



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Faculdade de Engenharia  
Departamento de Ciência e Tecnologia Têxtil

**A Arte da Conceção do Figurino:  
Um estudo de caso dos diferentes figurinos utilizados nas  
adaptações do livro Orgulho & Preconceito**

**Denise Helena Rutkowski Dias**

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em  
**Design de Moda**  
(2º ciclo de estudos)

Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Madalena Pereira

**Covilhã, Outubro de 2012**



# Dedicatória

...Aos meus pais - Dorothea e Renato - a quem devo cada sorriso, cada desafio, cada aprendizado, cada batalha, cada vitória, a quem devo a minha vida, e a minha imensa alegria de viver...



# Agradecimentos

A conclusão deste projeto não seria possível sem a colaboração, apoio e o carinho de diversas pessoas.

Primeiramente agradeço a Deus por me apresentar com a dádiva da vida, guiar meus passos e iluminar meu caminho.

Agradeço aos meus pais, Renato, Dorothea e “Torto”, pelo amor incondicional, confiança depositada em mim, palavras de conforto e o exemplo de coragem.

Aos meus irmãos, Elaine, Danielle, Deborah e Rodrigo pelo companheirismo, preocupação e amor. Agradeço até aos agregados, Ricardo, Karlinha e Uiltim, que por fazerem meus irmãos felizes, fazem a mim feliz também.

Agradeço a Zetti, minha segunda mãezinha, que apesar de longe sempre esteve perto.

Agradeço à minha querida amiga, Carolina Nunes que me ajudou a crescer, superando todos os desafios que a vida em um país diferente pode nos proporcionar.

Agradeço ao Pedro Figueiredo, que me apoiou em todos os anos que vivi em Portugal, sendo sempre um amigo fiel.

Agradeço a Carol Loss, pelas várias madrugadas de estudos, pelas lágrimas de desespero compartilhadas, pelo convívio, pelos conselhos, pela risadas. Enfim, pela ótima companhia nestes 2 anos de metrado.

Agradeço muito ao Hugo Gonçalves, pela companhia, pelo carinho, amor, dedicação e preocupação.

Agradeço a prof. Elsa que me ajudou desde o princípio, quando o tema figurino ainda era apenas uma opção.

Agradeço à Professora Ana Duarte que enquanto eu estive no Brasil, me ajudou com a dissertação.

Por fim, e muito importante, agradeço a Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Madalena Pereira pela paciência com as minhas dúvidas, pelos vários dias no skype, e principalmente pelo apoio para a concretização deste projeto.



# Resumo

Este estudo pretende analisar a função do figurinista no desenvolvimento de um “guarda roupa” direcionadas ao cinema e televisão e sua relação com a moda da época. Com este objectivo foram pesquisados os fatos históricos para avaliar a relação entre a história e as tendências do design de moda da época e o figurino, como signo fundamental em uma comunicação não-verbal. Numa primeira fase o estudo baseou-se numa pesquisa teórica e na segunda parte, numa componente de análise de três obras cinematográficas baseados na obra literária “Pride and Prejudice”, identificando a amplitude pela qual a narrativa visual está inserida e suas inúmeras possibilidades. A realização desta análise baseou-se na investigação feita de experiência de profissionais figurinistas, através de livros, relatos e entrevistas já existentes. A vertente teórica fundamenta-se em historiadores de moda e autores direcionados ao estudo da comunicação visual, como Umberto Eco. A investigação possibilitou a compreensão aprofundada da complexidade do processo de concepção do figurino e a sua ligação com o telespetador, isto porque os meio de comunicação influenciam a vida do indivíduo, seja no modo de vestir ou se comportar. Permitiu também concluir a influência que das tendências de moda de uma determinada época exercem na realização do “guarda roupa” realizado pelo figurinista, bem como as influências que determinadas tendências de moda usadas em cinema e filmes podem transpor-se para a sociedade do consumidor pelo sucesso obtido perante o olhar do indivíduo.

## Palavras-chave:

figurino, design de moda, tendências, comunicação, cinema e televisão.



# Abstract

This study aims to examine the role of the costume designer in developing a "wardrobe" especially for film and television and their relationship with times fashion. For this purpose were researched historical facts to assess the relationship between history and trends of the fashion design and costume of the time, as a sign on a fundamental non-verbal communication. Initially the study was based on literary work "Pride and Prejudice", identifying the extent by which the visual narrative is inserted and its many possibilities. This analysis was based on interviews, books, and reports made by costume designers. The theoretical model is based on fashion historians and authors directed to the study of visual communication, as Umberto Eco. The investigation led to deeper understanding of the complexity of the design process of the costume and its connection with the spectator, this because the media influence the life of the individual, whether in dress or behave. Also allowed to conclude that the influence of the fashion trends for a particular season is directed related to the "wardrobe" performed by costumer as well as the influences that certain fashion trends used in film and movies can transpose to the consumer society in the eyes of the individual.

## Keywords

costume design, fashion, trends, communication, film and television.



# Índice

Dedicatória .....	iii
Agradecimentos.....	v
Resumo .....	vii
Palavras-chave: .....	vii
Abstract .....	ix
Keywords.....	ix
Lista de Figuras .....	xiv
<b>Capítulo 1 - .....</b>	<b>1</b>
1.1 - Introdução .....	1
1.2 - Questões de investigação.....	2
1.3 - Estrutura da dissertação.....	2
<b>Capítulo 2 - A construção de uma narrativa visual .....</b>	<b>4</b>
2.1 - A origem do Figurino nas Raízes do Teatro .....	5
2.1.1 - Conceitualização do termo .....	8
2.2 - Figurino: Uma comunicação não-verbal.....	14
2.3 - A relação entre moda e figurino.....	19
2.3.1 - A atuação do designer de moda/estilista como figurinista .....	20
2.4 - Figurino cinematográfico .....	22
<b>Capítulo 3 - O profissional figurinista no processo de concepção do figurino: identificar, conceituar e projetar.....</b>	<b>26</b>
3.1 - O profissional Figurinista .....	27
3.2 - Período de Pré-Produção .....	29
3.2.1 - Pesquisas do Tema .....	31
3.2.2 - Questão Orçamentária.....	32
3.2.3 - Contratação da equipe de trabalho do figurinista .....	33
3.2.4 - Produção Visual: Iluminação, fotografia e cenografia.....	34
3.2.5 - Esboços e Painel de Ambiente.....	35
3.3 - Produção .....	36
3.3.1 - Criação e/ou Aquisição das Peças de Vestuário .....	36
3.3.2 - Prova da Roupas .....	37
3.3.3 - Montagem dos Figurinos.....	37

3.3.4 - Utilização .....	37
3.4 - Pós- Produção .....	38
<b>Capítulo 4 - Estudo de Caso -“Orgulho &amp; Preconceito: Um Romance da escritora Jane Austen .....</b>	<b>39</b>
4.1 - Jane Austen - Biografia .....	40
4.2 - Breve contextualização de “Pride and Prejudice” .....	41
4.3 - Abordagem social e temporal do livro.....	44
4.3.1 - A moda no Período Revolucionário: o “Diretório” (1789 - 1799).....	49
4.3.2 - A moda no Período Revolucionário: o “Império”(1799-1815).....	50
4.4 - Trabalhos artísticos derivados da literatura “Orgulho & Preconceito” .....	54
4.4.1 - “Orgulho & Preconceito” 1980 .....	54
4.4.1.1 - O figurino e a Figurinista Responsável.....	54
4.4.2 - “Orgulho & Preconceito” - Televisão - Versão de 1995 - BBC .....	57
4.4.2.1 - O figurino e a Figurinista Responsável.....	57
4.4.3 “Orgulho & Preconceito” - Filme - Versão de 2005 .....	59
4.4.3.1 - O figurino e a Figurinista Responsável.....	59
4.5 - Estudo sobre o figurino: A análise de algumas cenas das três adaptações - 1980/1995/2005 .....	60
4.6 - Proposta de figurino para 2012 .....	66
4.6.1 - Tendência WGSN .....	66
4.6.2 - Painel de Ambiente .....	68
4.6.3 - Painel de Cores .....	69
4.6.4 - Croqui .....	70
4.6.4 - Figurino .....	71
4.6.4.1-Vestido império .....	71
4.6.4.2- Redingote .....	71
<b>Capítulo 5 - .....</b>	<b>72</b>
5.1 Conclusão .....	72
5.1.1 - Perspectivas Futuras .....	73
5.2 - Bibliografia .....	74
Anexos - .....	1
1- Relação dos personagens da obra de Jane Austen .....	1
2- Dressing her way to success, 2012. Interview Dinah Collin. Nione Meakin.....	1
3- How Undressed Mr. Darcy, 2006. Interview Jacqueline Durran. Tim Robey .....	3



# Lista de Figuras

## Capítulo 2 - A construção de uma narrativa visual

Figura 2.1 - Teatro Grego. ....04  
Fonte: AUGUSTO, Vanni. Teatro Grego. Disponível em: < <http://igorgrecia.blogspot.pt>>  
Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.2 - Mascaras Gregas. ....06  
Fonte: < <http://literatura-primeiroano.blogspot.com.br/2010/03/mascaras-do-teatro-grego.html>> Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.3 - Grécia: ator, máscara e indumentária.....09  
Fonte: Disponível em: < [http://artforsurf.zip.net/arch2007-09-09\\_2007-09-15.html](http://artforsurf.zip.net/arch2007-09-09_2007-09-15.html)> Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.4 - Vestuário - Roupa do dia a dia. ....09  
Fonte: <<http://variasformasdeblz.blogspot.com.br/2011/03/roupa-basica-para-o-dia-dia.html>> Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.5 - Traje acadêmico Oxfordiano .....09  
Fonte: <[http://virtualandmemories.blogspot.com.br/2010\\_05\\_09\\_archive.html](http://virtualandmemories.blogspot.com.br/2010_05_09_archive.html)> Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.6 - Traje do filme “Orgulho e Preconceito” .....09  
Fonte: Disponível em:  
<<http://enchantedserenityperiodfilms.blogspot.com.br/2011/06/gallery-of-period-costumes-to-be-sold.html>> Acesso - 23/mar./2012

Figura 2.7- Imagens do filme “Orgulho & Preconceito”. A personagem Elizabeth Bennet de vestido cinza pertencente a uma classe social baixa, e Caroline Bingley personagem que representa a classe abastada. Nota-se a diferença no tecido de ambas, no corte, nos adereços e até no cabelo. ....10  
Fonte: Pride and Prejudice (título original). Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 2.8 - Imagens do figurino do filme “...E o Vento Levou”.....12  
Fonte: “Gone With the Wind“ (título original). Direção: Victor Fleming. 238 min, 1939.

