes (2008) cita o documentário O Outro lado de Hollywood²⁵ (1987), de Vito Russo, que analisa personagens homossexuais no cinema de Hollywood entre as décadas de 1930 a 1950. O documentário relata o uso de clichês, como personagens masculinos com comportamentos femininos estereotipados, cômicos e personagens lésbicas representadas como vampiras, presidiárias e mulheres masculinizadas, se adequando a censura e marginalizando a homossexualidade.

O cinema hollywoodiano, no fim dos anos de 1950, estava preso nos velhos negócios, na censura e, conforme Manevy (2008) na perseguição de pessoas envolvidas no comunismo. Isso refletia nas produções, criando filmes desconectados com os acontecimentos e a realidade da época.

²² Título original *The Seven Year Itch* (IMDb).

²³ Título original *Some Like it Hot* (IMDb).

²⁴ “Este era um código regulando o aparato moral contido nos filmes, designado para que Hollywood pudesse se ‘auto-policar’ e, então, minimizar a censura vinda do público e das salas de cinema” (FRIEDERICHS, 2015, p. 83).

²⁵ Título original *The Celluloid Closet* (IMDb).

Em um sentido contrário, no período pós-Segunda Guerra, o cinema italiano investia no realismo. Fabris (2008) comenta que os filmes da Itália queriam se afastar do cinema como propaganda ideológica da Alemanha nazista. Como forma de se reconstruir da guerra, principalmente em relação às questões morais envolvendo o fascismo, o cinema da Itália utilizou o neorealismo para mostrar e criticar as estruturas sociais e culturais do país. O neorealismo destituiu o personagem criado por Hollywood e colocou o ser humano como protagonista, criando uma identificação mais realista com o espectador. Entretanto, os filmes italianos tiveram que lutar contra a censura e a invasão de produções hollywoodianas no seu cinema.

Hollywood tornou-se um modelo da cultura de massa, sendo imitado também nas ficções da televisão. Sua hegemonia e sua fórmula influenciaram por um longo período diversas culturas, mas também sofreu as interferências das transformações sociais. O cinema hollywoodiano, conforme o autor Xavier (2003, p. 71), foi “[...] fonte de um sistema de representação que marcou o imaginário de todo o século XX, prática cinematográfica que permaneceu fiel a seus princípios estéticos e a sua função social até, pelo menos, 1960”.

2.3.2.5 - A Revolução

A partir de 1960, o *star system* começa sua decadência, marcado pela morte da atriz Marilyn Monroe. O autor Morin (1989) coloca o suicídio da atriz no ápice da sua carreira como a incorporação da feminilidade da época, que buscava por um sentido de vida que não conseguiu ser suprido pelos ideais de beleza e fama. Esse fato sinalizava as várias transformações que iriam acontecer nos Estados Unidos nesse período, como a segunda onda feminista e a invenção da pílula anticoncepcional. Além disso, a rebelião de *Stonewall* a favor dos direitos dos homossexuais, o espaço social e ideológico conquistado pelas minorias, a derrota na guerra do Vietnã e a entrada do capitalismo em seu atual estágio também abalaram as estruturas sociais e o cinema de Hollywood (VUGMAN, 2008).

Se na década de 1950 o cinema fora substituído pela TV como principal fonte de entretenimento nos EUA, na década de 1960, a própria ida ao cinema sofre profundas alterações, com destaque para dois efeitos do processo de suburbanização da classe média - a obsolescência das salas das grandes cidades e o estabelecimento do circuito drive-in (que irão aprofundar o fenômeno da juvenilização das audiências) - e para a consolidação do espaço mercadológico do cinema de arte e ensaio (MASCARELLO, 2008, p. 344).

Além da televisão e da baixa audiência dos cinemas, o governo norte-americano coloca medidas antitruste, afetando as grandes companhias. Nesse cenário, no fim da década de 1960 e no início de 1970, surge a Nova Hollywood, influenciada pela vanguarda dos filmes europeus. Os filmes adotam um viés mais artístico, crítico e independente, mostrando personagens sobre uma ótica realista, com dúvidas, conflitos internos e contrários a cultura dominante. Filmes como *Chinatown* (1974) e *Taxi Driver* (1976) marcam o retorno do *noir* e dão mais visibilidade a *femme fatale*, mas sem deixar de usar as características do novo cinema (MASCARELLO, 2008).

Entretanto, as produtoras começam a compartilhar espaço na TV e a terceirizar as etapas de produção de um filme, otimizando o fluxo e gerando menos riscos financeiros para a indústria do que para as obras independentes. Assim, depois de 1975, os *blockbusters*²⁶ se tornam a principal estratégia de Hollywood, trocando o cinema autoral pelo comercial. Esse novo ciclo volta a focar no mercado de massa, que se une fortemente com outras mídias (como a indústria da música e da publicidade) e investe novamente no grande espetáculo visual.

Esse retorno do filme como fábrica de desejos merece um destaque para o início da década de 1960. No filme *Bonequinha de Luxo*²⁷ (1961), a atriz Audrey Hepburn (Figura 13) representa uma mulher transitando entre o erotismo discreto, resultado da longa censura americana, com certos traços da *pin-up*, marcado pelo bom-humor e a ingenuidade. O corpo longilíneo já se assemelha a beleza das supermodelos (que ganhará cada vez mais espaço na mídia como referência de beleza e disputará o lugar com as estrelas do cinema) e o charme da mulher chique provocante produz a *good-bad-girl*, personagem ingênua com uma sexualidade contida (DE CARLI, 2009). No filme, a atriz interpreta uma moça modesta, do interior, que se torna independente na cidade, mas que tem o objetivo de conquistar um

²⁶ Filmes comerciais e populares. Fonte: Cambridge Dictionary. Disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

²⁷ Título original *Breakfast at Tiffany's* (IMDb).

casamento romântico e lucrativo. Essa representação ainda mostra a oscilação entre os movimentos emergentes e a clássica representação da dona-de-casa da classe média.

Figura 13 - Audrey Hepburn no filme A Bonequinha de Luxo (1961)



Fonte: <<https://www.imdb.com/title/tt0054698/mediaviewer/rm3403088384>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Além de mostrar a instabilidade da sociedade no início da década de 1960, esse filme evidencia a continuação do *star-system* ligado a indústria capitalista, vendendo o mito da beleza em produtos e colocando marcas famosas para dentro do filme. Nesse período, o pós-guerra trouxe várias turbulências e a explosão do consumo de massa modificou o imaginário coletivo. A publicidade estreitou os laços com a indústria cinematográfica, estimulando ainda mais o desejo do espectador de se tornar o ídolo adorado através do consumo de produtos (DE CARLI, 2009).

As mudanças na sociedade neste período podem ser muito bem representadas nas mudanças do cinema europeu, principalmente francês, em que surge a *Nouvelle Vague*. Esse novo cinema revela as inconsistências da realidade e da cultura de massa, incorporando o neorrealismo italiano em seus filmes autorais, independentes e repletos de críticas.

O movimento cinematográfico levou às telas expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão (MANEVY, 2008, p. 222).

Com uma relação de amor e ódio, a *Nouvelle Vague* faz críticas, mas também se inspira nos filmes hollywoodianos. Misturando a *femme fatale* com a mulher da

nova geração, o filme *Acochado*²⁸ (1961), do cineasta Jean Luc-Godard, mostra a personagem Patricia, interpretada pela atriz americana Jean Seberg, como uma mulher romântica, independente e aspirante a jornalista. As roupas casuais e o corte de cabelo curto evidenciam a liberdade propagada pela personagem, que no fim do filme entrega o seu par romântico para a polícia. Esse filme, quando comparado ao americano *Bonequinha de Luxo* lançado no mesmo ano, evidencia a diferença entre as duas protagonistas.

Figura 14 - Atriz americana Jean Seberg no filme *Acochado* (1961)



Fonte: <<https://www.cutscene.com.br/pd-5c87f5-acossado-ny-herald-tribune.html>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

O neorealismo italiano e a *Nouvelle Vague* influenciaram as produções do Cinema Novo brasileiro, que foi interrompido com o Golpe Militar de 1964. No Brasil, na segunda metade da década de 1970, a abertura pós-ditadura trouxe a liberação dos costumes conservadores e a erotização da mulher, retratados no gênero pornochanchada. Esse período também abriu espaço para os movimentos feministas e homossexuais, mas foi somente em 1990 que começaram a influenciar as produções nacionais (LOPES, 2008).

Já nos Estados Unidos, na década de 1970, os estudos sobre gênero começaram a ter uma influência maior nas produções artísticas, criando um segmento no mercado cinematográfico, com festivais e exposições. Esses filmes tinham como

²⁸ Título original *À bout de souffle* (IMDb).

objetivo conscientizar o público sobre a relação de identidade e consumo, voltando a sua atenção para o feminino e a sua representação:

“[...] o interesse pelo espectador iria realizar uma primeira desconstrução do paradigma hollywoodiano do olhar masculino/objeto feminino. Ou seja, com exceção do melodrama, os gêneros cinematográficos eram feitos em grande medida para um público masculino ou para quem se colocava na sua posição. A glamourização do personagem feminino o prendia sempre como um objeto de desejo e contemplação” (LOPES, 2008, p. 383).

Entretanto, as questões de identidade e gênero não ficaram exclusivas ao feminino, abordando também a homossexualidade. Nesse contexto, a cultura envolvendo desses grupos permitiu um novo olhar para o cinema:

Talvez mais fortemente do que nos estudos feministas, a determinação de um olhar gay desconstrói o par olhar masculino/objeto feminino, ressignificando filmes que não foram feitos para um público gay, ao construir um jogo de identificação com as estrelas, sobretudo femininas, como personagens excepcionais que impõem ao seu mundo a sua diferença (DYER, 1987, APUD LOPES, 2008, p. 384).

O autor Lopes (2008) ainda cita os trabalhos dos cineastas homossexuais Rainer Werner Fassbinder, Pedro Almodóvar e Todd Haynes como exemplos dessa mudança. Seus filmes incorporam o melodrama, gênero conhecido por construir seus personagens para a espectadora, mas que propagava os papéis tradicionais. Sob o comando desses diretores, a representação feminina construída de uma nova forma.

2.3.2.6 - Mulheres no plural

A década de 1980, nos Estados Unidos, é marcada pelo neoliberalismo econômico e pela geração de jovens ambiciosos, em busca de ascensão profissional nas grandes cidades, os *yuppies*²⁹ (DE CARLI, 2009). Além disso, o vírus HIV causou uma certa moderação nos relacionamentos sexuais e um grande preconceito com os homossexuais, visto que foram os primeiros casos reconhecidos da doença.

Esse cenário influenciou a produção artística e cultural, na qual as mulheres foram retratadas, além de belas e sensuais, como independentes financeiramente e

²⁹ Expressão que remete ao jovem profissional que vive na cidade, ganha grande quantidade de dinheiro e compra itens de luxo. Fonte: Cambridge Dictionary. Disponível em: < <https://dictionary.cambridge.org/pt/dicionario/ingles-portugues/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

que buscavam seu espaço na sociedade, contestando as relações amorosas, familiares e maternas. Como exemplo, a atriz Meryl Streep (Figura 15) interpreta Joanna no filme *Kramer vs Kramer* (1979), uma mulher que sai de casa para retomar a sua carreira profissional, deixando o marido e o filho. O enredo já mostra uma mudança: a mulher não precisa mais ser mãe e esposa. Lutando por direitos iguais, a mulher também pode ter a mesma ambição que o homem. Desse modo, a imagem feminina é mostrada no âmbito profissional e não sensual, caracterizada com pouca maquiagem, roupas com estilo masculino, como terno, camisa e cores discretas (DE CARLI, 2009).

Figura 15 - Atriz Meryl Streep no filme *Kramer vs Kramer* (1979)



Fonte: <<https://www.vanityfair.com/magazine/photos/2016/03/meryl-streep-kramer-vs-kramer>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Entretanto, o feminino ainda é representado pela *femme fatale*: má e dominadora, como a personagem Catherine interpretada pela atriz de Sharon Stone (Figura 16) no filme Instinto Selvagem³⁰ (1992). Como uma mulher provocativa e independente, Catherine é uma escritora suspeita de assassinato que seduz o investigador do caso. Com roupas justas marcando um corpo esbelto e definido e a rebeldia do cabelo curto representam a mulher dominadora e erótica (DE CARLI, 2009).

³⁰ Título original *Basic Instinct* (IMDb).

Figura 16 - Sharon Stone no filme Instinto Selvagem (1992)



Fonte: < <https://www.imdb.com/title/tt0103772/mediaviewer/rm1897283584>>. Acesso em 24 nov. 2019.

O cinema hollywoodiano, influenciado pelos movimentos sociais, tenta retratar uma mulher mais livre, porém ainda presa nas estruturas dos papéis de gênero. Ao retratar uma mulher independente, os filmes mostram, muitas vezes, o personagem na posição masculina. A mulher, segundo Kaplan (1995), perde características tradicionais da representação, como a bondade, humanidade e a maternidade e adota os masculinos, como a frivolidade, a ambição e a manipulação. Essa troca de papéis não acontece facilmente na vida real e, conforme a autora, o cinema serviu como uma forma de amenizar as tensões sociais da época, criando uma identificação equivocada e ilusória para as mulheres.

Entretanto, o final do século XX reforça as transformações já iniciadas com as questões de gênero sob a estética *camp*, que provoca os limites entre o feminino e o masculino e influencia diversos campos artísticos e culturais, inclusive o cinema.