Figura 2.9 - Saia Peplum - Surgiu na década de 50, porém atualmente é uma forte tendência.....13

Fonte: <<http://espalhai.tudonahora.com.br/2012/02/em-londres-ja-e-inverno-2013/>> Acesso em: 23/mar./2012

Figura 2.10 - Figurino de época .....13

Fonte: Cartaz de divulgação do filme “Pride and Prejudice” (título original). Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 2.11 - Moda Emo.....13

Fonte: Disponível em: < <http://modaetudoteens.blogspot.com.br/2011/06/moda-dos-emos.html>> Acesso - 23/mar./2012

Figura 2.12 - Trajes de Portugal: Carroceiro e Lavadeira -Região Saloia - Estremadura..... 13

Fonte: Disponível em: < <http://rosapomar.tumblr.com/post/721183417/trajes-de-portugal-carroceiro-e-lavadeira>> Acesso - 23/mar./2012

Figura 2.13 - Fantasias do Carnaval de Veneza .....14

Fonte: Disponível em : < <http://www.mundodastribos.com/ganhar-dinheiro-no-carnaval-dicas.html>> Acesso - 23/mar./2012

Figura 2.14 - Uniforme de empregado de mesa.....16

Fonte: Disponível em: < <http://www.canstockphoto.com.br/gar%C3%A7om-uniforme-restaurant-6446688.html>> Acesso - 28/mar./2012

Figura 2.15 - Traje de Gala.....16

Fonte: Disponível em: < <http://www.deliriosdeconsumo.com/2009/10/especial-baile-de-debutantes-como.html>> Acesso - 28/mar./2012

Figura 2.16 - Imagens do filme Pride and Prejudice (2005). De acordo com a figurinista responsável o vestuário simples da personagem Elizabeth Bennet condiz com sua personalidade e postura no filme. ....17

Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 2.17- Jacques Doucet.....21

Fonte: Disponível em: <http://cadernodemoda.blogspot.com.br/2011/07/jacques-doucet.html>. Acesso em: 23/jun./2012

Figura 2.18 - Paul Poiret.....21

Fonte: Disponível em: <http://pordentrodamodabyarinact.blogspot.com.br/2012/04/paul-poiret-o-costureiro-que-libertou.html> Acesso em: 23/jun./2012

Figura 2.19 - Sarah Bernhardt.....21

Fonte: Disponível em: <http://the100.ru/en/womens/sarah-bernhardt.html>. Acesso em: 23/jun./2012

Figura 2.20 - Encarte do filme e pôster do filme “Bonequinha de Luxo”. A protagonista do filme Audrey Hepburn, vestindo o pretinho básico, imortalizado após o filme. A figurinista responsável foi Edith Head, porém o estilista que criou o modelo foi Givenchy. ....	22
Fonte: Breakfast at Tiffany’s (título original): Black Edwards. 115 min, 1961.	
Figura 2.21 - Figurino do Filme “A Redimida” .....	24
Fonte: Disponível em: < <a href="http://thefashionjoker.wordpress.com/tag/gilbert-adrian/">http://thefashionjoker.wordpress.com/tag/gilbert-adrian/</a> > Acesso - 28/mar./2012	
Figura 2. 22 - Figurino do Filme “Gilda” .....	24
Fonte: Disponível em: < <a href="http://oresumodamoda.blogspot.com.br/2011/05/moda-e-o-cinema-os-figurinos-marcantes.html">http://oresumodamoda.blogspot.com.br/2011/05/moda-e-o-cinema-os-figurinos-marcantes.html</a> > Acesso - 28/mar./2012	
Figura 2.23 - Brigitte Bardot.....	25
Fonte: Disponível em: < <a href="http://www.chicissime.be/article-mix-match-3-73812511.html">http://www.chicissime.be/article-mix-match-3-73812511.html</a> > Acesso - 28/mar./2012	
<b>Capítulo 3 - O profissional figurinista no processo de concepção do figurino: identificar, conceituar e projetar</b>	
Figura 3.1 -- Ficha técnica/Painel de Ambiente. ....	26
Fonte: Entre tramas, rendas e fuxicos, Memórias Globo, 2007, p. 94/ p. 116	
Figura 3.2 - Imagens do filme Pride and Prejudice (2005). Esta seleção de imagem representa a evolução do personagem através do figurino. ....	28
Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.	
Figura 3.3 - Diferenças apresentadas entre o processo de produção do figurino e de uma coleção de moda. ....	30
Fonte: LEITE, Adriana & GUERRA, Lisette. Figurino uma experiência na televisão, São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 216	
Figura 3.4 - Esquema da equipe do profissional figurinista. Realizado pela figurinista de uma rede de televisão brasileira.....	34
Fonte: LEITE, Adriana & GUERRA, Lisette. Figurino uma experiência na televisão, São Paulo: Paz e Terra, 2002, p.152	
Figura 3.5 - Painel de Ambiente - Desenvolvido para uma telenovela brasileira.....	35
Fonte: Entre tramas, rendas e fuxicos, Memórias Globo, 2007, p. 116	
Figura 3.6 - Prancha de figurino.....	35
Fonte: Sigla Design - Comunicação estratégica. Disponível em: < <a href="http://www.sigladesign.com.br/projetos/?projeto=Rede%20Globo%20-%20Malhação%20-%20Pranchas%20de%20Apresentação">http://www.sigladesign.com.br/projetos/?projeto=Rede%20Globo%20-%20Malhação%20-%20Pranchas%20de%20Apresentação</a> > Acesso em: 23/agos./2012	

## Capítulo 4 - Estudo de Caso - Orgulho & Preconceito: Um Romance da Escritora Jane Austen

Figura 4.1 - Imagens do filme Pride and Prejudice. ....39

Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 4.2 - Cenário onde se passa o filme - Inglaterra rural. ....39

Fonte: Pride and Prejudice, An Inspiration. Disponível em: <http://theo.theodorealexander.com/2011/04/15/pride-and-prejudice-an-inspiration/> Acesso em: 10/jun./2012

Figura 4.3 - Figurinos e cenário da época.....39

Fonte: RACINET, Auguste. The Costume History. France: 2009, p.322.

Figura 4.4 - Jane Austen - Esquerda - Aquarela feita por Cassandra Elizabeth Austen - sua irmã em 1804 - Pertence ao acervo da família. Direita - Gravura feita por Everest A. Duyncking para a "Portrait Gallery of Eminent Men And Wmen of Europe and America, em 1873. Fonte: Biblioteca Jane Austen.....40

Fonte: Disponível em: < <http://bibliotecajaneausten.com/retratos-e-imagens-de-jane-austen>> - Acesso - 01/mai./2012.

Figura 4.5 - Capas dos livros e Filme - Orgulho & Preconceito

Fonte: Orgulho e Preconceito e suas versões. ....42

Fonte: Disponível em: < <http://ninamag.blogspot.com.br/2010/09/orgulho-preconceito-e-suas-versoes-jane.html>> Acesso em - 01/mai./2012

Figura 4.6 - Maria Antonieta - Estio Rococó - .....45

Fonte: WEBER, Caroline. Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução.

Figura 4.7 - O vestuário das mulheres francesas. As duas fotos da esq. no "estilo nação", e as duas da dir. no "estilo patriota" usado no período revolucionário. "Journal de la Mode et du Goût" - A partir de desenho de Defraigne, Touca das três ordens reunidas, 1789, Bibliothèque Nationale de France, Paris.....46

Fonte: BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. Título original: Histoire du Costume em Occident. Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.315

Figura 4.8 - Cintura ascendente, ano 1790. ....48

Fonte: STEVERSON, NJ. Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen/ Título original: The chronology of fashion. Tradução: Maria Luiza x de A. Borges - Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

- Figura 4.9 - Os dois vestidos representam o estilo “império”. Cintura alta, decotado, marcação da cintura através de cintos e fitas. Os vestidos do início deste período eram de cores claras e algumas vezes transparentes.....49  
 Fonte: BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. Título original: Histoire du Costume em Occident. Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2010, p.317
- Figura 4.10- Redingote -.....50  
 Fonte: ROONEY, ANNE. A History of Fashion and Costume: The Eighteenth Century. Vol. 5. New York: Facts on File, Inc. 2005.
- Figura 4.11 - Spencer - .....50  
 Fonte: Regency Fashion - Disponível em: <[http://www.fashion-era.com/regency\\_fashion.htm](http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm)>  
 Acesso em: 05/jun/2012
- Figura 4.12 - Imagem representando a profusão de cores agora utilizadas, a cauda comprida dos vestidos, e os decotes mais fundos.....51  
 Fonte: LEVENTON, Melissa. História Ilustrada do Vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações das mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth. São Paulo, Publifolha, 2009, p.173
- Figura 4.13 - A imagem ilustra o estilo da época, destacando a forma assimétrica como o xale era utilizado e a composição de cores. Nestes trajes estão presentes tecidos como a caxemira, seda, lã tecido de algodão e musselina.....51  
 Fonte: RACINET, Auguste. The Costume History. France: 2009, p. 322
- Figura 4.14 - A figura mostra a forma como era usado o bonnet’s e as ridicules.....52  
 Fonte: LEVENTON, Melissa. História Ilustrada do Vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações das mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth: São Paulo: Publifolha, 2009, p.172
- Figura 4.15 - Os variados modelos de bonnet.....52  
 Fonte: RACINET, Auguste. The Costume History. France: 2009, p.322
- Figura 4.16 - Figura 4.16 - O traje da protagonista Lizzy (esq.), é composto de vestido de algodão e spencer listrado de tonalidade clara; Na imagem do meio temos a personagem Lady Catherine de Bourgh. A esquerda temos mais uma vez, Lizzy Bennet, e ao seu lado na foto Miss. Bingley.....50  
 Fonte: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1980.
- Figura 4.17 - O traje das personagens para o baile que aconteceu na casa do Mr. Bingley.....56  
 Fonte: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 2º episódio, 1980.
- Figura 4.18 - O casaco roxo da esq. foi na produção “Emma” e na imagem da direita, em P & P. ....56

Fonte: “Emma” Direção: John Glenister. 240 min, 1972 - Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1980.

Figura 4.19 - Os vestidos novamente utilizados em “Emma” (esq.) e P & P (dir.).....56

Fonte: “Emma” Direção: John Glenister. 240 min, 1972 - Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1980.

Figura 4.20 - As irmãs Bennet’s com os vestidos estampados e tingidos por Dina Collin.....58.

Fonte: Pride & Prejudice , 3º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995.

Figura 4.21 - A imagem mostra os trajes de Miss. Bingley, e Miss, Bennet. Estes trajes foram produzidos para o baile na casa de Mr. Bingley. O vestido de Miss Bingley (esq.) é rico em detalhes, como os volume e bordado das mangas, o bordado do decote, os acessório e vestido de seda. Porém, Miss. Bennet apesar de estar a altura de Miss. Bingley, possui um vestido com corte mais simples e sem muitos detalhes que encareceriam o seu traje.....58

Fonte: Pride & Prejudice, 2º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995.

Figura 4.22 - A diferença entre a marcação e a altura da cintura. Lizzy (esq.) esta usando um vestido simples, com a cintura um pouco mais abaixo e pouco marcada, entretanto Miss. Bingley (dir.) esta vestindo um tipo de redingote e o vestido com a cintura império, vestuário este que estava no auge da moda.....59

Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 4.23 - Sra. Bennet (esq.) e Lady Catherine de Bourgh (dir.), embora classes diferentes,

elas seguem o estilo de vestimenta que foi utilizado anos antes da Revolução Francesa.....60

Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 4.24 - Os três trajes distintos estão presentes na primeira cena das 3 versões: 1980, 1995,2005 (esq. para a dir.).....61

Fontes: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1º episódio 1980/ Pride & Prejudice, 1º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995/ Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005.

Figura 4.25 - - De acordo com o trecho do livro, identificamos os elementos utilizados pela figurinista para passar a mensagem ao telespectador. ....62

Fontes: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1º episódio 1980/ Pride & Prejudice, 1º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995/ Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005

Figura 4.26 - Nas três versões 1995 (esq.), 1980 e 2005 (dir.) respectivamente, nota-se mais uma vez a maneira como os profissionais interpretam suas personagens. Ainda mantendo a coerência com o período destaca-se a forma detalhista de Joan Ellacoat (1980) e a minimalista de Jacqueline Durran (2005).....63

Fontes: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1º episódio 1980/ Pride & Prejudice, 1º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995/ Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005

Figura 4.27 - Baile em Netherfield. Todas as personagens com os melhores figurinos. É interessante notar, que depois de alguma análise já é possível identificar nos vestidos o perfil de cada personagem.....63

Fontes: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1º episódio 1980/ Pride & Prejudice, 1º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995/ Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005

Figura 4.28 - A semelhança do corte das roupas de Lizzy (1980) para a escritora Jane Austen. Fontes: Pride and Prejudice Direção: Cyril Coke. 265 min, 1º episódio 1980/ .....64  
Fonte: Biblioteca Jane Austen. Disponível em: < <http://bibliotecajaneasthen.com/retratos-e-imagens-de-jane-austen>> - Acesso - 01/mai./2012

Figura 4.29 - O spencer foi considerado a última moda no período do diretório. O traje desta versão (1995) é composto na sua maioria pelo spencer e por roupas padronizadas pela estilista.....64  
Fonte: / Pride & Prejudice, 1º episódio. Direção: Simon Langton; 300 min: 1995 / : Regency Fashion - Disponível em: <[http://www.fashion-era.com/regency\\_fashion.htm](http://www.fashion-era.com/regency_fashion.htm)> Acesso em: 05/jun/2012

Figura 4.30 - O figurino proposto por Jacqueline Durran. ....65  
Fonte: Pride and Prejudice Direção: Joe Wright. 127 min, 2005

Figura 4.31 - Tendências WGSN .....67  
Fonte: WGSN - Disponível em: <[www.wgsn.com](http://www.wgsn.com)>



# Capítulo 1 -

## 1.1 - Introdução

Figurino é o traje usado pelos personagens em uma produção artística, sendo o responsável pela comunicação visual com o telespetador. Ele possui função representativa, limita épocas, relata história e define os personagens. A moda é um fenômeno sociocultural que expressa os valores da sociedade e “transmite aos outros quem somos”. Aparentemente moda e figurinos possuem muito em comum, entretanto sua diferença reside no real e na ficção.

Moda e figurino estão interligadas por fazerem parte do mesmo universo: o do vestuário. Porém a diferença entre eles é que enquanto o produto de moda é efêmero e feito para durar um curto período de tempo, os figurinos são eternizados e vistos como registo de uma época. Esta inter-relação inicia-se já nos primórdios da humanidade, onde foram identificados diferentes formas de cobertura corporal humana, induzindo diversas interpretações para justificar os tipos de ornamentação, como o pudor, caráter, adorno, magia ou proteção.

Não implica dizer ainda, qual o nome deste tipo de cobertura corporal - adereço, roupa, traje, vestuário, indumentária ou até mesmo figurino - o importante é ressaltar que desde o nascimento da humanidade os objetos ao serem colocados juntos ao corpo já eram uma forma de comunicação. São vários os estudos que analisam esta função primordial da vestimenta, e considerando-a parte da cultura material humana, em que é possível de envergar inúmeros significados. Desta maneira, é de extrema importância a compreensão da história da moda e da indumentária para perceber a função simbólica na construção dos trajes.

A indumentária usada numa certa época representava os hábitos e o costume dos seus povos, observando assim que a roupa no decorrer dos anos sempre possuiu uma vertente comunicativa de interação visual que permitia distinguir as classes sociais e culturais dos povos. Por conseguinte a roupa é capaz de transmitir não apenas o conteúdo manifesto, mas também, aspectos ocultos da personalidade da pessoa e aspectos culturais deduzidos de acordo com a sua apresentação.

Quando se quer regressar a uma época e reproduzir um espetáculo, seja ele qual for, teatro, concerto, televisão ou cinema, recorre-se ao que chamamos de figurino. O figurino é muito mais que uma simples roupa, ele carrega em si uma bagagem e um conjunto de mensagens implícitas visíveis necessárias para a caracterização do personagem, de acordo com a necessidade do espetáculo. “Os figurinos são a ponte de ligação entre o ator e o olho do espectador. São linhas, formas, cores e significados que têm a função de ligar o ator à plateia, dando pistas sobre aquele que o veste, manifestando até mesmo, formas internas de um personagem” (Fausto Viana, 2010, p. 58).

Considerando a forma como atualmente os meios de comunicação influenciam a vida das pessoas, o figurino e o profissional figurinista estão cada vez mais visados. Figurinistas de Hollywood como Adrian e Edith Head influenciaram, no passado a moda, com as suas criações e, mais recentemente o trabalho de Patrícia Field para a série americana *Sex and the City*, que inspirou a maneira de vestir de milhares de mulheres do mundo. Esta questão e fenômeno tem questionado e incentivado a análise de figurinos, bem como a utilização de inspiração pelos designers de moda no desenvolvimento das suas coleções nas várias estações. Todavia, ainda não existem muitas universidades com cursos específicos nesta área e questiona-se também se o designer de moda com conhecimentos culturais, sociológicos e conhecedor da história da moda terá a capacidade para ocupar uma profissão de figurinista.

Por meio do estudo do conceito do figurino, origens, processos de produção e relação com a moda, o objectivo geral deste estudo é estudar e analisar a maneira como as formas de figurino estão presentes na nossa realidade, através do emprego de ferramentas expressivas para a comunicação e representação de imagens e mensagens visuais. A abordagem será realizada através do estudo de caso de três produções artísticas baseadas na obra homônima de Jane Austen “*Pride and Prejudice*”.