Como comportamento, a palavra [*camp*] remete à fecheção, ou seja, ao homossexual espalhafatoso e afetado, ao transformista que dubla cantores conhecidos, tão presente em boates e programas de auditório, não só como clichê criticado por vários ativistas e recusado no próprio meio gay, quando se deseja firmar talvez um novo estereótipo ou, pelo menos, uma imagem mais masculinizada de homens gays, mas como uma base para pensar uma política sustentada na alegria e no humor, como alternativa ao ódio e ao ressentimento. Por meio do humor, trata-se de uma estratégia do diálogo e da fluidez, não do isolamento e da marcação de identidades rígidas e bem definidas (LOPES, 2008, p. 385).

Essa sensibilidade do *camp*, segundo Lopes (2008), é influenciado pelo exagero presente nas óperas, melodramas e canções românticas, sem distinguir a baixa e alta cultura. No melodrama, o *camp* ainda se beneficia da tradição histórica, da expressividade e do papel pedagógico do gênero para provocar as estruturas identitárias. Apesar da evolução das técnicas e novos efeitos especiais, a narrativa do filme continua fundada nas histórias antigas e nos conceitos do melodrama. O autor Xavier (2003. p. 98) afirma que “o cinema *high tech* tem demonstrado exatamente isso, a capacidade de aliar técnica supermoderna e mitologia [...]”. Desse modo, o cinema se relaciona com o seu tempo sem se desprender dos mitos que permeiam a sociedade, construindo e desconstruindo a representação feminina.

Os mitos permanecem na imagem mulher, que foi reproduzida em vários meios, desde as estátuas, pinturas até o cinema, um meio da comunicação de massa. Com grande alcance, as atrizes e suas personagens se tornaram influentes. Entretanto, como foi visto, o cinema adotou aspectos do mito da mulher, privilegiando a beleza e juventude. Não só, as personagens foram retratadas basicamente entre a bondade e a maldade. Como exemplo, as *vamps* e as *femme fatales* incorporaram a mulher perversa enquanto as *pin-ups* absorveram a ingenuidade e desejo em agradar. E essas características também foram construídas visualmente, através da direção de arte, envolvendo o figurino, maquiagem, cabelo e cores.

3 A DIREÇÃO DE ARTE NO CINEMA

A direção de arte é a responsável em contar a história visualmente, através dos ambientes e da caracterização dos personagens. E a representação do feminino no cinema é também construída por meio do figurino, maquiagem, penteados e as suas cores, dando-lhes vida e criando identificação com o público.

3.1 SETOR: DIREÇÃO DE ARTE

Se no começo do cinema, os irmãos Lumière filmavam a realidade, desde os operários até o trem, Méliès é quem adotou os preceitos do teatro, da estética, dos truques de magia e da ficção para construir a irrealidade nas telas. O autor Morin (2014) confirma a importância de Méliès para que o cinema entrasse no mundo do espetáculo e não ficasse só como a reprodução da realidade ou uma técnica. O autor também ressalta que mesmo com o desejo de Méliès de conduzir as projeções para o teatro espetacular, o próprio cinema já se encaminhava para tal destino:

Mas, por sua natureza, e desde seu aparecimento, o cinematógrafo era essencialmente espetáculo: ele exibia suas cenas a espectadores, para espectadores, e implicava assim teatralidade que ele desenvolveria em seguida através da direção, da *mise-en-scène*³¹ (MORIN, 2014, p. 69).

E foi Méliès, influenciado pela teatralidade, mas já adaptando certos preceitos para a tela, que propôs uma das principais orientações para garantir um filme verossímil: respeitar as aparências reais dos objetos e formas filmadas. O autor Morin (2014, p. 192) reafirma esses conceitos, dizendo que o cinema usa recursos muito mais artificiais que o teatro, e mesmo assim passa ao espectador uma visão mais verdadeira: “esse é o estranho destino do cinema: fabricar ilusão com seres de carne e osso reais e fabricar realidade com a ilusão do papelão”. O autor prossegue afirmando que “o objeto não pode sofrer nenhum dano quanto à sua objetividade [...]. A câmera pode e deve ser subjetiva, o objeto não. O cinema pode e deve deformar nosso ângulo de visão das coisas, não as coisas”.

Esse cuidado com os objetos que irão participar do filme, tanto no momento de fabricá-los quanto na hora de escolhê-los para a cena, reflete a importância deles na

³¹ A expressão significa direção. Tem sua origem do teatro. (AUMONT E MARIE, 2003).

construção da história. E os próprios objetos, de acordo com Morin (2014), ganham vida e alma sob o olhar da câmera. Desse modo, a escolha dos cenários, figurinos e objetos devem refletir o clima da cena e os personagens conforme as ideias da direção. Além disso, Morin (2014, p. 193) afirma que “a objetividade dos seres e das coisas é marcada pela incessante subjetividade das sombras e das luzes”, demonstrando a relação com a iluminação do filme, que transfigura rostos e cenários.

A escolha dos objetos em cena resulta na construção visual do filme e, por conseguinte, na direção de arte. O autor LoBrutto (2002) diz que essa função³² pesquisa e analisa o ambiente da história do filme para estabelecer um senso de autenticidade. Responsável pelo cenário, paleta de cores, locações e pela coordenação do figurino, maquiagem e penteado, a direção de arte interpreta e transforma a história e os personagens em imagens.

De acordo com LoBrutto (2002), a função da direção de arte, como departamento, surgiu nos estúdios de Hollywood, que produziam os seus filmes massivamente. Mas foi somente em 1939, com o filme *E o Vento Levou*³³, que o produtor David O. Selznick enalteceu a função através do trabalho de William Cameron Menzies realizado no filme. Menzies não só projetou os cenários e a decoração, como também montou uma visualização detalhada do filme através de um *storyboard*³⁴, incorporando cor e estilo e estruturando as cenas.

Dessa forma, Menzies incorporou etapas na produção cinematográfica que persistem até os dias atuais, sendo funções destinadas à direção de arte. O processo de trabalho de um diretor de arte começa com o roteiro, a primeira referência do filme. Segundo Butruce (2005, p. 36), o roteiro é o “[...] primeiro dado na elaboração de referências visuais, principalmente para uma primeira localização no espaço e no tempo, já que este acaba por instituir uma das formas iniciais para a comunicação de idéias potencialmente visuais”.

Para a construção de filme no espaço e tempo pretendido, é necessário que a direção de arte realize pesquisas. Essa é uma importante etapa, sendo que os

³² LoBrutto (2002) utiliza o termo “production design”, design de produção. Segundo o autor, antigamente essa função era chamada de direção de arte. Com o passar do tempo e o surgimento de novas funções e filmes mais complexos, apareceu o design de produção para comandar o departamento de arte do filme. Nesse departamento está o diretor de arte, que atua ao lado do produtor de design. A única diferença é o que o primeiro acompanha as filmagens enquanto o segundo tem mais liberdade para circular nos outros departamentos.

³³ Título original *Gone with the Wind* (IMDb).

³⁴ Desenhos que ajudam a visualizar as cenas dos filmes (LOBRUTTO, 2002).

resultados trarão credibilidade à realidade apresentada no filme. Conforme Butruce (2005, p. 37) a “[...] pesquisa é uma importante fonte de informações visuais específicas e de âmbito histórico, possibilitando a ampliação da escolha de elementos adequados à intenção visual do filme”. O autor Murcia (2002) ressalta a preocupação da direção de arte em construir algo verossímil, respeitando a realidade ou criando uma irrealidade em que seja possível acreditar. O autor também comenta que a direção de arte deve estudar, além da história do cinema, a história da arte e da cultura (envolvendo a arquitetura, moda, pintura, escultura, entre outros), sem esquecer a parte técnica, como os desenhos construtivos e os materiais. Dessa forma, a pesquisa possibilita referências para que o espectador crie uma identificação com o filme, mas, conforme LoBrutto (2002) ela não deve limitar a criação, pois a realidade histórica pode ser reinventada na tela.

A construção visual do filme por meio de desenhos, como foi feito por Menzies, é o primeiro passo de criação do diretor de arte. Já os *storyboards*, que retratam plano por plano, segundo LoBrutto (2002, p. 62), devem refletir as ideias do diretor, do diretor de arte e do diretor fotográfico, mostrando claramente a relação do personagem com o ambiente. A escolha das locações, conforme Butruce (2002), também é de responsabilidade do diretor de arte, que deve levar em conta a proposta fotográfica.

Assim, é possível perceber que a direção de arte não trabalha sozinha. Segundo LoBrutto (2002), a função é um dos três pilares da produção visual cinematográfica, que junto com a direção e a direção fotográfica decidem o estilo e aparência do filme, interpretando o roteiro e criando a atmosfera de cada cena. Butruce (2005) ainda diz que a direção de arte é a responsável por traduzir as ideias do diretor e preparar toda a cena para que a câmera capte a imagem. Já a iluminação da direção fotográfica, segundo a autora, pode transformar a cor, contraste e profundidade, mas não o sentido básico da cena e a essência dos objetos. Dessa forma, é necessário que os três profissionais dialoguem para que a criação visual do filme transmita ao espectador as sensações e ideias desejadas.

Conforme Murcia (2002), a direção de arte é a responsável por determinar a estética e a expressividade visual, incluindo os elementos que caracterizam os traços físicos e psicológicos do personagem, desde os objetos que carrega até a pintura e acessórios. Isso, aliado aos cenários, definem tanto a vida como a identidade dos personagens do filme. Morin (2014, p. 193) ainda ressalta que, “[...] os vestidos das estrelas de cinema são aparentemente vestidos reais, mas usados em função do mito

próprio à artista, à cena a ser interpretada”. Isso demonstra a importância dos objetos que caracterizam os personagens e constroem os protagonistas do *star system*, como, por exemplo, o vestido de Audrey Hepburn no filme *Bonequinha de Luxo*. Murcia (2002) ainda salienta que o espectador vê as imagens aumentadas, e conforme os planos filmados, os detalhes recebem maior tamanho e atenção na tela, destacando novamente a importância da escolha dos objetos em cena e da caracterização dos personagens.

3.2 A DIREÇÃO DE ARTE NOS PERSONAGENS

O termo personagem, segundo Aumont e Marie (2003, p. 226), tem origem na palavra *persona*, que significa máscara, “[...] ou seja, o papel interpretado pelo ator”. Nesse caso, há um distanciamento entre quem interpreta o personagem. Entretanto, os autores comentam que a partir de mudanças do teatro ocidental, o ator passou a incorporar o personagem, carregando consigo questões psicológicas e morais para criar uma identificação com o espectador.

Essas características também são vistas no cinema, sendo que Aumont e Marie (2003) descrevem a construção da personagem fílmica através dos traços psicológicos e morais mostrados pelos aspectos físicos do ator, roupas e maquiagem e também pelas falas e comportamentos. Dessa forma, segundo Vargas (2014, p. 82), assim como o roteirista descreve o personagem e seus atos, a direção de arte deve materializar e caracterizá-lo “[...] utilizando elementos visíveis impregnados de sentido, a fim de contextualizá-lo na história e dar-lhe vida”.

Essa proximidade com o real, conforme Morin (2014, p. 116), também cria a identificação das imagens da tela com a vida real e gera a participação afetiva do espectador com o personagem, pois ambos constroem a sua personalidade por meio de objetos:

Com ela [a personalidade] nos vestimos como a uma roupa e essa roupa, como o figurino de uma personagem. Interpretamos um papel na vida, não somente para os outros, mas também (e principalmente para nós mesmos). A roupa (essa fantasia), o rosto (essa máscara), as conversas (essas convenções), a impressão de nossa importância (essa comédia) mantêm da vida diária esse espetáculo feito para si e para os outros, seja: *as projeções-identificações imaginárias*.

Os objetos que caracterizam o personagem também atraem o olhar masculino e o fetichismo. A autora Kaplan (1995) coloca, como exemplo, o cabelo comprido, o sapato e o brinco como formas que simbolizam o falo na representação feminina. Esses elementos ajudam a objetificar a mulher, sendo vista como um símbolo sexual. A direção de arte é ainda uma peça fundamental entre a indústria cinematográfica e o consumo de massa, vendendo os produtos como o primeiro passo para as espectadoras alcançarem a beleza das estrelas. Morin (1989) afirma que a beleza, tão cultuada na tela, se relaciona com o mercado por meio da divinização, que impulsionou a arte da maquiagem, dos figurinos e do comportamento.

O gênero melodrama também ganha destaque com a direção de arte. Com origem no teatro do povo, Xavier (2003) comenta que no melodrama o personagem é mais autêntico, se expõe por inteiro desde o gesto até a caracterização. Assim, os elementos visuais contribuem para a expressão dos atores.

Como ferramentas essenciais para os personagens, LoBrutto (2002) aponta o figurino, a maquiagem e o cabelo. Por isso, o autor salienta a necessidade de conversar com os atores sobre as expectativas da construção visual. A cor também se torna uma importante comunicação visual do filme e Vargas (2014, p. 118) comenta sobre a relevância de todos esses elementos: “por meio de cores, textura, formas e linhas, tanto figurino como maquiagem e cabelo apoiam a narrativa, participam do processo de criação dos personagens e contribuem para a constituição do visual do filme”.

3.2.1 Figurino

No filme, quando o personagem surge na tela pela primeira vez, ele já se comunica e conta um pouco de quem é através do figurino. Segundo LoBrutto (2002), o figurinista deve entender o personagem e a roteiro do filme e conhecer a história do vestuário para estar de acordo com o período proposto para as cenas. No processo de produção de um filme, o figurinista trabalha a partir de conceitos de cores e texturas já definidas pela direção e pela direção de arte. Dessa forma, as roupas são desenhadas e confeccionadas para se relacionar com a narrativa e os atores. Além do mais, o figurinista desenha a partir da forma do corpo do ator, e, nesse caso, o elenco já deve estar escolhido.

Entretanto, o autor comenta que normalmente a direção de arte dá espaço para que os figurinistas trabalhem a partir das suas interpretações e inspirações, sendo que quando o profissional tiver pouca experiência, ele poderá receber uma supervisão maior da direção de arte. LoBrutto (2002) ainda cita que o diretor do filme pode ter um relacionamento mais próximo com o figurinista, mantendo um contato direto com ele. Como exemplo, o autor cita a figurinista Milena Canonero, que participou de vários filmes do Stanley Kubrick e Jeffrey Kurland, que trabalhou por quase vinte anos com o diretor Woody Allen.

Ao criar as vestimentas, conforme LoBrutto (2002), o figurinista também está contando a história do filme e segue os mesmos critérios que a direção de arte. O período, a região, a classe social, a profissão e a personalidade do personagem guiam a produção do figurinista. Quando a história for fantasia ou ficção científica, o profissional deve ter uma atenção especial para entender o mundo que o personagem vive. Vargas (2014, p. 115) também comenta que “o figurino pode auxiliar a narrativa quando diferencia ou torna semelhantes vários personagens, separando-os ou agrupando-os”.

A construção visual da personagem, as simbologias e a materialidade dos objetos na tela se comunicam para o espectador por meio do figurino. E a escolha das vestimentas pela direção de arte é feita por meio de pesquisas históricas e a leitura do contexto. Se desde as primeiras representações da mulher já havia a presença das roupas a identificando, é necessário destacar certas características e evoluções da roupa feminina na história.

As primeiras representações das mulheres foram encontradas nas cavernas e nas estátuas da fertilidade, já as identificando por meio da vestimenta. O autor Boucher (2012) traz como exemplo um afresco da caverna de Cogul (Figura 17), em que mostra as mulheres usando saias arredondadas e também a estátua de Lespugue que apresenta ranhuras sobre as coxas, sugerindo uma espécie de tanga usada pelas mulheres na Idade do Bronze.

Figura 17 - Afresco da caverna de Cogul



Fonte: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Roca_dels_Moros>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Além da preocupação com o clima, o autor Boucher (2012) cita que as roupas já seguiam questões religiosas - como nos países quentes, em que é provável que as peças cobriam as partes sexuais por pudor. Desse modo, o vestuário carrega simbologias de crenças religiosas, sociais, mágicas, estéticas, retratando também o desejo de representação.

Enfeitar-se com adornos era identificar-se a outra criatura: animal, deus, herói ou homem. Essa identificação, real nos primitivos, é mítica nos seres evoluídos: o teatro, que se originou das representações sagradas, é a expressão fundamental desse sentimento (BOUCHER, 2012, p. 13).

Na Grécia Antiga, conforme Crane (2006), as roupas eram basicamente túnicas e mantos, sem distinção entre mulheres e homens. Entretanto, com a ascensão das cortesãs e o poder do dinheiro, surgiram vestimentas ligadas ao luxo e influenciadas pelo oriente, com formas diferentes e com mais cores, marcando o culto da beleza feminina.

No filme *Tróia*³⁵, a personagem Helena, interpretada pela atriz Diane Kruger, veste roupas similares ao período histórico. A estátua Afrodite, cópia romana de um original feito de bronze pelo escultor e arquiteto grego Calímaco por volta de 400 a.C (Figura 18), demonstra o tecido drapejado e leve, marcando o corpo da mulher e mostrando uma sensualidade. Em uma das cenas do filme (Figura 19), Helena está com um vestido com traços parecidos apesar dos ornamentos dourados.

³⁵ Título original *Troy* (IMDb).

Figura 18 - Estátua Afrodite (Vênus Génitrix)



Fonte: <<https://www.louvre.fr/en/routes/greek-sculpture>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Figura 19 - Atriz Diane Kruger no filme Tróia (2004)



Fontes:<<https://thedailyluxe.net/2014/05/the-most-beautiful-women-in-history-and.html/> e <https://br.pinterest.com/pin/516788125977123358/?lp=true>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Se o vestuário dos gregos não continha muita diferenciação, no teatro, o figurino se consolidou e se apropriou das mais diferentes formas, acessórios e materiais, sendo que algumas características podem ser reconhecidas na moda do ocidente. Conforme Boucher (2012), os atores trágicos usavam enchimentos em cima das roupas, perucas altas, cabelos postiços colados nas máscaras e calçados bem

altos. Essa preocupação com o figurino demonstra a importância de significados que as vestimentas constroem na história, sendo que os gregos já caracterizavam os personagens com determinadas roupas e cores:

Os reis e rainhas de tragédia vestiam túnicas com mangas que desciam até os pés, chegando às vezes a comportar uma cauda para as mulheres. Essas túnicas eram ornamentadas com faixas de uma cor bem viva para os personagens felizes e de tom cinza, verde ou azul para os fugitivos e infelizes; os personagens de luto vestiam-se de preto. [...] Aos escravos eram atribuídas vestes de couro e calças colantes, provavelmente para indicar sua origem bárbara (BOUCHER, 2012, p. 92).

Saindo do teatro e voltando para o cotidiano, no período da Idade Média na Europa, segundo Boucher (2012), as roupas curtas eram consideradas trajes dos bárbaros e das classes populares, enquanto os trajes longos eram pregados pela Igreja. Entretanto, esse período é marcado por transformações das vestimentas, provocadas pelo surgimento de roupas com tons e formas exuberantes. Essa nova moda assustou a Igreja, que temia que o luxo das roupas promovesse a perda da moral e da fé. A autora Crane (2006) também comenta essa transição das túnicas gregas sem forma para as roupas feitas sob medida, influenciadas pelas classes mais altas.

As transformações no vestuário persistiram no Renascimento, interferindo também nas novas representações femininas. Conforme Boucher (2012), na Europa, a ascensão da burguesia criou um novo mercado em que as roupas curtas e extravagantes venceram o pudor da Igreja. Os calções foram adotados pelos homens, estabelecendo uma diferença mais definida entre as roupas femininas e masculinas, sendo considerada pelo autor a primeira manifestação da moda. Já as mulheres adotaram vestes justas, que valorizam a silhueta e ampliam os quadris e o busto, além de surgir, progressivamente, decote, penteados, chapéus e adereços de testa. Conforme Crane (2006, p. 70), as roupas consideradas elegantes na época eram “[...] restritivas e ornamentais”. A autora cita os corpetes, que moldavam o corpo da mulher, negando a sua forma natural e limitando a mulher de movimentos do dia a dia. É importante ressaltar que, como nos quadros do pintor Ticiano, a mulher também é retratada nua. Conforme Boucher (2012, p. 183), o corpo igualmente é impactado com as tendências: “não apenas o gosto, mas o próprio tipo físico se transforma, fenômeno de adaptação que a moda repete com frequência”.

No filme *Maria Antonieta*³⁶ (2006), a atriz Kirsten Dunst interpreta a rainha da França, uma grande influente da moda no período. A pintura (Figura 20) feita pela pintora Élisabeth Louise Vigée-Le Brun em 1778 mostra os vestidos exuberantes, volumosos e ornamentais, enfeitados com fitas e estampas de flores. Essas características vão ao encontro do figurino do filme (Figura 21), inclusive seguindo os trajes masculinos da época, como os calções.

Figura 20 - Arquiduquesa Maria Antonieta, Rainha da França



Fonte: <<https://www.dailyartmagazine.com/queen-marie-antoinette-portraits/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

³⁶ Título original *Marie Antoinette* (IMDb).

Figura 21 - Filme Maria Antonieta (2006)



Fonte: <<https://www.arttrav.com/tuscany/marie-antoinette-film-costumes/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Essas vestimentas marcam o período mas representam uma determinada classe social: a nobreza e a burguesia. A mulher operária, que necessitava de amplos movimentos para o trabalho, ficava excluída da moda. Foi a partir da Revolução Industrial, segundo a autora Crane (2006), que a maioria das classes sociais tiveram acesso a tipos de roupas semelhantes. Desse modo, o vestuário deixou de ser um sinônimo de riqueza ou bem econômico e ficou mais acessível, oferecendo a mulher o poder de construir a sua imagem para a sociedade.

Se antes a nobreza era quem influenciava o modo de se vestir, no início do século XX, as estrelas do cinema ocuparam essa função. As atrizes femininas do *star system*, conforme Morin (1989), seguiam as regras das vestimentas dos príncipes. Não das rainhas e princesas, porque eram os homens da realeza que podiam quebrar as regras. Conforme Morin (1989, p. 33), “os reis e deuses defendem a ordem, mas não precisam se submeter a ela. O mesmo se passa com as estrelas”. E essas

quebras refletem nas convenções de gênero das roupas, em que as atrizes vestiam desde ternos luxuosos a roupas comuns, como bermudas, calças *jeans* e camiseta.

Não só para quebrar as regras, as mudanças no vestuário das estrelas também acompanhavam os acontecimentos da sociedade. Na Primeira Guerra Mundial, com os homens nos campos de batalha, as mulheres entraram como força de trabalho. De acordo com autoras Mendes e Hays (2003), isso exigiu novas vestimentas, mais informais e esportivas.

O período pós-guerra também é marcado pela ascensão das estrelas do cinema hollywoodiano. Antes, conforme Mendes e Hays (2003, p. 54), as *vamps* como a diva Theda Bara encantaram as espectadoras, “[...] embora não fosse adequado transpor suas aparições teatrais para a vida cotidiana”. Mas depois, com o surgimento da *femme fatale* e da *pin-up*, a indústria cinematográfica se tornou uma grande influenciadora da moda.

Dessa maneira, havia uma grande preocupação com o figurino das estrelas do *star system*. Segundo Mendes e Hays (2003, p. 81), “o vestuário era central no sucesso de um filme e vastas somas eram gastas nos guarda-roupas das atrizes [...]”. Morin (1989) também comenta que as roupas das estrelas eram enfeites cuidadosamente produzidos:

A elegância supera a verossimilhança. O estético domina o real. Certamente, a estrela pode ser vestida modestamente, com uma capa de chuva (signo cinematográfico da solidão e da miséria femininas), ou mesmo com andrajos³⁷. Mas a capa de chuva e os andrajos também são criações de grandes costureiros (MORIN, 1989, p.31).

A preocupação em produzir figurinos conforme a moda fez a indústria de Hollywood contratar estilistas. Mendes e Hays (2003) contam que Chanel foi a primeira estilista convidada, criando roupas para grandes atrizes, como Greta Garbo, Gloria Swanson e Marlene Dietrich e abrindo espaço para outros profissionais. “Logo esses estilistas estavam não apenas criando trajes que se ajustavam aos enredos e expressavam a personalidade dos personagens, mas também estabelecendo novas tendências e endossando modas existentes” (MENDES E HAYS, 2003, p. 82).

Um fato marcante desse período foi o “[...] conjunto de casaco e calças com ombros largos e ombreiras, que eram, simultaneamente, masculinos e femininos

³⁷ Sinônimo de roupas rasgadas. Fonte: Dicionário Michaelis. Disponível em: < <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

(MENDES E HAYE, 2003, p. 84)”. Esse traje foi feito pelo estilista Travis Banton para a estrela Marlene Dietrich, sendo uma moda inovadora para a época. As autoras (2003, p. 84) ainda ressaltam que “embora não fosse sempre adequado reproduzir conjuntos inteiros, era fácil copiar detalhes e acessórios de trajes de filmes para o consumo em massa”. Desse modo, as transgressões das estrelas nas telas, como o caso de Dietrich e seu traje andrógino, eram adaptadas com moderação pelas espectadoras.

O fim do século XX é marcado por transformações na moda que vão além dos cortes e cores. Segundo Crane (2006, p. 395), os estilistas tomam como base o cinema, a televisão, a arte de rua, a subcultura gay e a pornografia para “[...] projetar imagens destinadas a atribuir significados aos itens de vestuário”.

Nesse período, Crane (2006) comenta que, na moda, há o aumento da nudez feminina, em que as mulheres aparecem em poses insinuantes e vestem roupas justas e curtas, muito similar ao cinema, retratado pela atriz Sharon Stone no filme *Instinto Selvagem* (1992). A autora ainda cita que, como uma alternativa a essa moda, surgem representações de mulheres bem-sucedidas e em papéis de liderança, vestidas com roupas masculinas. Nesse contexto, a autora resalta que já surgem críticas em relação a representação feminina e como ela é construída pela sociedade, sendo que a mulher pode usar roupas e produtos para criar outras identidades. “Essa perspectiva gera um papel importante para a moda, que deve oferecer os recursos para comentar, parodiar e desestabilizar as identidades de gênero, sem necessariamente aliviar as restrições sociais impostas por ele” (CRANE, 2006, p. 398).

Com uma interpretação que desafiava a imagem tradicional da mulher, na década de 1990, a moda leva ao palco a expressão do poder feminino, a bissexualidade e a androginia. Conforme Crane (2006, p. 317), a mulher assume o poder da sua sexualidade e usa roupas transparentes e espartilhos, combinados com trajes masculinos, para mostrar que tem controle sobre o seu corpo. Essa troca entre o feminino e masculino é característica do estilo *camp*, que surge nesse período. Desse modo, a fragmentação da sociedade, a diversidade cultural e a forte competição de mercados globais deram a mulher a chance de deixar de imitar a moda das estrelas e passar a escolher o que vestir conforme sua identidade.

3.3.2 Maquiagem e cabelo

Como elementos visuais importantes na aparência e na personalidade do personagem, a maquiagem e o cabelo, segundo LoBrutto (2002, p. 47) ajudam a estabelecer o período, o humor e a atmosfera da narrativa. Eles devem ser criados e projetados dentro do conceito geral do filme, para isso, a direção de arte deve conversar com os profissionais sobre a interpretação visual do mesmo. E o diálogo também deve ser constante entre os setores. LoBrutto (2002) comenta que os profissionais da maquiagem e do cabelo devem ter uma interação direta com o figurino, trocando ideias sobre o estilo e a montagem da aparência de cada personagem.