## **1.2 Questões de investigação**

Para a realização desta pesquisa foram colocadas algumas questões, que se pretende responder durante o desenvolvimento do trabalho:

- a) Como as roupas e os cenários podem comunicar com o telespectador?
- b) Qual a relação entre a moda e o figurino na sociedade?
- c) De que forma o figurino pode influenciar o quotidiano das pessoas?
- d) Quais são os elementos caracterizadores que diferem uma produção artística de outra?
- e) Qual a importância de um figurino na produção?

## **1.3 Estrutura da dissertação**

A dissertação encontra-se dividida em cinco capítulos. A primeira parte é formada pela introdução ao tema do presente trabalho, bem como a colocação das questões de investigação e a forma como o trabalho foi realizado. O segundo capítulo aborda a revisão bibliográfica. Neste capítulo é feito um estudo da origem do figurino, mostrando quando começou a sua ligação com a moda. Aborda também as formas de comunicação não-verbal e o designer de moda como profissional figurinista. O terceiro capítulo é a parte do projeto que demonstra de forma sintetizada como é realizada toda a produção de um figurino, dividido em três etapas: pré-produção, produção e pós-produção. O quarto capítulo é o estudo de caso, em que está presente toda a história da obra

literária em questão, o estudo aprofundado do contexto histórico onde se passa a narrativa, a análise comparativa das três produções artísticas, identificando a época da produção, o figurinista responsável, as fontes de inspiração, entre outros. Ainda neste capítulo foi realizada uma proposta de figurino para a protagonista da obra, baseada em todo o estudo realizado no decorrer do trabalho. No quinto e no último capítulo são apresentadas as conclusões finais e perspectivas futuras.

## Capítulo 2 - A construção de uma narrativa visual



Figura 2.1 - Teatro Grego

«Durante milhões de anos, vestuário e ornamentos foram usados de modo a que pudessem comunicar as suas maiores necessidades. As pessoas. A tradição. O progresso. O novo tribalismo. A autenticidade. No meio de tudo isso apenas um único fator permaneceu idêntico: a extraordinária capacidade semiótica do corpo humano, do vestuário e dos ornamentos».

Ted Polhemus

## 2.1 - A origem do Figurino nas Raízes do Teatro

A força visual de um figurino permite conhecer as características do personagem, acarretando à identificação do nível social, idade e personalidade. Não importa qual o gênero da história contada: antiga, moderna, mágica ou até cômica, ela nos oferece uma verdadeira vitrine de tipos, mostrando que em todos os casos o figurino elaborado trabalha a favor da narrativa. Considerado a segunda pele do ator, ele auxilia na sua expressividade, transforma seu corpo, representa a sua personalidade, fala do status e da situação temporal em que esta inserido.

Para maior entendimento do assunto em questão, é de suma importância a contextualização do surgimento do termo figurino. A autora Elizabeth Wilson constata que a utilização do adorno para um devido fim surge com a civilização, quando os indivíduos utilizavam dos adereços para comunicarem-se. Sendo assim temos que:

O vestuário, tal como o teatro, descende de um passado remoto, religioso, místico e mágico, relacionando-se com o ritual e a devoção. Muitas sociedades usaram formas de adorno e vestuário que colocavam o indivíduo em um certo relacionamento com os espíritos ou com as estações do ano, durante a atuação dos ritos de fertilidade ou colheita de alimentos, para guerra ou nas celebrações (Wilson, 1988, p.79).

Entende-se que esta comunicação no rituais de fertilidade e colheita eram alcançadas através dos trajes utilizados, ou seja, nesta visão, do figurino. Seguindo esta perspectiva torna-se importante salientar a relação entre o teatro, o figurino e as suas origens.

Começando com a busca das origens do teatro, temos que sua história se entrelaça com a história da humanidade, em que a arte de representar em diferentes latitudes adveio das circunstâncias vividas pelo ser humano que, por devoção, louvor, prestígio, distração ou apenas pela sua pura expressão artística, expôs seus sentimentos em um mundo de fantasia similar ao mundo real. A investigadora Ana Maria Amaral confirma ao descrever sobre origem do teatro nos rituais do princípio da história da natureza humana:

O teatro existe desde sempre. Desde que o homem passou a sentir necessidade de sair de si, de se despersonalizar, de se disfarçar, de sair do seu dia a dia para viver novas experiências. E experiências assim já ocorriam nos primórdios da história da humanidade, nos rituais. O homem então se transformava em deus, animal, adquiria e dominava forças cósmicas. E essas transformações se davam principalmente nas cerimônias rituais. (Amaral, 1991, p. 26).

Porém, sua consolidação enquanto espetáculo deu - se na Grécia do séc. V a.C, graças à genialidade dos dramaturgos gregos, em função das manifestações em homenagem ao Deus do vinho, Dionísio. A cada nova colheita de uva, era feita uma festa em agradecimento ao Deus, através de procissões.

Com o decorrer do tempo, tais préstitos chamados “Ditirambos”, foram ficando mais elaborados e surgiram assim os primeiros “diretores de coro”, os responsáveis pela sua produção. Os participantes dessas manifestações cantavam, dançavam e apresentavam diversas cenas das peripécias de Dionísio.

Os espaços utilizados para as encenações situavam-se ao ar livre, nos declives das encostas, locais que proporcionavam uma boa acústica. Inicialmente os assentos eram feitos de madeira, mas a partir do século VI a.C passaram a ser construídos em pedra. E, foi neste cenário que surgiram as primeiras ideias de figurino, quando Téspis, considerado o primeiro diretor de coro e dramaturgo, desenvolveu o uso de máscaras (figura 1) para representar, pois, em razão da quantidade de participantes, era impossível todas as pessoas ouvirem os relatos, então com as máscaras, a plateia poderia visualizar o sentimento da cena.

Observa-se que o figurino carrega em si a força ritualística das máscaras (figura 2.2) do teatro grego, no qual os atores utilizavam-se delas como principal elemento de transformação do intérprete para a caracterização de tipos e personagens. É importante ressaltar que não só o teatro, mas também a filosofia e a democracia, despertaram no ocidente por influência grega.



Figura 2.2 - Máscaras Gregas.

Maria Louise Nery (2003, p. 39) acredita que através da expressão imutável destas máscaras, era determinado o caráter e o destino final do personagem dentro do contexto da criação. Usado juntamente com estas máscaras o figurino do teatro grego era composto por túnicas alongadas e/ou um manto que cobriria as plataformas altas dos coturnos, utilizados com a intenção de elevar a estatura e projetar melhor a figura do ator no amplo espaço arquitectónico desta modalidade teatral.

Segundo as investigadoras Lisette Guerra & Adriana Leite (2002, p. 13) “o figurino, mesmo quando ainda incipiente, teria se presentificado desde que o homem se admitiu como personagem: ele se ornamentava de acordo com as personificações, caracterizações e *status* que pretendia assumir”. No teatro primitivo eram utilizados acessórios existentes, exatamente como seu sucessor altamente desenvolvido o faz. Máscaras e figurinos, acessórios de contra-regragem, cenários e orquestras “eram comuns, embora na mais simples forma concebível.” (Bertthold, Margot. 2001, p. 03).

Em seguida foram sendo usados outros adereços para uma maior representação do tema. O “coro” era formado pelos narradores da história, que através de representações, canções e danças relatavam as histórias dos personagens. Este gênero de apresentação teatral era chamado de

Tragédia: histórias dramáticas que se baseava nas relações entre homens e deuses, nos conflitos e paixões humanas.

Todos os papéis eram representados por homens, pois não era permitida a participação das mulheres e, de acordo com Oscar G. Brockett (1999, p. 16) dentro do grupo dos participantes ativos, por sua vez, existiam papéis bem definidos, como a portadora do cesto, ou os portadores do falo, no caso das Grandes Dionísio.

Em outros tipos de procissões temos a portadora da água, o portador do fogo, das taças, entre outros. Os integrantes da peça teatral indicavam o seu estatuto particular não somente pelo vestuário festivo, mas também pelas coroas, faixas de lã e pelos ramos que levam nas mãos. Esse uso de sinais exteriores dos papéis a serem desempenhados no ritual será, sem dúvida, apropriado mais tarde pelo teatro propriamente dito.

De acordo com Rosane Muniz (2004, p. 21) no teatro medieval, a roupa era simplesmente levada da rua para o palco. Até a metade do séc. XVIII, os atores se vestiam da maneira mais suntuosa possível, de modo vistoso e excessivo, já que herdavam de seu protetor as vestimentas da corte e exibiam seus adornos como sinal exterior de riqueza, sem preocupação com a personagem que iriam representar. A autora ainda discursa sobre as influências romancistas no figurino teatral que era apresentado de maneira livre e imaginativa, refletindo a fantasia e os ideais deste período.

Desta forma, as encenações de dramas com temáticas históricas e de óperas eram realizadas de acordo com as características do imaginário coletivo. Nesse sentido, estas apresentações teatrais consideradas mais tarde como ilusionistas, usavam da tecnologia apurada para tornar verosímil a imagem cênica e, apesar desta evolução a encenação ainda não estava preocupada em interagir o figurino com os personagens.

Entretanto, com o surgimento do naturalismo na segunda metade do séc. XIX, acontecem visíveis mudanças no teatro dando origem aos cargos de diretor, cenógrafo e ao figurinista. Ocorre então a busca por uma adaptação mais profunda do figurino ao personagem, analisando suas características, o aspecto social e psicológico. Neste contexto o figurino passa a interpretar fielmente o personagem: como sua questão social, sua idade, perfil psicológico, entre outros. É importante dizer também que a iluminação passou a ser mais estudada e adotou-se a sonoplastia. “Os naturalistas substituem o ilusionismo decorativo da tradição pós-romântica por um ilusionismo de significados” (Muniz, 2004, p. 21).