A maquiagem e o cabelo em um filme podem ser transformadores. Conforme LoBrutto (2002), o maquiador e o cabelereiro devem entender como o batom, o delineador e os cortes de cabelo serão integrados no filme e interpretados pelo espectador. Assim, os profissionais também devem saber sobre a história e o significado dos cosméticos e penteados e como eles se relacionam com o personagem e o espectador.

A maquiagem exerce o seu poder de personificar, e tanto no cinema quanto no cotidiano, conforme Morin (1989, p. 29), ela “[...] resgata juventude e frescor, faz recuperar as cores, esconde as rugas, corrige imperfeições, ordena traços segundo um padrão estético que pode ser helênico, oriental, exótico, provocante, romântico, felino, etc”. Assim, a maquiagem representa personalidades, emoções e a beleza das personagens da tela e das mulheres da vida real. De Beauvoir (2009) ainda critica a maquiagem e os penteados, que, segundo a autora, agem como um método de metamorfose da mulher, para se afastar da sua natureza e ser moldada pelo desejo do homem, como um objeto:

Ela pinta a boca e o rosto para dar-lhes a solidez imóvel de uma máscara; o olhar, ela o prende dentro da espessura do *kho*³⁸ e outros ingredientes, é apenas um ornamento luminoso de seus olhos; trançados, encaracolados, esculpidos, seus cabelos perdem seu inquietante mistério vegetal (DE BEAUVOIR, 2009, p. 231).

³⁸ Espécie de delineador (BOUCHER, 2012).

A harmonização do rosto em busca de uma beleza ideal através da maquiagem e do cabelo tem suas origens com a civilização do Egito Antigo, que também os usavam para cuidados com a higiene. Os egípcios e egípcias, segundo Boucher (2012), pintavam a parte inferior do olho com pós de substâncias (*khol*) de cores pretas e verdes para afastar os insetos de doenças oculares. Mas a maquiagem também era usada, principalmente pelas mulheres, para ressaltar a beleza e a sensualidade. O autor cita um papiro erótico em que as mulheres pintavam os lábios para tal objetivo. Os penteados também eram um símbolo sensual, sendo que as egípcias se esforçavam para manter os cabelos e quando usavam perucas, deixavam os fios naturais à mostra. Já os homens raspavam a cabeça por medida de higiene, mas também usavam perucas.

No início do século XX, conforme Mendes e Hays (2003), a maquiagem, tornou-se um fator importante para as mulheres na busca da beleza, e ganhou ainda mais destaque com o crescimento da indústria de cosméticos depois da Primeira Guerra Mundial. A busca das mulheres, nesse período, continuava similar às das egípcias: ambas queriam uma pele natural e um rubor de saúde, sendo que muitas “[...] beliscavam as bochechas e mordiam os lábios para conseguir um rosado gracioso, ao passo que as mais atrevidas recorriam as pomadas pigmentadas para os lábios e rouges - prática considerada por alguns como um tanto ‘dissoluta’” (MENDES E HAYS, 2003, p. 7). A maquiagem sempre esteve entre uma linha tênue da beleza e erotismo, sendo que as autoras (2012, p. 6) afirmam que “os cosméticos eram considerados vulgares e, portanto, os fabricantes os anunciavam com cuidados. Às vezes, [...] atrizes eram chamadas para endossar certos produtos”.

No período pós-guerra, a indústria de beleza se desenvolveu e as mulheres passaram a usar mais maquiagem. O autor Morin (1989, p. 28) destaca que “a maquiagem está de tal maneira associada à estrela de cinema que toda a moderna indústria dos cosméticos nasceu com Max Factor e Elizabeth Arden, maquiadores das vedetes hollywoodianas”.

Morin (1989, p. 28) ressalta a maquiagem como um fator estético, um imperativo para a estrela, mas não para os filmes, sendo que haviam diretores, como Rossellini, que mostrava os rostos dos personagens sem pintura e Eisenstein, que utilizava toda a expressão e riqueza do rosto sem cosméticos. Essa obrigação para a atriz do *star system* reflete na necessidade de uma beleza perfeita e inalterável. E a expressão da beleza ideal conquistada por meio da maquiagem, conforme Morin

(1989), tende a ocultar as expressões do rosto e a mostrar a estrela perfeita. Dessa forma, a maquiagem se assemelha à máscara de teatro, que no cinema, se funde com o rosto da atriz.

A maquiagem teatral, conforme Morin (1989, p. 28), se baseou nas “[...] máscaras e pinturas rituais da Antiguidade grega e das civilizações orientais”, e ao contrário do cinema, colocou a função de embelezar em segundo plano. No teatro, a maquiagem é como uma máscara externa, que diferencia o ator do personagem e indica o momento da sua “possessão”. Essa característica vem das festividades e ritos sagrados, em que a máscara é um sinal de espírito ou um deus que se encarna. Um outro ponto que a maquiagem do teatro se afasta do cinema é na expressão. O teatro grego utilizava máscaras cômicas ou assustadoras para evidenciar uma expressão, e essa característica foi transferida para a pintura teatral, que amplia os movimentos dos olhos e da boca, como os recortes das máscaras. Mas isso não é uma regra e varia conforme os estilos e épocas. Como exemplo, o autor traz que, no teatro contemporâneo, escolas naturalistas e realistas diminuíram o uso da maquiagem e aperfeiçoaram outras técnicas, como a iluminação.

Quando o cinema usa a maquiagem teatral, segundo Morin (1989), é em forma de acessório, para uma caracterização especial, como os personagens do ator Charlie Chaplin. Mas esse espetáculo teatral foi desaparecendo das telas: o homem não aparece mais maquiado e a mulher usa a pintura que se assemelha a vida real.

Ainda com alguns resquícios do teatro, a atriz *vamp* Theda Bara, como Cleópatra na década de 1910 (Figura 22), mostrou uma forte sensualidade para o período. A maquiagem com os olhos delineados com *khol* e lábios marcados é semelhante aos relatos históricos do período egípcio, mas possui um tom sombrio característico da estrela. Os autores Morin (1989) e Mendes e Haye (2003) comentam que a *vamp*, apesar de seu sucesso, não continuou nas telas e muito pouco do seu estilo, como a maquiagem, foi adotado pelas espectadoras. Apesar disso, o seu erotismo influenciou outras estrelas do *star system*, como a Elizabeth Taylor (Figura 22), que se destacou como Cleópatra na década de 1960, com uma beleza mais delicada.

Figura 22 - Atriz Theda Bara (1917) e Elizabeth Taylor como Cleópatra (1963)



Fontes: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Cleopatra_\(1917\)#/media/Ficheiro:B_theda-serpent.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cleopatra_(1917)#/media/Ficheiro:B_theda-serpent.jpg) e <https://www.40forever.com.br/a-arte-de-se-maquiar/elizabeth-taylor-cleopatra-blue-dress-2/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Nas décadas de 1920 e 1930, conforme Mendes e Hays (2003, p. 54), as jovens começaram “[...] a depilar as sobrancelhas, até que se tornassem arcos finos, e a ressaltar os olhos com linhas escuras de *khol* e a aplicar cores fortes nos lábios - às vezes, mesmo em público”, características influenciadas também pela atriz Greta Garbo (Figura 23). A estrela, que alcançou um grande sucesso nesse período, usava em seu rosto uma pintura espessa como a neve, construindo um rosto com expressões únicas, absolutas, que não se desfaziam na tela.

Garbo exibia uma espécie de ideia platônica da criatura, o que explica que seu rosto seja quase assexuado, sem, no entanto, ser duvidoso. É verdade que o filme (a rainha Cristina é sucessivamente mulher e jovem guerreiro) presta-se a essa indivisão; mas Garbo não chega a executar um verdadeiro travesti; é sempre ela própria, exibindo sem fingimento o mesmo rosto de neve e solidão [...]” (BARTHES, 2001, p. 48).

Figura 23 - Greta Garbo no filme Rainha Cristina (1933) e Audrey Hepbrun no filme Guerra e Paz (1956)



Fontes: <<https://www.imdb.com/title/tt0024481/mediaviewer/rm553724416> e <https://www.amazon.com/Audrey-Hepburn-24x36-Poster-Tiara/dp/B00UHFBEK8>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

Buscando a perfeição dos deuses, a maquiagem da Divina, como era apelidada a atriz, representava uma mulher bela, mas inatingível, com pouca expressão e com uma certa frieza. E essas características se perpetuaram na construção do mito da *femme fatale*. Barthes (2001,) ainda comenta que o rosto de Garbo possuía traços que a humanizavam, simbolizando a transição do cinema hollywoodiano na representação de uma mulher mais emotiva (abrindo espaço para as *pin-ups*). O autor cita ainda o rosto da atriz Audrey Hepburn (Figura 23) como o outro ponto dessa evolução, com um rosto individualizado, revelando a própria pessoa no personagem. Essas características também mostram o período em transição, sendo que as personagens de Hepburn ainda possuíam traços romantizados da *pin-up*, mas ganhavam uma autenticidade que se aproximava com os movimentos sociais da década de 1960. Por outro lado, esse período também acentua o consumo da beleza por meio dos produtos, como a maquiagem.

Tanto para garantir a beleza perfeita da estrela quanto para expressar a narrativa, a maquiagem e o cabelo devem estar alinhados a direção e a direção fotográfica, reforçando o trabalho conjunto dos setores. Na direção, conforme Morin (1989, p. 30) a câmera deve “[...] levar em conta os ângulos de filmagem para corrigir a altura das estrelas muito baixas, selecionar o perfil mais sedutor, eliminar de seu enquadramento qualquer infração à beleza”. E ainda segundo o autor (2014, p. 134),

os planos escolhidos enriquecem o filme: “o *close*³⁹ fixa sobre o rosto a representação dramática; focaliza no rosto todos os dramas, todas as emoções, todos os acontecimentos da sociedade e da natureza”. A fotografia também segue esses itens, distribuindo luz e sombra pelos rostos das atrizes e desenhando a beleza e a expressão. Dessa maneira, a maquiagem e o cabelo dão vida a personagem na tela do cinema.

3.3.3 Cores

A cor, conforme LoBrutto (2002), é uma das maiores ferramentas da direção. A cor, além de construir uma imagem verossímil, comunica tempo e lugar, define personagens e estabelece a emoção e atmosfera do filme. A direção de arte é a responsável pela criação da paleta de cores do filme, sempre mantendo o diálogo com a direção e a direção fotográfica. A cor não deve ser subjugada e escolhida apenas por ser bonita ou chamativa, sendo uma ferramenta importante no filme. Ela é normalmente usada de forma subjetiva e muitas cores já possuem significados característicos.

O autor Pedroso (2002, p. 17), inicia seus estudos sobre a cor afirmando que “a cor não tem existência material: é apenas [...] a sensação provocada pela ação da luz sobre o órgão da visão”. E a cor não é só sentida, mas também percebida. O autor (2003, p. 18) diz que na percepção da cor entram “[...] dados psicológicos que alteram substancialmente a qualidade do que se vê”.

A autora Eva Heller realizou uma pesquisa com duas mil pessoas sobre a percepção das cores e os sentimentos envolvidos. Os resultados deram origem ao livro *a Psicología del color*⁴⁰, publicado em 2004. A autora (2004, p. 17) traz a importância desse estudo quando conclui que as cores e os sentimentos não se combinam de maneira acidental, e sim são associados no indivíduo desde a sua infância, perpetuando na linguagem e no pensamento.

Para Heller (2004), toda cor tem um significado e o efeito de cada cor é determinado pelo seu contexto. Como exemplo, a cor de uma roupa tem um

³⁹ “Plano fechado (close-up) – a câmera está bem próxima do objeto, de modo que ele ocupa quase todo o cenário, sem deixar grandes espaços à sua volta. É um plano de intimidade e expressão”. Disponível em: < <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

⁴⁰ Tradução: Psicologia das cores.

significado diferente da mesma cor em um objeto de decoração. E nenhuma cor está sozinha, as cores transmitem sentimentos diferentes conforme a paleta de cores. O autor Pedroso (2002) também afirma que os códigos cromáticos dão a cada cor um significado, sendo úteis na vida em sociedade. Além disso, o significado das cores varia entre os povos e épocas, podendo guardar algumas semelhanças.

Dessa forma, muitos objetos e roupas possuem cores características que expressam determinados significados e emoções. Muitos são resultados de uma longa construção histórica na cultura, e esses objetos, quando representados no cinema, são reconhecidos pelo espectador, mesmo que de forma inconsciente. Por isso, é importante que a direção de arte pesquise sobre as cores e os seus principais usos na história.

Como itens de representação, o figurino e a maquiagem se expressam também por suas cores. Desde o Egito Antigo, como visto anteriormente, a mulher utiliza os tons rosados no rosto para transmitir um aspecto saudável. Já nos lábios, o batom vermelho é um forte símbolo da sexualidade feminina.

No figurino, os estudos da história das vestimentas mostram mais variações de corte e cores conforme os períodos e os locais. O uso de cores mais neutras e mais coloridas das roupas oscilaram por determinados períodos. Se na Grécia Antiga as cores neutras abriram espaço para as coloridas do oriente, na Europa, no início do século XX, os tons pastéis também foram trocados pelas cores brilhantes e fortes (MENDES E HAYE, 2003).

As cores também caracterizam as roupas e as suas classes sociais. Com a ascensão da burguesia, medidas impostas pelos reinos tentaram proibir certos materiais e cores para a classe, como a cor púrpura e o tecido de seda (BOUCHER, 2012). Desde os séculos finais da Idade Média, enquanto o luxo era mostrado pela extravagância, o traje popular era composto de cores escuras ou pastéis, como cinza ou marrom, sendo a cor preta constantemente utilizada nas roupas das mulheres e a cor cinza nas meninas (BOUCHER, 2012). E as cores do vestuário conversam com a atmosfera do momento histórico. Na Primeira Guerra Mundial, conforme Mendes e Haye (2003, p. 44), as “cores escuras, esmaecidas, predominavam e mostrava-se inteiramente adequadas aos tempos sombrios”.

Tais características são reformadas e reformuladas pelo uso da cor desde os primórdios da humanidade e a sua constante relação com as roupas e objetos do cotidiano, escolhidos para simbolizar determinados contextos.

No cinema, as cores surgiram de forma contida. Isso porque, segundo Morin (2014), as cores no cinema eram compensadas pelos objetos em cena, que desempenhavam o papel de levar a realidade ao espectador. O autor ainda fala que as cores ficaram reservadas, por muito tempo, aos filmes mais caros. Já os primeiros filmes que testaram as cores as deixaram berrantes e falsas. Foi com o tempo e com a refinação das técnicas de captação que a cor passou a ser bem vista no cinema, mas sem excluir totalmente os filmes preto e branco.

A cor fica sendo um luxo da percepção, mas todo luxo, ao se enraizar, torna-se uma necessidade. Ela não tem os poderes do preto e do branco, mas mesmo assim envolve outros deles. A cor acompanha tanto a sobriedade quanto o esplendor. É justamente quando sabe ser discreta e suntuosa que ela triunfa. No final dos anos 1950, a cor aprendia a ser tão natural quanto o branco e o preto e, ao mesmo tempo, a conquistar uma eficácia estética; já começava a saber se apagar atrás dos objetos e da ação, tanto quanto a apagar atrás dela os objetos e a ação (MORIN, 2014, p. 167).

A cor se tornou um forte elemento na construção visual das narrativas no cinema. Como exemplo, o filme *A Forma da Água*⁴¹ (2017), dirigido por Guillermo del Toro, mostra esse cuidado na escolha das cores na representação dos personagens.

⁴¹ Título original *The Shape of Water* (IMDb).

Figura 24 - Cenas do filme A Forma da Água (2017)



Fonte: <<https://www.indiewire.com/2017/11/shape-of-water-guillermo-del-toro-production-costume-creature-design-interview-1201902026/> e <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-forma-da-agua-22351638>> Acesso em: 02 nov. 2019.

O verde, vermelho e azul estão presentes no filme (Figura 24) e ajudam a construir os personagens e a história. Ligada ao princípio da vida, segundo Heller (2004), a cor vermelha simboliza o fogo e o sangue, elementos presente desde os primórdios da humanidade e reconhecidos na cor em todas as culturas de todos os tempos. Fortes sentimentos, como o amor e o ódio, que alteram o fluxo sanguíneo e marcam o rubor nos rostos, também são identificados pelo vermelho. Para Pedroso (2002), o vermelho e o verde são as cores complementares mais vibrantes, e conforme as proporções, podem passar a sensação de brutalidade. Já ao lado do azul, segundo Heller (2004), a cor se torna agradável, simbolizando a tolerância e a tranquilidade.

O verde, de acordo com Heller (2004), é mais que uma cor: ela desperta o cuidado com a natureza, e ao mesmo tempo, a rejeição de uma sociedade dominada pela tecnologia. Entretanto, a cor é uma das mais variáveis, e junto com o preto, expressa a destruição, expressa também nos monstros e demônios. Como uma cor horripilante, conforme a autora (2004), a pele verde é característica de cobras e

lagartos, animais considerados repulsivos para muitas pessoas e representado nas imagens demônios mitológicos que despertam medo.

Enquanto o verde é terrestre, o azul é divino. Heller (2004) comenta que a cor azul é associada ao céu, simbolizando o eterno, os deuses e os bons sentimentos que não são dominados pelo vermelho da paixão, e sim pela compreensão recíproca.

A história, que se passa nos Estados Unidos na Guerra Fria (década de 1960), adota cores escuras para simbolizar a tensão do período. A protagonista Eliza (interpretada pela atriz Sally Hawkins) trabalha em um laboratório do governo norte-americano, que captura uma criatura poderosa, considerada um deus pelas tribos da América do Sul. O laboratório e o uniforme de Eliza são dominados pela cor verde, simbolizando o contrário da natureza. Caracterizando elementos opressivos, o verde se torna destrutivo não pelo monstro, e sim pela passividade. Já a criatura possui na sua pele linhas azuis que simbolizam o poder de cura e o divino. O vermelho surge aos poucos no filme através das roupas da protagonista. Sapato, casaco e tiara são usados por Eliza conforme a personagem vai se relacionando afetivamente com a criatura e tomando coragem para salvá-la.

Essa análise pode ser vista por Santaella (1983) por meio da Semiótica proposta por Charles Peirce. A Semiótica é a ciência que estuda todas as linguagens, e por linguagem pode-se entender qualquer fenômeno que produz significado e sentido.

As cores, como linguagem, qualidade de sentimentos e manifestações psicológicas, são fenômenos apreendidos pela consciência e estudados por Peirce, que as divide em três estágios. A primeiridade é a impressão, que não é pensada. A secundidade é a tomada de consciência, o sentir. E a terceiridade é o pensar, a síntese intelectual. Santaella (1983, p. 51), como exemplo, traz “o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva - o azul no céu, ou o azul do céu -, é um terceiro”.

O sapato vermelho da protagonista no filme é um signo, pois é uma projeção na tela que representa o objeto, mas não é o objeto. E essa relação produz na mente do interpretador (no caso, o espectador do filme) um outro signo, que traduz o significado do primeiro. O signo ainda pode ser classificado em ícone (como uma tela preenchida somente com a cor vermelha passa uma impressão, uma possibilidade, um sentimento), um índice (como o borbulhar na água indica que alguém está embaixo

d'água, liga uma coisa à outra) e um símbolo (como a palavra mulher, que simboliza toda e qualquer mulher, uma lei armazenada na mente). O que remete novamente a esse estudo: a construção da representação feminina no cinema.

Dessa forma, as cores, quando ligadas a caracterização dos personagens, assumem significados mais ricos, que além de envolver a narrativa do filme, transmitem os signos criados no decorrer da história da humanidade. Essa relação também se encontra com a construção do mito da mulher, materializando o ideal de beleza e de sensualidade (como o corpete que molda o corpo e o batom vermelho que marca os lábios). E as atrizes do cinema também incorporaram esses elementos, reforçando visualmente certos padrões e influenciando o seu público.

4 ANÁLISE DO FILME TUDO SOBRE MINHA MÃE

Através da análise do filme Tudo Sobre Minha Mãe se descobre o olhar do diretor espanhol Pedro Almodóvar e como ele constrói as personagens femininas por meio da direção de arte - figurino, maquiagem, cabelo e suas cores -, se diferenciando ou se assemelhando aos mitos difundidos e a representação da mulher no cinema.

4.1 O OLHAR DE ALMODÓVAR

Transgressor, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar é conhecido por seus filmes que abordam temas polêmicos, como a sexualidade, destacando personagens de grupos marginalizados e o universo feminino. Para construir os enredos, o diretor possui um estilo visual próprio, composto por cores vibrantes e usando principalmente a cor vermelha ligada ao desejo e ao amor.

Juntamente com Luis Buñuel, Almodóvar é um dos principais diretores espanhóis reconhecido internacionalmente. O cineasta nasceu em 1949, em Calzada de Calatrava, na Espanha. De origem humilde, a sua condição financeira e a repressão do governo ditatorial de Franco na Espanha, que fechou várias escolas de cinema no início da década de 1970, impediram que Almodóvar estudasse cinema. Entretanto, a sua paixão pela sétima arte e pelas grandes atrizes o motivaram a fazer filmes independentes com a ajuda de amigos⁴². Publicamente homossexual, Almodóvar leva as questões de gênero para suas obras melodramáticas, reconstruindo-as sob o seu olhar.

Há mais de 40 anos o cineasta cria filmes com personagens memoráveis. Esse fato é conquistado pelo fascínio do Almodóvar com as mulheres. O próprio diretor conta, em uma entrevista para o jornal *The New York Times*⁴³ em dezembro de 2016, que através das personagens femininas ele consegue contar histórias mais ricas e divertidas. Para Almodóvar, as mulheres são mais animadas, diretas e expressivas. O olhar do diretor observa as mulheres com uma verdadeira empatia, retratando-as com relevância nas histórias do cotidiano. Essa perspectiva conversa com a infância

⁴² Fonte: IMDb. Disponível em: <https://www.imdb.com/name/nm0000264/bio?ref_=nm_ov_bio_sm>. Acesso em: 24 nov. 2019.

⁴³ Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2016/12/02/movies/pedro-almodovar-and-his-cinema-of-women.html>> Acesso em: 08 de dez. 2019.

de Almodóvar, que foi criado por sua mãe, irmãs e vizinhas, cercado por diversas mulheres. O diretor ainda comenta que muitas de suas personagens foram inspiradas em sua mãe, destacando a capacidade que ela tinha em inventar histórias para solucionar os problemas, tudo com muita naturalidade. Almodóvar também ressalta a capacidade que as mulheres têm em assumir riscos e expressar a sexualidade, desafiando qualquer tipo de controle.

Esse olhar do diretor resulta no surgimento de um novo melodrama, transformando os “filmes de mulher”. Conforme Xavier (2003), o gênero se torna um meio para o deboche aos clichês do tradicionalismo e da indústria cultural, se apropriando da ironia ao culto das celebridades feita pela arte *pop* e da sensibilidade do *camp*:

O melodrama *pop* incorpora, por meio da paródia, os deslocamentos de valores operados pelo hedonismo da sociedade de consumo, desestabiliza as normas tradicionais de separação do masculino e feminino, trabalhando as formas de choque entre o arcaico e o moderno que tiveram seu lugar na Espanha com a queda do regime de Franco; [...] (XAVIER, 2003, p. 88).

Dessa forma, Almodóvar apropria-se dos melodramas hollywoodianos e das estrelas do cinema, e coloca um olhar provocativo nas estruturas tradicionais, mostrando mulheres fortes e homens ausentes, como no filme *Tudo Sobre Minha Mãe*.

4.2 TUDO SOBRE MINHA MÃE

*Tudo Sobre Minha Mãe*⁴⁴ foi lançado em 1999, escrito e dirigido por Pedro Almodóvar e conta com a direção de arte de Antxón Gómez, que trabalhou em vários filmes do diretor. O filme foi muito bem recebido pela crítica e ganhou o Óscar (2000) de melhor filme estrangeiro.

A história do filme é construída ao redor de Manuela (interpretada pela atriz Cecilia Roth), mãe solteira e enfermeira da área de transplantes em um hospital em Madri. Seu filho, Esteban (Eloy Azorín), prestes a completar 18 anos, está escrevendo uma história sobre sua mãe e tem um forte desejo de descobrir quem é o seu pai. Como presente de aniversário, Manuela e Esteban vão assistir à peça de teatro *Um*

⁴⁴ Título original *Todo sobre mi madre* (IMDb).

Bonde Chamado Desejo, protagonizada pela atriz Huma Rojo (Marisa Paredes). Esteban é um grande fã da atriz, e na tentativa de conseguir um autógrafo, ele acaba sendo atropelado por um carro. Manuela, em luto, viaja à Barcelona para encontrar o pai do seu filho, Lola (Toni Cantó), uma travesti. Em Barcelona, Manuela reencontra sua amiga, Agrado (Antonia San Juan), também travesti, e constrói fortes relações com outras mulheres: a irmã Rosa (Penélope Cruz), uma jovem freira grávida de Lola e soropositiva e a atriz Huma Rojo, envolvida com os problemas de sua namorada, Nina (Candela Peña), viciada em heroína.

O enredo do filme também é uma homenagem a outras grandes obras do teatro e do cinema. A peça de teatro Um Bonde Chamado Desejo, do dramaturgo Tennessee Williams, é transposta para o filme de Almodóvar, sendo encenada pela personagem Huma Rojo e se relacionando com a história da protagonista Manuela. Como um sonho dentro de um sonho, a história que Esteban está escrevendo sobre a sua mãe se desloca para o filme, inspirado em um outro filme, A Malvada⁴⁵, de 1950, estrelado pela grande atriz hollywoodiana Bette Davis. No filme de 1950, Davis interpreta uma grande atriz, Margo Channing, preocupada com o seu envelhecimento e, por consequência, com a perda de papéis. Nesse contexto, uma jovem aspirante a atriz se torna sua assistente e amiga, mas com a intenção de usá-la para alcançar o sucesso.

Almodóvar coloca o teatro e o cinema para também mostrar a representação e a construção da identidade, como o figurino. Em uma entrevista para a revista *Filmmaker*⁴⁶, publicada na edição de outono de 1999, o cineasta conta que o filme mostra o seu interesse na capacidade das mulheres de atuar na vida real. Há várias cenas que se passam em um camarim, e, conforme o diretor, esse é um universo feminino, que mostra a verdade nas trocas de roupa e maquiagem.

O diretor ainda comenta na entrevista que a sua paleta de cores vai ser sempre mais vibrante para a audiência americana, porque ele se baseia na cultura espanhola, que é mais colorida. O autor também fala que suas cores não são completamente reais, tendo a intenção de separar a história do filme da realidade. E como a

⁴⁵ Título original *All About Eve* (IMDb). A tradução literal é “Tudo Sobre Eve”, o qual inspirou Esteban a escolher o título Tudo Sobre Minha Mãe.

⁴⁶ Disponível em: <<https://filmmakermagazine.com/107627-i-make-fiction-films-because-i-like-representation-director-pedro-almodovar-on-all-about-my-mother/#.Xc9C7ldKjIU>> Acesso em: 24 de nov. 2019.

participação afetiva, o autor comenta que a ligação com o espectador se dá através das emoções dos personagens, que devem ser reais e autênticas.