De acordo com Constantin Stanislávsky<sup>1</sup> (1989, p. 123) uma constante evolução caracteriza o decorrer do séc. XX, mostrando que as encenações nas vanguardas artísticas russas inauguram uma

---

<sup>1</sup> Constantin Stanislávsky (1863 - 1938) - Ator e diretor do teatro russo. Stanislávki foi responsável pela criação de um estilo de interpretação - o método Stanislávski - baseado em naturalidade, fidelidade histórica e busca de uma verdade cênica. Biografia Konstantin Stanislávski - Disponível em: <<http://www.algosobre.com.br/biografias/konstantin-stanislavski.html>> Acesso: 14/mar./2012

nova forma de se conceber o espetáculo e, conseqüentemente, o figurino. Sendo assim, esta nova tendência das encenações exige que, por trás de um figurino, possua um profissional responsável, ou seja, o figurinista. Mais que um produtor com gosto apurado, seja alguém que “pense” a roupa”. O vanguardismo passa a ter como objetivo principal a experimentação incessante por novos conceitos e artifícios, interferindo da encenação às temáticas, da dramaturgia à cenografia, da arquitetura à interpretação dos atores.

O conceito de espetáculo e as suas exigências sofreram mudanças determinantes com o aparecimento de novos meios de comunicação: como a televisão e o cinema. Estas novas medias exigem do profissional figurinista recursos mais específicos, para uma maior caracterização, adequando o figurino às diversas tecnologias de cada meio, reconhecendo os limites e as possibilidades da tela.

Conforme foi visto por meio dos autores mencionados, seria fundamentado de forma imprópria tratar do tema figurino sem relatar suas origens e evolução, juntamente com a história do teatro.

### **2.1.1 - Conceitualização do termo**

Leite & Guerra (2002, p. 27) salienta que a utilização da roupa ou, melhor dizendo, do traje, atende a uma necessidade humana primordial: a de adquirir conforto, segurança e, ao mesmo tempo, responder às necessidades do metabolismo, em vista das condições atmosféricas, o que, por sua vez, induz o homem a criar um artefacto capaz de abrigá-lo.

Desta maneira, é indispensável a compreensão da história da moda e da indumentária para perceber a função simbólica na construção dos trajes, pois no vestuário encontram-se características de distinção entre os indivíduos e a sua época vivida remetendo a significações para a sociedade. Desta forma a roupa é capaz de transmitir não apenas o conteúdo manifesto, mas também aspectos ocultos da personalidade da pessoa e os aspectos culturais sendo assim deduzido de acordo com a sua apresentação.

De acordo com a investigadora Amabilis Jesus da Silva (2005, p. 16) “as palavras: indumentária, vestuário e traje são muitas vezes usadas em bibliografias mais antigas do teatro, antropologia e moda para se referir ao figurino”. Entretanto, cada uma dessas palavras possui a sua definição básica. Para exemplificar temos que: indumentária (figura 2.3) é todo o vestuário em relação a uma determinada época e povos, sendo considerado como um “localizador histórico”. A palavra vestuário (fig. 2.4 ) é considerada um conjunto de peças de roupas que se veste.



Figura 2.3 - Grécia: ator, máscara e indumentária



Figura 2.4 - Vestuário - Roupas do dia a dia.

O termo traje é utilizado para referenciar a roupa usada para caracterizar um indivíduo para eventos sociais específicos (fig.2.5) ou como um personagem de espetáculos (fig.2.6)

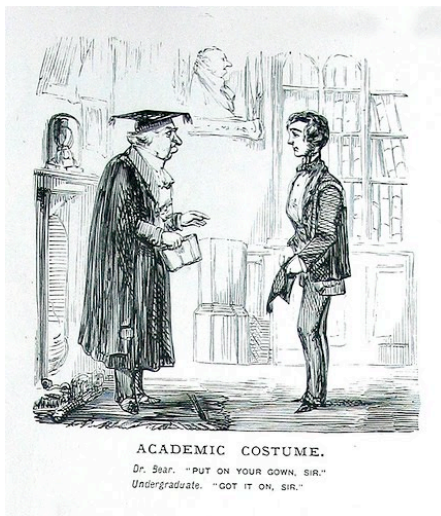


Figura 2.5 - Traje acadêmico Oxfordiano



Figura 2.6 - Traje do filme "Orgulho e Preconceito"

Através destes três conceitos citados acima nota-se que o vestuário não se limita apenas às funções de proteção, pudor ou enfeite, ele também pressupõe "ornamentação" e "embelezamento", adquirindo uma nova categoria, a qual chamamos de figurino.

O figurino de um espetáculo é considerado a produção completa do personagem - um traje composto pelo conjunto de roupas, adereços, cabelo e maquiagem dos personagens nas produções artísticas, independentemente de sua área de atuação, como o teatro, cinema, novela, concerto, entre outros. Estes trajes possuem uma significância, diferentemente de uma simples roupa, pois assumem um propósito para a representação de um contexto específico. Para que haja um maior entendimento na abordagem que será feita sobre esta nova categoria, segue a definição do termo:

“O figurino”, também chamado vestuário ou guarda-roupa - é composto por todas as roupas e os acessórios das personagens, projetados e/ou escolhidos pelo figurinista, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção da película e as possibilidades do orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir as características dos personagens.<sup>2</sup>

Vale dizer que o termo figurino pode referir-se a um vestido relativo a um determinado período, a um tipo de roupa ou a um vestido de uma forma geral. Podendo ser uma vestimenta usada para caracterizar determinada personagem em palco ou uma roupa apropriada para um evento social.

Figurino pode também referir-se a um conjunto de roupas e acessórios usados numa atuação. Os trajes usados em palco podem demonstrar um tempo, local ou circunstância específica. O traje poderá também estabelecer e demonstrar o estatuto e a classe econômica social da personagem, o local onde a ação decorre, bem como fazer sobressair determinadas personagens em detrimento de outras. Temos como exemplo o figurino do filme *Pride and Prejudice* (2005) criado pela figurinista Jacqueline Durran. Em que, através do figurino nota-se claramente a diferença social de ambas as personagens (Fig. 2.7).



Figura 2.7 - Imagens do filme Orgulho & Preconceito. A personagem Elizabeth Bennet de vestido cinza pertencente a uma classe social baixa, e Caroline Bingley personagem que representa a classe abastada. Nota-se a diferença no tecido de ambas, no corte, nos adereços e até no cabelo

Ao analisar ambas as definições de figurino nota-se que é mais que uma simples vestimenta, mais do que um traje, pois ele possui uma bagagem, um repertório, um conjunto de mensagens que precisam ser transmitidas ao público.

O figurino é um elemento caracterizador do personagem e um agente de comunicação. Auxilia a expressividade do ator, modifica seu corpo e altera sua imagem podendo causar vários efeitos visuais como: prolongar o corpo, achatá-lo, engordá-lo, diminuir, entre outros. E, nos dizeres de

<sup>2</sup> COSTA. Francisco Araújo da. Análise fílmica - o figurino como elemento essencial da narrativa. Sessões do Imaginário. Porto Alegre. n° 8 (agosto). Semestral. FAMECOS/PUCRS, 2002, p.38.

Leite & Guerra (2002, p. 62): “Além de vestir o artista respalda a história narrada como um elemento comunicador: induz a roupa a ultrapassar o sentido apenas plástico e funcional, obtendo dela um estatuto de objeto animado” .

A base da elaboração do figurino consiste em três componentes: "conceito, personagem e cor". O objetivo do figurino é o contar de histórias através do vestuário. Existem diversas áreas em que o figurino é utilizado: "filme, teatro, novela, ópera, espetáculos e dança". E, nos casos dos filmes, de acordo com J. Kurland (2004, p. 02) “a responsabilidade de criar o componente visual da personagem pertence a três indivíduos: figurinista, produtor e ao cinegrafista. Estes três indivíduos trabalham em conjunto para construir a estrutura visual que interpreta a personagem criada pelo escritor, ao mesmo tempo em que mantém o conceito delineado pelo diretor<sup>3</sup>”.

A concepção de um figurino é baseada de acordo com as intenções da encenação, permitindo através da percepção visual uma compreensão do contexto temporal, da ambientação histórica da narrativa e das características pertencentes às personagens representadas como: a aparência (cor, raça, tipo físico), idade, sexo, aspectos sociais e psicológicos.

Temos como exemplo desta representação temporal e ambientação histórica o filme “E o Vento Levou...”(Figura 2.8) um clássico do cinema de 1939, sendo uma adaptação do romance do homônimo de Margaret Mitchell. A história se passa no sul dos Estados Unidos durante a Guerra de Secessão. Os seus figurino são de Walter Plunkett e foi criado por ele um rico vestuário, com saia-balão<sup>4</sup>, corpetes<sup>5</sup> apertados e leques de renda caracterizando com perfeição o estilo usado na segunda metade do século XIX. Os vestidos da protagonista foram detalhadamente trabalhados que, com eficiência criou um figurino inicial cheio de volumes e brilhos e no decorrer da história foi simplificando o vestuário com a intenção de representar o amadurecimento e a situação social da personagem.

---

<sup>3</sup> In film, the responsibility of creating the visual appearance of the characters belongs to three parties: the costume designer, production designer, and cinematographer. These parties work together to form the visual structure that houses the characters created by the writer, while keeping within the concept laid out by the director NANCE, Deirdra Rhianna. *An Analysis of Fashion and Costume Design Processes*, 2008

<sup>4</sup> Saia-Balão - .As saias balão ou “balloné”apresentam corte franzido em sua parte superior, e por serem presas na parte na parte inferior dão o aspecto de uma balão. Fonte: Sabino, Marcos. *Dicionário da Moda*. Editora Campus: 2007, p.536

<sup>5</sup> Corpetes- Peça da indumentária adotada pelas mulheres há alguns séculos e que sofreu modificações em sua estrutura conforme o período histórico. Fonte: Sabino, Marcos. *Dicionário da Moda*. Editora Campus: 2007, p.196



Figura 2.8 - Imagens do figurino do filme “...E o Vento Levou”

De acordo com Francisco Araújo da Costa (2002, p. 01) é preciso ter cuidado no momento da produção do figurino, pois o traje descuidado afeta a chamada “suspensão da descrença” ou seja, o ato de ignorar, durante o curso da história, os elementos que fazem dela uma ficção interferindo assim na verosimilhança da narração; como toda roupa, ele está “em contato com o corpo, funcionando, ao mesmo tempo, como seu substituto e cobertura”, e trabalha assim como elemento do visual da obra cinematográfica e tudo que é inferido a ele. Um figurino mal elaborado confunde o verdadeiro sentido da obra, perdendo assim toda a sua identidade.

O processo de identificação ocorre através da indumentária, utilizando roupas e acessórios específicos, deste modo a imagem captada como elemento simbólico, servirá como um dispositivo de estímulo ao espectador, aumentando o leque de associações e percepções de modo que provoque a comunicação desejada com o espectador. No espetáculo, através do figurino, é possível criar bandidos, piratas, reis e rainhas, representar ricos e pobres, ou seja, tudo o que o roteiro e a imaginação exigir.

Os trajes característicos de certo período histórico, de uma cultura específica sempre trazem uma carga de informações e hábitos fáceis de serem identificados. Porém, é de suma importância ressaltar que para uma boa comunicação com o espectador além de um figurino bem elaborado é necessário toda uma estrutura, como o cenário, a iluminação e sonoplastia. O dramaturgo Augusto Boal confirma ao dizer que:

(...)cenário, figurino, luz, música, etc. compõe o espetáculo agindo e interagindo sobre o espectador, corporificando o espaço estético, onde o homem, ao manifestar-se, imita, representa, e cria mecanismo simbólicos para instaurar a comunicação, abrindo, assim, o diálogo com o mundo. Estabelecendo um relacionamento com seus semelhantes através das trocas de papéis. Desempenhando o papel de ator, de observador e observado. Encenando e, dois espaços e em dois tempos: no espaço aberto do mundo contingente e no espaço fechado do convencional do espetáculo. (Boal, Augusto. 1996, p. 35)

O autor discursa sobre a classificação do espetáculo em espaço e tempo, no qual, o vestuário faz parte de um conjunto de significantes que molda estes elementos. A roupa faz parte do sistema retórico da moda e argumenta para nos convencer que a narrativa em questão passa-se em determinado período da história. Sendo assim, o figurino de um espetáculo é classificado de acordo com este espaço e tempo. Para exemplificar estes figurinos em relação ao espaço e tempo, temos: figurino atual (fig. 2.9), este que estabelece um compromisso com a moda vigente; figurino de época (fig. 2.10), no qual reproduz um passado ou um futuro, seguindo rigorosamente um critério de fidelidade;



Figura 2.9 - Saia Peplum - Surgiu na década de 50, porém atualmente é uma forte tendência.



Figura 2.10 - Figurino de época - Traje representando o final do século XVIII.

Não podemos deixar de citar o figurino urbano (fig. 2.11), considerado o vestuário das tribos urbanas; o regional (fig.2.12), este que possui informações implícitas ou explícitas referentes a uma região ou a uma cultura específica. O vestuário para a representação regional pode ser envelhecido ou tingido para dar uma maior veracidade às roupas.



Figura 2.11- Moda Emo



Figura 2.12- Trajes de Portugal: Carroceiro e Lavadeira -Região Saloia - Estremadura

Simbólico e Ritual (2.13), figurinos que emitem mensagens não-verbais variando de acordo com o contexto, como por exemplo, as fantasias de carnaval.



Figura 2.13 - Fantasias do Carnaval de Veneza

O diferencial do figurino em uma apresentação está na forma como a mensagem pretendida é transmitida, integrando-se assim a unidade visual da encenação e libertando-se de todo o realismo e de todo decorativismo, auxiliando à caracterização do personagem e a linguagem corporal do ator.

## 2.2 - Figurino: Uma comunicação não-verbal

São vários os estudos em que analisam a função primordial da vestimenta, e considerando-a parte da cultura material humana é possível de envergar inúmeros significados.

Conforme Malcolm Barnard (1999, p. 97) “(...) moda, indumentária e vestuário não são apenas formas pelas quais os indivíduos se comunicam. São também meios pelos quais os grupos sociais se comunicam e, através dessa comunicação se constituem como grupos sociais”. Para haver esse entendimento dos signos, é necessário o envio da mensagem a alguém, assim temos a mensagem, um emissor e um receptor.

A relação positiva entre esses elementos dá-se a partir de uma boa codificação de signos e sinais. Caso aconteça do receptor não reconhecer os sinais, não haverá o entendimento da mensagem. Esta comunicação através dos signos transforma-se em uma linguagem clara e cada cultura possui signos diferentes e com características próprias, mas com a globalização umas culturas podem conhecer a de outras. Diante do exposto é preciso certo domínio na criação e transmissão destes signos para que o espectador entenda de forma correta a mensagem enviada.

A indumentária (sendo aqui analisado do adorno até o vestuário propriamente dito) tem sido utilizado desde seu surgimento como ferramenta de organização em várias sociedades. A pesquisadora Úrsula Carvalho da Silva segue esta mesma linha de pensamento ao dizer que:

“A cobertura corporal humana teve inicio já na pré-história. [...] Em relação ao adorno, o homem buscou destacar-se e impor-se aos demais com a exibição de dentes e garras de animais ferozes. Tais adornos mostravam a bravura de quem os utilizava e, além disso, a pele era usada para cobrir o corpo com tangas e a carne animal aproveitada para a alimentação”. (Silva, 2009, p. 03)

Através disso observou-se então que, o homem sempre que possível tentou modificar a imagem que a natureza lhe outorgou, desenhando diversas silhuetas pra si, através de pinturas, intervenções corporais (tatuagens, argilas), adereços (dentes e garras de animais ferozes) e sobreposições de peles sobre o corpo.

De acordo com a antropologia teológica, a motivação primária para a utilização da indumentária foi o pudor e as demais justificativas pelas quais o homem se cobriu foi por adorno e proteção. Sob a óptica científica primeiramente temos o adorno e não a proteção, isso devido ao fato do processo civilizatório ter sido inicialmente em locais de climas amenos, não havendo tanta necessidade de proteção contra o clima.

Contudo, seguindo a linha de pesquisa do inglês psicanalista John Carl Flügel em, “A Psicologia das Roupas” (1966), “o enfeite foi o motivo principal para a vestimenta”. O costume de vestir e adornar-se, nas inúmeras sociedades e em todas as épocas da evolução humana, significa uma maior complexidade do que a de condição prática de abrigo defendida pela corrente antropológica.

Flügel defende ainda que as duas outras motivações: pudor e proteção, só foram descobertas quando o uso das roupas se tornou comum. Para o autor, a questão do pudor nos povos primitivos está apoiada pela tradição bíblica e por alguns autores de antropologia. “Os dados antropológicos demonstram, principalmente, o fato de que, entre as raças mais primitivas, existem povos sem roupa, mas não sem enfeites.” (Flügel, 1966, p. 13). Logo, como a roupa foi utilizada desde o princípio como enfeites, tanto a cobertura corporal quanto o ato de se cobrir, o corpo tornou um instrumento de comunicação entre os indivíduos e os grupos a que pertencem.

Desta forma a roupa pode ser vista como uma linguagem visual, isso porque de acordo com a semiótica<sup>6</sup> que estuda as linguagens verbais e não-verbais, tudo o que produz o fenômeno de significações e de sentidos constitui uma comunicação entre os homens. Desta maneira, não é necessária a utilização da voz para remeter uma mensagem, pois a linguagem esta presente também nas expressões corporais.

A roupa é considerada uma máscara social em que pode encobrir ou salientar o corpo, descrevendo a personalidade e o estilo de quem esta usando. Podendo também ser utilizada para identificar camadas sociais, profissões, idade ou sexo das pessoas, e seu estudo pode servir como fonte de informações sobre costumes e hábitos da sociedade ao longo da história. Ela apresenta-se como necessidade da construção de um corpo, de um personagem destacando-se como importante signo.

A linguagem do vestuário transmite informações na maioria das vezes ambíguas, com exceção dos uniformes - que na realidade são os mais harmônicos de todo o vestuário - e das roupas que se veste num único dia - como o vestido de noiva. Estes considerados trajes característicos, que

---

<sup>6</sup> Semiótica - A semiótica é a ciência que investiga todas as linguagens possíveis, ou seja, tem como objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como fenômeno de produção de significação e de sentido (Santaella, 1985, p. 15).

ao serem vistos trazem uma carga de informação sendo automaticamente relacionado com sua função. Entretanto dependendo do contexto possui um significado diferente.

Como por exemplo, o uniforme de garçom (figura 2.14). O vestuário é composto por: calça preta social, camisa branca e gravata (com a variação da gravata borboleta) e avental. No traje de gala (figura 2.15) a questão social é o que define a verdadeira identidade, e nela vemos a mudança em relação a qualidade do tecido e o corte mais refinado. Estas são algumas das significações que definem a personificação do personagem.