A autora De Carli (2009) também comenta que Almodóvar, em seus filmes, foca nas emoções humanas para criar uma conexão com o espectador, dando a ele liberdade para conduzir com naturalidade situações que beiram o absurdo. Desse modo, os personagens se destacam na obra do diretor, sendo que, conforme a autora, por mais transgressor que seja, nenhum personagem sofre com julgamentos morais no mundo de Almodóvar.

Em Tudo Sobre Minha Mãe, o diretor também aborda vários temas polêmicos, provocando estruturas tradicionais:

O filme mostra algumas das transgressões da contemporaneidade: o homossexualismo, o travestimento, as drogas, a Aids. Dentre elas, destaca-se o hibridismo ou a estética transexual nos travestis Agrado e Lola, interpretados por Antonia San Juan e Toni Canto, respectivamente (DE CARLI, 2009, p. 185).

Essa ambiguidade, em que uma travesti é interpretada por uma mulher e outra por um homem, mostra a fragilidade dos limites dos gêneros. No filme, as duas personagens são criadas por meio da direção de arte - figurino, maquiagem e cabelo -, usando esses signos para construir a imagem de uma mulher.

Uma tela no final do filme resume as representações abordadas por Almodóvar. Homenageando as grandes atrizes do cinema, como Bette Davis, Gena Rowlands, Romy Schneider e todas as atrizes que interpretam atrizes, o cineasta não fica preso a representação no cinema e também agradece a todas as mulheres que atuam na vida real. Almodóvar ainda cita os homens que atuam e se tornam mulheres e todas as pessoas que querem ser mães. Assim, o diretor reforça diferentes faces do mesmo universo: o feminino.

4.2.1 As mulheres de Almodóvar

Há diversas mulheres no filme de Almodóvar, mas seis delas se destacam na narrativa. A protagonista é a personagem Manuela - a mãe -, que possui uma forte relação com a maternidade, sendo que a história do filme se desenvolve a partir da morte do seu filho Esteban e do seu luto. Com o objetivo de contar o ocorrido ao pai do seu filho, a travesti Lola, Manuela vai à Barcelona. Nessa viagem ela encontra

apoio em outras mulheres. Agrado – a prostituta – é uma travesti que, na primeira vez em que aparece, é mostrada em um local de prostituição. Huma – a atriz -, além de ser mostrada inicialmente como a adorada atriz de Esteban, desenvolve uma relação de amizade com Manuela e mostra os bastidores do teatro. Nesse contexto surge a personagem Nina – a rebelde -, que mantém uma relação conflituosa e amorosa com Huma e é viciada em heroína. Manuela, por meio de Agrado, conhece a freira Rosa – a virgem -, que apesar da sua devoção à religião engravida de Lola. E finalmente há Lola – a vilã -, que causa muitos transtornos no decorrer do filme. Assim, para a análise, serão levantadas as peculiaridades de cada uma a partir da visão do diretor em relação ao mito da mulher e sua construção a partir da direção de arte.

4.2.1.1 A mãe

A protagonista do Tudo Sobre Minha Mãe é uma mulher que desafia as estruturas sociais e as atrizes do cinema. Manuela é uma mulher experiente, em torno dos 40 anos, que não está preocupada com o consumo da beleza ou com os olhares masculinos. Já nesse aspecto, Almodóvar vai contra a maioria dos filmes hollywoodianos que colocam a jovem bela como protagonista.

Manuela representa uma beleza natural, usando pouca maquiagem, sobrancelhas desenhadas, mas não pintadas, um batom rosado nos lábios e um brinco discreto. Essas características persistem ao longo do filme e já podem ser percebidas na primeira cena (Figura 25), em que mostra a personagem em seu trabalho. Manuela é enfermeira, uma profissão historicamente feminina, mas que no filme assume um papel ativo no setor de doação de órgãos.

O trabalho da protagonista também representa as mudanças que a entrada da mulher no mercado de trabalho ocasionou, conquistando certa independência. Apesar disso, as roupas simbolizam também uma divisão entre as profissões: o médico, homem, está com um jaleco branco, e as mulheres, enfermeiras, com um uniforme verde, mostrando as barreiras para o gênero feminino em certas profissões.

Figura 25 - Primeira cena



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

O verde abre espaço para a sua cor complementar, o vermelho, que predomina por todo o filme. Na cena seguinte, Manuela está em casa com o seu filho, Esteban. A primeira representação da mulher, na Antiguidade, está ligada à fecundidade e ao poder da vida. Essas características colocam a mulher como sinônimo de mãe. E a maternidade foi sendo relacionada a estrutura familiar, composta pelo provedor, o homem, e os seus dependentes, a mulher e os filhos. No filme, essa estrutura é contestada pela ausência do pai.

A representação da mulher como mãe, desde a Grécia Antiga e a ascensão das cortesãs, ficou atrás da sensualidade da mulher jovem e bela. Um dos poucos exemplos, Meryl Streep, no filme *Kramer vs Kramer*, provoca essa função materna ao seguir a sua carreira profissional e deixar o marido e o filho. No filme, a personagem é construída com roupas de cores neutras e peças do universo masculino. O cabelo, na maioria das vezes, está preso e o seu rosto não apresenta muita maquiagem.

Manuela, apesar de não buscar realização profissional e não precisar lutar pela guarda de seu filho, se assemelha aos aspectos da personagem de Meryl Streep com suas roupas mais informais. Na cena (Figura 26) com o seu filho, ambos usam calça *jeans* e uma blusa. Em um contexto mais amplo, a similaridade das roupas entre os gêneros marca a entrada da mulher no mercado de trabalho, que também conversa com a personagem de Manuela. Mulher e homem, mãe e filho estão parecidos pelo vestuário simples e por rostos sem pintura, demonstrando também uma relação

próxima. Porém, o cabelo comprido e solto e a blusa mais justa, marcando os seios, destacam a figura feminina. Essas características, juntamente com o corpo harmonioso, apesar de serem discretas, seguem o padrão de beleza.

A grande diferença entre a mãe e o filho se dá pela cor das blusas: Manuela está de vermelho e Esteban de azul. A cor vermelha merece uma atenção especial nos filmes de Almodóvar, sendo constantemente usada para simbolizar o desejo e o amor. Entre esses dois personagens, a cor evidencia o amor materno. E não há glamour na personagem principal, que se desprende da representação feminina como um objeto de desejo e contemplação. Manuela é retratada como uma mulher independente e que não precisa assumir o papel do homem ou deixar de lado as características tradicionais femininas, como a maternidade. Entretanto, a figura da mãe é abalada com a morte do seu filho.

Figura 26 - Manuela e Esteban, mãe e filho



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Após a morte de Esteban, o rosto de Manuela ganha traços mais profundos, mostrando-a sem nenhuma maquiagem (Figura 27). Como nos filmes de Eisenstein, as linhas naturais do rosto se destacam pela expressividade, e no caso, pela tristeza e luto. Além da expressão mais séria, o cabelo preso e a blusa preta com gola alta compõem a cena para a personagem, que se veste para se esconder e abdica de qualquer preocupação estética em virtude da sua dor.

Desde o teatro da Grécia Antiga, as roupas pretas são associadas ao luto, mas também são vistas como sinônimo de elegância na moda. Vale destacar que a cor sozinha não passa um significado preciso, tendo que ser associada, no caso, a maquiagem, ao estilo das roupas e a própria narrativa.

Figura 27 - O luto da mãe



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Uma mudança significativa acontece na personagem Manuela quando ela se encontra com Agrado (Figura 28). Vestindo as roupas coloridas de Agrado, a expressão de Manuela também muda, se tornando mais alegre. Com um casaco de estampa de onça e um vestido justo em tons de rosa e verde, Manuela ainda comenta se ela não está um “pouco piranha” com essa roupa e Agrado confirma, dizendo que as freiras só ajudam as prostitutas e travestis. Dessa forma, a roupa se torna uma peça importante na representação da mulher, sendo que o vestido justo e curto marca o erotismo, e junto com as cores vibrantes e estampadas, constroem a imagem da mulher prostituta. No cinema, esses aspectos se relacionam com a figura da estrela *pin-up*: sensual, alegre e ingênua.

Figura 28 - Manuela e Agrado



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Já Agrado, nessa cena, comenta que não há nada como um Chanel para se sentir respeitável, se referindo ao seu conjunto de casaco e saia rosa. Essa fala também alude a importância das roupas e da marca, sendo que Chanel é associado a elegância. A marca produz roupas com cortes mais retos, similares as masculinas, remetendo a respeitabilidade ao universo do homem. Entretanto, Agrado não deixa de usar uma cor chamativa, o rosa, característico do seu personagem e do feminino.

A marca Chanel também é bastante associada às estrelas do cinema e as classes mais altas, incorporando o prestígio. O desejo de Agrado em vestir um Chanel demonstra a influência do cinema e da moda para o público feminino e a absorção dos significados dos trajes. Mesmo sendo uma peça cara, a democratização das roupas permitiu que peças similares ou falsificadas alcançassem todas as classes sociais.

Nas cenas em que Manuela relembra o seu filho, como quando vai assistir à peça *Um Bonde Chamado Desejo* (Figura 29), a personagem volta a usar o vermelho, muitas vezes embaixo de outras roupas como o casaco preto, simbolizando o amor e o luto. Quando Manuela se encontra com a atriz Huma Rojo há várias fotos de personagens e encenações no camarim. O teatro está presente no filme, e o camarim, local dessa troca de figurino e maquiagem, aparece constantemente no filme.

Figura 29 - Camarim de Huma



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

A história de Manuela está interligada ao teatro, mostrando outra face da personagem. Quando jovem, ela fazia parte de um grupo amador de teatro, sendo que, através de uma foto (Figura 30), é possível ver uma certa transgressão da personagem. Como a atriz Marlene Dietrich, Manuela está caracterizada com roupas masculinas, chapéu, camisa social e gravata, sem deixar de usar maquiagem, delineador e batom, brincando com o feminino e o masculino.

Figura 30 - Fotografia de Manuela caracterizada para uma peça de teatro



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Em uma outra fotografia (Figura 31), é possível ver Manuela jovem, junto com Lola e Agrado. Na juventude, Manuela pintava seus lábios de vermelho e usava *blush* rosado nas bochechas, similar a maquiagem que as egípcias, e posteriormente as atrizes do cinema, usavam para seduzir. O seu vestido floral e o seu cabelo ondulado e preso marcam uma ingenuidade e a diferenciam de Lola e Agrado, que vestem roupas justas com estampa de onça, demonstrando mais erotismo. Aqui, a cor vermelha da blusa de Lola simboliza o desejo e a relação amorosa entre ela e Manuela.

Figura 31 - Fotografia de Lola, Manuela e Agrado



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Esse recorte destaca a mulher jovem, no caso Manuela, preocupada com a beleza e com o jogo de sedução e que por isso, utiliza símbolos da feminilidade como o batom vermelho, *blush* e vestido para alcançar tais objetivos. Entretanto, em uma outra passagem do filme, Manuela conta que sofria com o machismo de Lola, e que quando descobriu que estava grávida, fugiu de Barcelona. Esses acontecimentos ajudam a esclarecer a mudança de visual da personagem, que, quando mãe solteira, afastou-se de tais símbolos e do desejo de atrair o olhar masculino para evidenciar o amor pelo seu filho.

Uma transformação no cabelo de Manuela, que volta a ficar ondulado como na fotografia, acontece quando ela se reencontra com Lola no velório da irmã Rosa (Figura 32). A mudança pode simbolizar a passagem do tempo e também o enfrentamento do seu passado.

Figura 32 - Manuela no enterro de Rosa



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Nas últimas cenas do filme (Figura 33), Manuela está novamente ligada à figura materna, cuidando do Esteban, filho da irmã Rosa. Diferente do início do filme, a personagem está com uma blusa cinza claro, seus cabelos ondulados estão arrumados em um penteado e os brincos se destacam no rosto. Esses cuidados com a aparência e a ausência do vermelho podem indicar um recomeço na vida de Manuela de uma forma mais leve, em que a personagem compartilha o seu amor entre ela mesma, Esteban e suas amigas. A última cena acontece no camarim, em um encontro de Manuela com suas amigas, Huma e Agrado (Figura 34). Esse fechamento destaca a cumplicidade e a irmandade entre as três personagens, que com o apoio uma da outra, superaram os acontecimentos retratados no filme.

Figura 33 - A transformação de Manuela - a volta da mãe



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Figura 34 - Reencontro das amigas



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

4.2.1.2 A prostituta

Além da mãe solteira e da mulher trabalhadora, o filme retrata uma prostituta travesti, destacando esses grupos marginalizados na tela do cinema, mostrando-os de uma forma humana e criando ligações emotivas com o público. O fim da década de 1990 apresenta esses movimentos transgressores e o *camp* reafirma essas

provocações através da ironia, do espetáculo e do excesso. O filme ganha influencia desses aspectos destacados na personagem Agrado.

A escolha do elenco, em que foi elegido uma mulher para interpretar uma travesti, revela um atrevimento para as definições dos gêneros. Como personagem, Agrado representa no filme a mulher objeto, sexualizada e preocupada com a beleza. Desde as cortesãs na Grécia Antiga, que ascenderam a imagem da mulher bela e com um corpo harmonioso, passando pela mulher como objeto do olhar do homem na Renascença e chegando as atrizes de cinema, do fetiche da *femme fatale* à ingenuidade e sensualidade das *pin-ups*, Agrado se torna a representação delas no filme.

O encontro entre Manuela e Agrado acontece em um local de prostituição (Figura 35). Agrado é apresentada visualmente de modo a ser reconhecida como uma prostituta. Com cabelos compridos e castanhos, salto alto, uma jaqueta vermelha e uma saia curta mostrando as suas pernas, a personagem ainda ganha um brilho através do material da sua roupa, remetendo a plasticidade de um objeto. Ao mostrar seu corpo e tornar-se atraente pela maquiagem e cabelo, Agrado provoca o desejo nos homens. O cabelo comprido e o salto alto ainda remetem ao fetichismo por simbolizarem o falo, sendo que Agrado é a única personagem no filme que atrai esse olhar sexualizado.

Figura 35 - Local de prostituição



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Essa construção se desfaz quando a personagem está em casa mostrando seu rosto sem maquiagem e seu cabelo natural (Figura 36). Para Agrado, a beleza é fundamental para o seu trabalho. Como modelo, a personagem comenta que precisa se cuidar, ficar sempre bonita e atenta aos últimos avanços tecnológicos de cirurgia e cosmética, reforçando o consumo ligado ao mito da beleza e a busca pela perfeição como as estrelas do cinema. Em uma outra cena, Agrado fala que uma mulher é o seu cabelo, as suas unhas e a sua boca para “chupar” ou fofocar, evidenciando os signos ligados aos preconceitos existentes sobre a representação feminina.

Figura 36 - Agrado sem maquiagem



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Quando Agrado começa a trabalhar como assistente de Huma, a personagem muda o seu estilo de roupas, passando a usar calça *jeans*, blusa sem decote e sem cores vibrantes (Figura 37). Essa mudança se difere da mulher prostituta como objeto e desejo masculino.

Figura 37 - Agrado na companhia de teatro



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Na sua busca por se tornar mulher, a personagem de Agrado expõe todo o seu processo e ressalta os signos difundidos e constantemente repetidos da imagem feminina na sociedade. Na cena (Figura 38) em que a personagem conta a história da sua vida, ela comenta o seu desejo em agradar os outros, personificando a mulher boa. E ela continua dizendo que além de ser sempre agradável, também é autêntica, mostrando o seu corpo feito sob medida. Olhos amendoados, nariz fino, silicone nos seios, lábios, testa, maçãs do rosto, quadris e bunda, redução da mandíbula e depilação definitiva. Sonhando com a ideia da mulher perfeita constantemente representada na história da humanidade, Agrado consegue comprá-la como um produto. Essa transformação confronta com a natureza biológica mas aceita os preceitos culturais e históricos construídos pelo homem. A personagem ainda comenta essa relação: “Porque nós ficamos mais autênticas quanto mais nós nos parecemos com o que sonhamos que somos”⁴⁷. O relato é feito em cima do palco, recebendo aplausos da plateia.

⁴⁷ Tradução de “Una es más auténtica cuanto más se parece a lo que ha soñado de sí misma”. Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Figura 38 - Agrado no palco



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Esse momento marca a ascensão de Agrado, sendo reconhecida pelo público. A trajetória da personagem se assemelha as *pin-ups* do cinema, que de modelos a atrizes, vendiam a ideia de que qualquer mulher poderia se tornar uma estrela. O bom-humor e o erotismo representados pelas saias colantes, vestidos decotados e cores vibrantes das *pin-ups* também estão na personagem.

Na última cena do filme (Figura 39), Agrado está com uma maquiagem mais discreta: seus olhos estão marcados por um delineador fino e uma sombra rosada. O cabelo curto e o vestido com o comprimento abaixo do joelho e um decote discreto evidenciam a transformação da personagem. Apesar da cor vermelha do vestido ainda representar o desejo (que pode ser interpretado como a conquista do amor-próprio), essas transformações marcam a nova fase da personagem, que se afasta da prostituição e dos símbolos do fetichismo e se torna parte da equipe de teatro.

Figura 39 - A transformação de Agrado



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

4.2.1.3 A atriz

A primeira aparição da atriz Huma Rojo se dá por seu rosto estampado na parede do teatro (Figura 40). Cabelo loiro, olhos azuis marcados por um delineador discreto, lábios com batom vermelho que contrastam com a sua pele clara compõem a expressão misteriosa e sedutora da personagem da peça *Um Bonde Chamado Desejo*.

Figura 40 - A face da atriz



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

A imagem se funde com o palco da peça de teatro (Figura 41), mostrando uma outra face da personagem. Na cena, Huma aparece mais informal, com seus cabelos presos em uma touca preta e de camisola, mostrando a personagem em uma situação vulnerável e contrastando com a imagem do seu rosto na parede.

Figura 41 - A peça *Um Bonde Chamado Desejo*



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Em várias cenas do filme, Huma aparece em seu camarim, se caracterizando para compor a personagem da peça. O camarim está repleto de imagens das estrelas hollywoodianas, grandes inspirações da atriz.

O culto a estrela do cinema está muito presente no filme. Desde o início, ao mostrar cenas da atriz Bette Davis em *A Malvada*, Almodóvar retrata as estrelas do *star system* mas sob uma perspectiva diferente: no seu camarim, a personagem de Davis está se preparando para atuar, com o seu cabelo preso e de camisola (Figura 42). Da mesma forma que representa Huma, Almodóvar aproxima as duas atrizes mostrando-as mais reais, no seu processo de transformação para atuar.

Esse olhar não diminui o encantamento das atrizes. Esteban é retratado como o grande fã de Davis e Huma, e o seu desejo de conseguir o autógrafo de Huma desencadeia toda a história do filme. Almodóvar não esconde a influência das atrizes hollywoodianas em seu trabalho, mas as coloca ao lado das mulheres reais, como ele mesmo cita em sua homenagem nos créditos finais.

Figura 42 - Cena da atriz Bette Davis no filme *A Malvada*



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Já Huma representa as atrizes hollywoodianas. Esbelta, ombros largos, pouco peito e quadril estreito se relacionam com a maquiagem, cabelo e figurino e compõem a sensualidade enigmática característica da mulher fatal. E como os anos dourados do *star system*, Huma também mistura a personagem ao seu próprio estilo.

A maquiagem, as unhas e as roupas vermelhas se tornam itens comuns entre a atriz e sua personagem, sendo a cor do cabelo o grande diferencial das duas: Huma é ruiva enquanto sua personagem na peça é loira (Figura 43). O cabelo ondulado e ruivo é semelhante a Rita Hayworth na personagem *femme fatale* do filme *Gilda*, mas

o seu figurino não adota os decotes e as fendas, e sim um visual elegante, como as *good-bad-girl*.

Figura 43 - Huma em seu camarim



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Em uma cena na casa de Manuela (Figura 44), a atriz está toda de vermelho: calça, *blazer*, blusa amarela com detalhes em vermelho e bolsa vermelha. Para a personagem, o vermelho pode simbolizar a forte paixão que ela nutre por Nina. Huma também conta que foi influenciada pelas estrelas do cinema, sendo que desde jovem fuma para imitar a atriz Bette Davis. Mais uma vez o diretor coloca a influência do *star system* que atinge tanto Esteban como a própria atriz dentro e fora do palco.

Figura 44 - Huma na casa de Manuela



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

A última cena do filme (Figura 45) mostra Huma com um visual bem diferente de todo o filme: cabelos longos, castanhos e ondulados, olhos esfumados, batom rosado e casaco marrom sob uma blusa azul. A ausência do vermelho, aspecto constante na personagem, se relaciona com o término do relacionamento entre ela e Nina. E desconstruindo a mulher fatal, Almodóvar parece afastar a personagem das atrizes americanas, caracterizando-a de uma forma mais vibrante e natural, marcando uma nova fase para a atriz.

Figura 45 - A transformação de Huma



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

4.2.1.4 A rebelde

Nina é atriz da peça *Um Bonde Chamado Desejo*, na qual contracena com a sua namorada, Huma. No filme, a mulher jovem e bela, principais aspectos do mito da

mulher e por consequência, das produções hollywoodianas, é retratada como homossexual, viciada em heroína e rebelde. Para compor o visual e simbolizar tais aspectos, Nina veste roupas pretas, calças justas e blusas decotadas (Figura 46), que contrastam com o figurino da sua namorada e evidenciam o conflito na relação entre as duas.

Similar a diva sombria e a *vamp*, Nina se caracteriza com erotismo e agressividade, refletindo a sua vida conturbada e as suas atitudes inconsequentes. A única vez que a atriz veste vermelho é quando ela vai comprar drogas (Figura 47), representando o vício como o seu único amor.

Figura 46 - Nina saindo do teatro



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Figura 47 - Nina vestindo o casaco vermelho



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Essa representação é oposta a personagem de Nina. Na peça, ela interpreta Stela, uma mulher grávida e submissa ao seu marido opressor. Na cena (Figura 48), Stela está com o seu filho recém-nascido, caracterizada com um vestido simples, em tom de azul claro e com estampas de flores amarelas, simbolizando a delicadeza e ingenuidade de uma jovem mãe.

Figura 48 - Nina interpretando Stela na peça Um Bonde Chamado Desejo



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Essa diferença entre Nina dentro e fora do palco é justificada no fim do filme, em que ela termina sua relação com Huma e volta para sua cidade, uma pequena vila do interior, constituindo uma família tradicional com marido e filho. Almodóvar não mostra tal acontecimento no filme, sendo que é Agrado quem conta essa passagem. Assim, o diretor, apesar de não dar tanto destaque, coloca como solução para a rebeldia de Nina uma história parecida com a da sua personagem na peça, voltando para o mito da mulher.

4.2.1.5 A virgem

A irmã Rosa, uma jovem freira que trabalha como assistente social, é representada de forma recatada e conservadora através de seus cabelos compridos e lisos presos por um lenço bordô e do seu vestido com mangas de cor clara (Figura 49). A personagem não usa maquiagem no rosto e quase sempre está com o cabelo preso, mostrando a renúncia dos itens de beleza pela simplicidade e castidade, evitando provocar o desejo nos homens.

Figura 49 - Primeiro encontro de Manuela, Rosa e Agrado



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Entretanto, a mulher como virgem se fragmenta quando ela descobre que está grávida de Lola. Em virtude da sua relação com a travesti, Rosa recebe a notícia que é soropositiva. Nessa cena (Figura 50), ela está com um casaco cinza-escuro, uma blusa de gola alta cinza e o seu cabelo está totalmente preso, de modo a esconder ainda mais o seu corpo, fechando-se em si e compondo o sentimento de melancolia e desalento.

Figura 50 - Rosa ao saber que é soropositiva



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Aos cuidados de Manuela, nota-se uma mudança no comportamento de Rosa, tornando-se mais leve e brincalhona como uma adolescente. Nessa fase (Figura 51), o cabelo solto é o grande diferencial, demonstrando esse desprendimento da personagem por meio da liberdade do penteado.

Figura 51 - Rosa na casa de Manuela



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

No hospital, se preparando para o nascimento do seu filho, Rosa retoma a aparência angelical através das roupas brancas e do seu cabelo penteado e preso em um coque (Figura 52). Como penitência ou redenção, a personagem morre no momento do parto.

Figura 52 - Rosa no hospital



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

A personagem é a provocação de Almodóvar à Igreja Católica. Rosa é a representação da mulher santa e ingênua, desejada por ser inatingível, exaltada pela Igreja desde a Idade Média e reproduzida já no início do cinema com a “queridinha da América”. Sem cachos dourados ou roupas com babados como a atriz Mary Pickford, Rosa é associada a virgem pelo lenço no cabelo, rosto sem maquiagem e vestidos largos, sem enfeites e com cores neutras. Além do mais, Rosa é jovem, um aspecto

importante do mito da beleza, mas que no filme se abstém dos cuidados com a aparência pela religião. No filme, Almodóvar rompe com esse moralismo ao retratá-la grávida, esperando um filho de uma travesti. Entretanto, o desfecho da personagem questiona sobre a transgressão e as suas consequências.

4.2.1.6 A vilã

A primeira vez que o espectador vê Lola é através de um retrato (Figura 53). Na fotografia, ela está com um cabelo loiro, uma blusa decotada vermelha e uma saia com estampa de onça, estilo semelhante à Agrado, remetendo novamente ao erotismo e a prostituição. O vermelho, na foto, simboliza o forte desejo da personagem. Lola, como ela mesma diz, sempre foi “excessiva” e o seu figurino com cores fortes e chamativas traz esse aspecto.

Figura 53 - Fotografia de Lola, Manuela e Agrado



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Durante o filme, Lola surge nos diálogos das personagens como a causa de vários problemas, aparecendo somente no enterro de Rosa (Figura 54). Apesar das roupas pretas do luto, Lola não deixa de se preocupar com a beleza: cabelo comprido em um tom ruivo, batom rosado, olhos delineados e com sombra, salto alto, unhas pintadas de marrom claro, anéis, brincos e colar. O cuidado com a beleza não pode ser deixado de lado, pois é dessa forma que se constrói como mulher.

Figura 54 - Lola no enterro de Rosa



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Lola, por ser portadora da Aids, traz ao filme mais um tema polêmico, e, apesar dos problemas ocasionados, a personagem é acolhida. Em um encontro com Manuela, Lola conhece o seu filho gerado da relação que teve com Rosa (Figura 55).

Figura 55 - O encontro de Lola com o seu filho



Fonte: Tudo Sobre Minha Mãe, DVD (2004)

Semelhante à figura materna, a personagem veste uma blusa vermelha com os botões abertos, marcando de forma discreta os seios, e seu cabelo está parcialmente

preso em um penteado. O cuidado com a maquiagem - delineador, sombra e batom vermelho - remete novamente a afirmação de sensualidade e feminilidade. A cor vermelha, nesse caso, pode ser interpretada como o símbolo do amor de Lola por seu filho.

O vermelho feminino, do poder da vida e da morte a sedução e o amor, são ligados às mulheres de Almodóvar. O diretor provoca a imagem da mulher ligada a maternidade, sendo que a história do filme acontece a partir da morte do filho e ainda retrata a sensualidade feminina fora do olhar masculino.