Figura 2.14 - Uniforme de empregado de mesa



Figura 2.15 - Traje de Gala

De acordo com Pierre Bourdieu (1997, p. 43) “cada peça sobre o corpo depende da cultura daquele corpo e de como essa cultura será incorporada a ele”. Não resta dúvida que o vestuário nos “fala” e comunica com a sociedade sobre códigos e signos, muitos deles fortes e até intocáveis. Contudo, já o figurino assume um outro objetivo, ao pressupor uma série de requisitos quanto à funcionalidade, durabilidade, à forma de vestir e despir, no meio dos quais está inscrito.

Umberto Eco salienta ao dizer que “O hábito fala pelo monge, o vestuário é comunicação, além de cobrir o corpo da nudez, ele tem outras finalidades<sup>7</sup>”. E, é a partir deste ponto que será analisado o figurino enquanto forma de linguagem para a comunicação. O vestuário transforma-se em uma segunda pele com propriedade de alterar a identidade original: o traje aparece então como uma peça essencial de um jogo teatral constituindo a fronteira entre o eu e o não-eu (ator e personagem), compondo uma arquitetura têxtil.

Sendo assim, o corpo quando revestido é o suporte da narrativa mostrando, desta forma, as características sobre o sujeito possibilitando diversas construções discursivas.

<sup>7</sup> ECO, Umberto. SIGURTÁ, Marino. ALBERONI, Francisco. DORFLES, Gillo. LOMAZZI, Giorgio. Psicologia do Vestir. 3a edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989

Jaqueline Durran, figurinista responsável pelo filme *Pride & Prejudice* (2005), exemplifica esse conceito de criação de personalidade através das roupas, ao falar sobre a personagem protagonista do filme: Elizabeth Bennet - “Lizzie Bennet possuía um jeito moleque de ser, e ao usar as cores da terra demonstrava a sua afinidade pela vida no campo.”<sup>8</sup> (figura 2.16).



Figura 2.16 - Imagens do filme *Pride and Prejudice* (2005). De acordo com a figurinista responsável o vestuário simples da personagem Elizabeth Bennet condiz com sua personalidade e postura no filme.

O conjunto de roupas, quando na encenação, forma o figurino: é parte integrante do espetáculo em cuja existência e validade está inserido. O figurino e o espetáculo estabelecem uma dinâmica de interdependência, de interação constante (Leite & Guerra, 2002, p. 57). Diante do exposto o vestuário teatral como possuidor de um elevado grau simbólico é considerado a ligação entre a encenação, o ator e o público. Ao estabelecer este elo o público ao olhar o conjunto de significados, faz a identificação imediata da situação ou do simbolismo dos personagens dentro da peça juntamente com os demais elementos cênicos, e assim o espectador pode absorver a cena sem que seja necessária a emissão de sons.

O vestuário possui como objetivo seduzir os olhos, porém não precisa necessariamente convencê-los. Isso quer dizer que o figurino tem extrema importância no espetáculo teatral, mas não é o elemento principal do mesmo para ir contra a linguagem do espetáculo como um todo.

Através destas análises confirma-se o fato de que a roupa não é apenas uma roupa, ela possui uma comunicação não-verbal: faz transparecer sentimentos, vida, estética, movimento, posição social, épocas e lugares através de suas formas, cores e texturas. Juliana Emerenciano sintetiza ao dizer que:

A partir de uma compreensão do contexto sociocultural em que estão inseridas, encontraremos nas roupas, acessórios, cabelo e maquiagem as referências das formas, cores, texturas e demais aspectos da linguagem visual e o que elas representam dentro do conceito criado para materializar o personagem (Emerenciano (2005, p. 16).

<sup>8</sup> “Lizzie Bennet was the tomboy, and wore earth colours because she loved the countryside”. ROBEY, Tim. How Undressed Mr. Darcy. 2006 - Disponível em: < <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3649828/How-I-undressed-Mr-Darcy.html> > Acesso: 14/jun./2012 - Entrevista no anexo 3.

Devida a essa função da roupa, o figurino consegue em um espetáculo transmitir toda e qualquer informação necessária em uma encenação, fazendo com que o ator por aquele espaço de tempo consiga mudar de identidade transformando-se no personagem em questão. Os signos presentes nas roupas, nos gestos, na linguagem corporal, nas palavras, no som, adereços, maquiagem, penteados, no cenário e iluminação, ao serem empregados juntos formam um ambiente, uma cena, que auxilia ao contar a história e fazem o espectador penetrar no momento e viver uma fantasia.

Quando algumas vestimentas são utilizados sempre com a mesma finalidade, começa a se criar uma assimilação automática, um canal de identificação pela lógica, é a propagação dos arquétipos, ou também conhecidos clichês vestuais. Como por exemplo, a fantasia de um palhaço com um grande nariz vermelho.

Roland Barthes (1964, p. 53) diz que a “roupa como figurino, mais do que plástica, tem que ser verosímil dentro do espetáculo. Sua parcela como elemento plástico é necessária”. Deste modo, a linguagem do vestuário teatral é reforçada de acordo com a necessidade e a intenção, e, produzida com prudência, estudo e sabedoria, tendo a capacidade de comunicar por si só, reforçando a dramaticidade da cena, aumentando o drama pelo qual o ator esta representando e intensificando o impacto visual junto com a iluminação, causando sentimento ao espectador.

A proposta do figurino corresponde a uma função real, mesmo estando inserida em uma situação irreal. Ao se estabelecer que um vestuário é utilizado especificadamente para um determinado contexto, determinado lugar, seja como função ou até mesmo proteção, acontece a identificação imediata da situação. A roupa possui símbolos, códigos e convenções de status, comportamento, sentimentos, identificação de grupos e posições ideológicas, através destes elementos conseguimos assimilar de forma automática todo o contexto histórico da encenação.

Barnard (2003) em “Fashion as Communication” disserta que o importante da comunicação é entender a mensagem que se pretende transmitir, a função do remetente é importante, pois a mensagem enviada deve ser perceptível e objetiva e a comunicação deve conter “eficiência e eficácia”, se o remetente não transmitir a mensagem corretamente, o “meio” da mensagem irá deformar o seu conteúdo e a mensagem será mal interpretada, podendo gerar efeitos negativos sobre o seu receptor que é o que constitui a interação social, isto é “processo pelo qual a pessoa afeta o comportamento ou o seu estado mental e/ou emocional em função de outra pessoa”.

Porém, para a moda este tipo de problema pode resolver-se devido ao fato de que cada indivíduo veste-se da forma que pretende comunicar perante a sociedade, daí afirma-se que “moda e as roupas são usadas para enviar mensagens sobre si mesmos e aos outros”.

Dessa compreensão vemos que tanto a moda como um simples vestuário fazem parte da comunicação não-verbal. Sendo as roupas, estas inseridas ou não na moda, são vistas como uma extensão da pele, já que comunica e nos permite identificar características do indivíduo. Desta forma temos uma relação direta, entre a moda e os outros diversos termos ligados a ela, como: vestuário, indumentária, traje, estilo e figurino.

## 2.3 - A relação entre moda e figurino

A moda e o figurino diferem em relação a essência, porém estão ligadas e pertencem ao mesmo universo: o do vestuário. Enquanto os produtos de moda são efêmeros, pensados para uma massa e para durar entre uma ou duas estações, o figurino é registro, usado para vestir “alguém” em uma produção. Com função representativa, o figurino de um espetáculo limita épocas, conta história e define as personagens.

Segundo Leite & Guerra (2002, p.39) a moda e figurino convivem em “mundos” paralelos, e sua diferença reside no real e na ficção. Mundos que apesar de paralelos agem e interagem, de tal modo que muitas vezes é difícil definir os campos do real e o das “representações”. Para criar este mundo de representações é necessário um cenário, fotografia e o figurino.

Para Leite & Guerra, o “vestir” do figurino torna possível o “parecer”. Ele veste sujeitos imaginários e efêmeros, o efêmero da moda veste sujeitos reais (Leite & Guerra, 2002, p.26). O figurino representa os personagens - a moda os indivíduos. São identidades concretizadas através de diversas possibilidades, como: materiais, formas, cores, volumes e texturas, assim compõem os elementos que revestem o indivíduo.

Este traje criado para a encenação está sujeito a identificação dos signos e da estética vestindo os personagens em função da necessidade do espetáculo. Kurland (2004) comprova ao dizer que “os figurinos não são peças de vestuário simples, são ferramentas visuais usados para libertar a alma de um personagem - uma maneira de levantar um personagem fora da página em um mundo tridimensional<sup>9</sup>”.

Moda e o figurino são interligados na vertente em que ambos só podem existir em contato com a matéria-prima e, é no ato de vestir que o indivíduo define a sua função.

A relação entre o figurino e indivíduo é essencial, isso porque o figurino existe para a construção do personagem. Sem o personagem não existe figurino, sem o corpo não existe a roupa. Dessa maneira, sem o corpo do ator não existe o personagem com seu figurino.

Entretanto ao falar sobre a moda, temos um conjunto de elementos que forma um sistema expressivo. Lipovetsky em *O Império do Efêmero* (1989) ressalta que a “moda é definida como um dispositivo social caracterizada por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo por isso, afetar as esferas muito diversas da vida coletiva<sup>10</sup>”. É a moda que nos convida a optar entre a sedução e a elegância, entre o conformismo e a contestação, entre a juventude e a maturidade.