Se o olhar de Hollywood mostra atrizes jovens e belas, Almodóvar escolhe para ser a protagonista do seu filme uma mulher mais velha. A beleza ainda é vista sob a pele branca e o corpo harmonioso, mas mostra as diferentes idades e estilos. No filme, ao invés de rivais, as mulheres velhas e jovens estão próximas. Entretanto, Rosa e Nina, as jovens, ganham um desfecho mais obscuro enquanto Manuela, Huma e Agrado se transformam e superam as dificuldades.

O destino das duas jovens também revela a imposição das estruturas tradicionais da religião e da família na nova geração, sendo que o diretor não deixa de mostrar as tragédias. Os grupos marginalizados, como as travestis, não escondem a prostituição, a violência e as doenças que permeiam esse meio. A travesti Lola é apresentada como portadora do vírus da Aids, sendo até chamada de “uma epidemia”. Porém, a personagem é mostrada de forma humana, mostrando uma face amorosa ao conhecer o seu filho com Rosa.

Há poucos homens no filme que não ganham papéis com destaque e não há a preocupação em agradar o olhar masculino. O relacionamento amoroso que permeia o filme é homossexual, entre Huma e Nina. E como um “filme de mulher”, a irmandade ganha força. As expressões são ainda evidenciadas por *closes* de rostos sem maquiagem, não escondendo as emoções, que é um aspecto importante do melodrama.

Há espaço para todas as mulheres no filme de Almodóvar, inclusive para quem não nasceu mulher. As travestis são representadas principalmente pela personagem de Agrado. Ela é retratada como uma prostituta, carregando os signos que transformam a mulher em um objeto de desejo masculino: cabelo comprido, batom vermelho, blusa decotada marcando os seios, saia curta e salto alto. Um personagem do filme refere-se à Agrado como uma “mulher com pênis”, explicitando a intenção de Almodóvar em literalmente concretizar o fetichismo tão presente na imagem feminina.

A personagem não esconde a sua preocupação estética e os procedimentos que realizou para alcançar o mito da beleza, sendo reconhecida justamente por contá-los.

O diretor não omite a sua influência e admiração pelas grandes atrizes, mostradas nas cenas de Bette Davis no filme *A Malvada*, no fascínio de Esteban pela atriz Huma que morre ao tentar conseguir um autógrafo dela, nas diversas fotografias de atrizes famosas nos camarins e na própria simbiose de Huma com as divas de Hollywood. Entretanto, Almodóvar não endeusa as atrizes, mostrando-as no camarim se arrumando e colocando-as ao lado das mulheres “comuns”, exemplificado no final do filme, ao homenagear, acima de tudo, o amor e o fascínio feminino.

Os títulos dos capítulos reforçam certos estereótipos construídos nas personagens – mãe, prostituta, atriz, rebelde, virgem e vilã –, aludindo a relação de Almodóvar com os elementos tradicionais do mito da mulher e enfatizados pelas estrelas de Hollywood. Entretanto, no decorrer do filme, o diretor mostra as transformações das personagens, quebrando com os padrões e com o pré-julgamento ao mostrar mulheres fortes e ao mesmo tempo sensíveis, superando as tragédias (muitas delas ocasionadas por homens) juntas. A mãe que perde o filho e se reconstrói no apoio de amigas; a prostituta travesti que carrega os signos da mulher objeto e que ganha aplausos ao contar sua construção; a atriz divinizada que revela a sua face humana no camarim; a rebelde que acaba sucumbindo a uma vida tradicional como a da sua personagem na peça; a jovem virgem que engravida de uma travesti; e a vilã que mostra todo o seu amor para o seu filho recém-nascido. Dessa maneira, Almodóvar usa do mito da mulher para mostrar todas as faces e emoções do feminino.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como tema o estudo do mito da mulher e a sua relação na caracterização das personagens do cinema. A representação feminina no cinema ganhou destaque pelo poder imagético e narrativo dos filmes e por isso foi necessário entender como a sétima arte incorpora e transgride os conceitos ligados à mulher. Desse modo, diretores como Pedro Almodóvar e o seu filme *Tudo Sobre Minha Mãe* ganham destaque por questionarem a imagem tradicional do feminino. Assim, o problema de pesquisa proposto foi: **como o mito da mulher se relaciona com a caracterização das personagens do filme *Tudo Sobre Minha Mãe*?** Com o propósito de solucionar esse problema, compreendendo como a mulher foi representada historicamente na sociedade e a sua ligação com a direção de arte e o cinema, foi utilizado métodos de pesquisa bibliográfica e análise fílmica.

O capítulo dois abordou o mito da mulher e o cinema, observando que padrões criados pela história acabam sendo considerados naturais e verdadeiros. Nesse aspecto, foi essencial pesquisar os principais pontos que construíram a imagem feminina ao longo do tempo. Ao se desvencilhar do conceito da fertilidade, a ascensão das cortesãs associa a mulher à beleza como meio de ser inserida na sociedade patriarcal. Sob o olhar masculino, a mulher bela é representada com aspectos positivos quando agrada aos homens ou com aspectos negativos quando transgride a moral, sendo a responsável pelos males do mundo. Essa representação não sofreu grandes transformações, sendo incorporada pelo cinema na construção das personagens femininas.

Ainda foi visto o surgimento do cinema e os seus aspectos que encantam o espectador. Unindo imagem, movimento, estrutura narrativa e desenvolvimento de personagens, o cinema se tornou a fábrica dos sonhos, influenciando de forma massificada. Com caráter moralizador, os filmes absorveram e difundiram o mito da mulher na construção de personagens, que brilharam especialmente no *star system* de Hollywood. Assim, foi pesquisado atrizes que se destacaram no cinema por seus personagens, relacionando-as com a representação feminina. Essas atrizes sustentaram estereótipos presentes desde a Antiguidade, representando mulheres belas, jovens e sedutoras, diferindo-as entre a ingenuidade e a maldade. Foi importante notar que essa construção se dá principalmente pelo cinema hollywoodiano. No decorrer da pesquisa, observou-se que certos padrões dessa

construção de personagens começaram a ser questionados por correntes do cinema independente e artístico, mostrando a mulher além da estrutura tradicional. Nesse caso, constata-se que no final do século XX, o olhar de diretores como Almodóvar trouxe para o grande público uma outra mulher.

A partir do capítulo dois foi possível notar que essa representação da mulher aconteceu no cinema por meio da sua caracterização que está atrelado à narrativa da história. Nesse caso, como se fala da representação da mulher através da sua imagem na história, foi necessário entender como essas características são representadas no cinema. Por isso a direção de arte juntamente com a percepção histórica de elementos da caracterização das personagens, acabaram por fazer parte da pesquisa.

Dessa forma, no capítulo três foi tratado da direção de arte dentro do processo de produção de um filme. Foi visto a sua importância na construção narrativa-visual, sendo essencial o trabalho colaborativo entre os setores, principalmente com a direção e a direção fotográfica. Como a pesquisa delimita-se na construção dos personagens, a caracterização dos mesmos se fez necessária, apresentando o figurino, maquiagem, cabelo e cores na composição dos atores e atrizes. Esses elementos carregam signos além do contexto fílmico, sendo relacionados também com o contexto histórico-cultural e o mito da mulher.

Definidos os dois capítulos, foi possível perceber que a personagem é construída a partir da visão do diretor, juntamente com os elementos da direção de arte. Nesse caso, o cinema hollywoodiano determinou certos padrões no visual das mulheres representadas nos filmes, principalmente através das estrelas. Esses padrões também foram determinados pelo contexto histórico em que os filmes foram produzidos. Para analisá-los, optou-se pela escolha de um filme que inicialmente foge destas representações comuns das mulheres e que, a partir da visão do diretor e da direção de arte, consegue apresentar mulheres diferentes dos estereótipos, mas que ao mesmo tempo utiliza características das personagens hollywoodianas.

Assim, no capítulo quatro foi analisado o filme *Tudo Sobre Minha Mãe*, do diretor espanhol Pedro Almodóvar. O diretor usou do gênero melodrama, filme para mulheres com aspectos morais, para subvertê-lo. Sob o seu olhar, Almodóvar retrata a mulher como um ser forte, sem se prender aos mitos da mulher ingênua ou má, como sempre foi retratado. As dualidades também estão presentes, mas não para tornar as mulheres inimigas, e sim para aproximá-las. Representando mulheres reais e não signos estereotipados, o diretor também constrói personagens humanos de

grupos marginalizados, onde o espectador pode aceitá-los, criando uma identificação afetiva sem julgá-los. Vale ressaltar que essa quebra de estereótipo não acontece trocando os papéis, da mulher assumindo a dominação do homem, mas sim sendo ela mesma, cada uma qual e plurais.

Distante do olhar masculino, as mulheres de Almodóvar ganham vida sob a direção de arte. Elementos característicos do fetichismo, como cabelo comprido, batom vermelho, salto alto compõem as personagens travestis Agrado e Lola. Já as mulheres, como Manuela e Rosa, têm a liberdade de usar pouca maquiagem, calça *jeans*, vestidos largos e com cores neutras. Sob a influência das estrelas hollywoodianas, Huma as incorpora dentro e fora do palco através do seu cabelo ruivo ou da peruca loira de sua personagem, maquiagem feita com cuidado, roupas vermelhas e clássicas. Entretanto, o diretor mostra a personagem em vários momentos no camarim, com seu cabelo preso em uma touca ou de roupão, revelando a face humana das divas. Dessa maneira, percebe-se que a visão particular de Almodóvar busca referências nas características do feminino já enraizadas pelo cinema, mas, ao mesmo tempo, desconstrói esse olhar sobre o mito da mulher, assemelhando e diferenciando-se a partir da sua narrativa em *Tudo Sobre Minha Mãe*.

Por fim, com a realização desse estudo, foi possível entender aspectos que constroem o gênero feminino e como o cinema influencia na construção e desconstrução do mito da mulher. Vale ainda mencionar que essa percepção é necessária para a compreensão do choque entre a tradição e a transgressão dos conceitos femininos na atualidade e a sua reprodução na sociedade.

REFERÊNCIAS

- ALMODÓVAR, Pedro. **Tudo sobre minha mãe**. São Paulo: Twentieth Century Fox Film, 2004. 1 disco (101 min.): NTSC/DVD: son.; color.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995. 310 p. (Ofício de arte e forma).
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel,. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Rio de Janeiro: Papirus, 2003. 335 p.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. 180 p.
- BAUDRILLARD, Jean. **A sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008. 268 p. (Coleção arte e comunicação; 54).
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. 935 p.
- BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a estética do teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BOUCHER, François. **História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 477 p.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão de identidade**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008. 236 p. (Sujeito e história).
- BUTRUCE, Débora L. Vieira. **A direção de arte e a imagem cinematográfica: sua inserção no processo de criação do Cinema Brasileiro dos anos 1990**. 2005. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Imagem e Informação) - Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2005.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2008. p. 55-88. (Coleção campo imagético).
- CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. Surrealismo. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2008. p. 143-158. (Coleção campo imagético).
- CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: SENAC São Paulo, 2006. 499 p.
- COSTA, Flávia Cesarino. Primeiro Cinema. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2008. 432 p. (Coleção campo imagético).
- DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema: variações do feminino**. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 2009. 232 p.

- ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2007. 438 p.
- EPSTEIN, Isaac. **O signo**. 7.ed. São Paulo: Ática, 2000. 80 p. (Princípios ; 15).
- FABRIS, Mariarosaria. Neorealismo Italiano. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 191-220. (Coleção campo imagético).
- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3.ed. Porto Alegre: Artmed, 2009. 405 p.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**. 16. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005. 1 v.
- FRIEDERICHS, Marta Cristina. **Quanto mais quente melhor**: corpos femininos nas telas do cinema. 2015. 207 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2015.
- GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2010. xvi, 184 p.
- HELLER, Eva. **Psicología del color**: cómo actuán los colores sobre los sentimientos y la razón. Barcelona, ES: G. Gili, 2004. 309 p.
- KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995. 347 p. (Artemídia)
- LIPOVETSKY, Gilles. **A terceira mulher**: permanência e revolução do feminino. São Paulo: Cia. das Letras, 2000. 339 p.
- LOBRUTTO, Vincent. **The filmmaker's guide to production design**. New York: Allworth, 2002.
- LOPES, Denilson. Cinema e Gênero. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 379-394 (Coleção campo imagético).
- MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. São Paulo: Papyrus, 1997. 303 p. (Coleção campo imagético).
- MANEVY, Alfredo. Nouvelle Vague. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 221-252. (Coleção campo imagético).
- MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. 432 p. (Coleção campo imagético).
- MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. São Paulo: M. Fontes, 2003. 314 p.

METZ, Christian. **A significação no cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. 295 p.

METZ, Christian. **Psicanálise e Cinema**. São Paulo: Global, 1980. 175 p.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o Homem Imaginário**: Ensaio de Antropologia Sociológica. 1. ed. É Realizações, 2014. 288p.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1989. 162 p.

MURCIA, Félix. **La escenografía en el cine**: el arte de la apariencia. Madrid: Autor, 2002.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 8.ed. Rio de Janeiro: Leo Christiano, 2002. 219 p.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. 84 p. (Coleção primeiros passos ; 103).

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papyrus, 1994. 152 p. (Coleção ofício de arte e forma).

VARGAS, Gilka Padilha de. **Direção de arte**: um estudo sobre sua contribuição na construção dos personagens Lígia, Kika e Wellington do filme Amarelo Manga. 2014. 211 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2014.

VUGMAN, Fernando Simão. Western. *In*: MASCARELLO, Fernando. **História do cinema mundial**. 3. ed. São Paulo: Papyrus, 2008. p. 159-176. (Coleção campo imagético).

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rosa dos Tempos, 2018. 490 p.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena**: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 381 p.