Para Silva (2005, p. 31), “moda é um reflexo móvel de como somos e dos tempos em que vivemos, podendo revelar nossas prioridades, aspirações, liberalismo ou conservadorismo. Moda é: comportamento, comunicação, fenômeno sociocultural, inteligência comunicativa e expressão da

---

<sup>9</sup> “Costumes are not mere garments. They are visual tools used to release the soul of a character - a way to lift a character off the page and into a three dimensional world” Kurland, J. (2004). Foreword. In D. N. Landis, *50 Designers/50 Costumes* (p. 2). Beverly Hills: Galleries of The Academy of Motion Picture Arts and Sciences

<sup>10</sup> Lipovetsky, Gilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.52

vontade de um grupo, diferenciadora e socializadora, ruptura do uso, transformação da vontade das pessoas num produto na hora certa”.

A moda é vista também como um costume em vigor durante alguma época. A história da moda é um meio pelo qual se pode acompanhar o desenvolvimento da humanidade no tempo e no espaço, como nos períodos de guerra, recessão, riquezas, medos e alegrias são identificados por meio da análise da indumentária do seu tempo. Sendo assim temos a moda como fonte de inspiração para o figurino.

Através deste estudo observa-se que a moda não é apenas vestir, é um aglomerado de informações que pautam costumes e comportamentos variando no tempo e na sociedade. Neste contexto estão incluídos, além de roupas e adornos, as diversas formas de arte, como a música, a literatura, os hábitos, enfim, tudo o que é efêmero e que muda com o tempo, e que a cada época, é ditado por determinada tendência.

Relacionando a moda e o figurino de uma forma sintetizada, temos que muitas vezes o figurino utiliza a moda como fonte de inspiração para a representação de um determinado período, e a moda utiliza o figurino como divulgador de tendências.

### **2.3.1 - A atuação do designer de moda/estilista como figurinista**

O estilista possui liberdade de criação e é responsável por lançar moda. Cria coleção de roupas e acessórios, com o objetivo de influenciar na maneira como as pessoas se vestem. Já o figurinista limitado em sua criação de acordo com os objetivos do espetáculo cria, reelabora, orienta e acompanha a execução dos trajes de espetáculos como, ballet, ópera, show, cinema e televisão. O figurinista Ricardo André Bessa, em entrevista ao blog “Figurinos Incríveis” salienta ao dizer que: “No trabalho de pesquisa e na execução de um figurino, estilistas são sempre referência no trabalho de figurinistas, e muitas vezes incorporam suas criações no guarda-roupa de algumas personagens”.

Entretanto, no decorrer da história da moda e da indumentária, é possível citar alguns designer de moda que atuaram como figurinistas em projetos de diversos segmentos artísticos.

O primeiro designer de moda a produzir para espetáculos, foi o francês Jacques Doucet (1853-1929) (figura 16), como parte de suas clientes eram famosas atrizes da Belle Époque ele que criava os figurinos para as representações. Outra significativa referência nesta área foi o estilista Paul Poiret (1879-1944) (figura 17), inspirado pelo Balé Russo e pela atmosfera oriental, concebeu figurinos para espetáculos realizados pela atriz francesa Sarah Bernhardt (figura 18).



Figura 2.17 - Jacques Doucet



Figura 2.18 - Paul Poiret



Figura 2.19 - Sarah Bernhardt

Contudo, foi no ano de 1930 a primeira contratação de uma designer de moda para atuar na indústria cinematográfica, a criadora de moda Coco Chanel, chamada pelo produtor de cinema estadunidense Samuel Goldwyn para resolver a questão do comprimento da saia, que eram inicialmente compridas e depois foram encurtadas devida as questões sociais da época. Coco esteve em Hollywood por um curto período de tempo porém, bastante significativo. Depois desta primeira experiência Chanel criou três figurinos, e serviu como porta de entrada para outros estilistas como Schiaparelli, ainda nos anos 30, Dior e Givenchy nos anos 50.

Nesta mesma década é de suma importância lembrar os figurinos marcantes criados pelo estilista francês Hubert Givenchy. O estilista consagrou a atriz Audrey Hepburn como o ícone de elegância ao criar diversos figurinos para os filmes *Sabrina* (1954), *Cinderela em Paris* (1957) e icônico *Bonequinha de Luxo* (1961).

O primeiro filme, *Sabrina*, eternizou a atriz Audrey como ícone de estilo e fez com que as mulheres da década de 50 percebessem que não era mais necessário serem escravas do espartilho, ao mostrar que a elegância poderia ser mais leve e simples, acarretando assim o declínio do monopólio New Look de Christian Dior.

O figurino deste último filme citado - “*Bonequinha de Luxo*” - foi tão significativo que além de ganhar o Oscar de melhor figurino para figurinista Edith Head ainda imortalizou o conceito de “pretinho básico” - vestido preto de estrutura minimalista que cabe para qualquer ocasião Givenchy e Hepburn, mudaram a história da moda, criaram uma imagem de elegância sem exageros, clássica e atemporal (Figura 2.20).

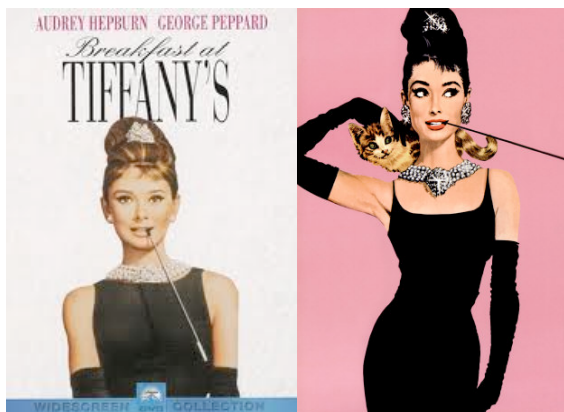


Figura 2.20 - Pôster do filme “Bonequinha de Luxo”. A protagonista do filme Audrey Hepburn, vestindo o pretinho básico, imortalizado após o filme. A figurinista responsável foi Edith Head, porém o estilista que criou o modelo foi Givenchy.

E mesmo com o passar dos anos essa ligação entre moda e figurino, estilista e figurinista têm feito sucesso. São vários os filmes que até hoje lançam tendências, eternizam estilos e influenciam a sociedade.

## 2.4 - Figurino cinematográfico

O figurino cinematográfico não é fundamentalmente diferente do figurino teatral, porém, geralmente são mais realistas e menos simbólicos. Este tipo de figurino é considerado um vendedor direto de representações, sonhos e fantasias. Desta maneira, o cinema além de ser uma referência de moda e comportamento começa a ser uma indústria de promoção das roupas onde as estrelas são apresentadas como “manequins de moda”.

De acordo com o historiador Eric Hobsbawn o cinema revolucionou o sistema da arte: da produção à difusão. Ele ainda completa que o cinema que iria influenciar decisivamente na maneira como as pessoas percebem e estruturam o mundo<sup>11</sup>”. Isso de fato aconteceu, e com a expansão da indústria cinematográfica norte-americana no início do século XX o filme passa a ser visto como produto industrial para o consumo de uma grande massa.

Mesmo no seu início o cinema jamais deixou de fabricar estrelas, são elas que os cartazes publicitários exibem, foram elas que permitiram recuperar a enfraquecida indústria do cinema nos anos de 1950. Com as estrelas, a moda brilha com todo o seu esplendor, a sedução está no ápice de sua magia. (Lipovetsky, 1989, p. 213).

Nas décadas seguintes é possível comprovar esta teoria da influencia na sociedade ao expor que nesta época em que ainda não havia a televisão, o figurino e o estilo de vida dos personagens era considerada uma forma de inspiração tornando-se o sonho de consumo da sociedade em geral.

A maioria dos figurinistas que trabalhavam na indústria cinematográfica americana vinham de casas de alta-costura nova iorquinas. Entretanto, como a moda americana ainda era bastante influenciada pela a *haute-couture* francesa, em várias ocasiões foram contratados designers franceses para a produção do figurino de filmes Hollywoodianos.

<sup>11</sup> Eric Hobsbawn - Entrevista concedida a Nicolau Sevcenko para o Jornal Folha de São Paulo, 2000, p. 06

Tudo o que passava nas telas era imitado pelos espectadores, como a forma de vestir, a atitude, o modo de fumar, andar e falar. Para Lipovetsky (1989):

A relação entre a moda e cinema vão além da tela do cinema para fazerem parte da realidade. O que a maioria dos atores vestiam no cinema, acabavam nas vitrines das lojas e nas passarelas das ruas e, não é somente o modo de vestir que era imitado; a maquilhagem, a grossura dos lábios, a cor e o corte de cabelo e até a sua postura.<sup>12</sup>

O figurino de cada personagem em uma produção cinematográfica é um grande gerador de tendências, emitem signos formando uma imagem que é assimilada pelo público, influenciando na maioria das vezes o modo como o público escolhe se vestir. A moda e o cinema são vendedores de sonhos e esses dois universos artísticos influenciam-se e transformam o quotidiano em poesia, e as formas e cores em tendência.

Com o apogeu da indústria cinematográfica, entre os anos 30 e 40, o figurino passa a conquistar seu espaço na produção, e com isso começou a ser pensado e elaborado nos próprios estúdios. Desta maneira com o passar do tempo o cinema deixa de ser apenas uma referencia de moda para ser uma indústria vendedora de moda no mundo, tornando-se uma vitrine desejada pelas grandes e imponentes marcas contribuindo assim, para o desenvolvimento da política do consumismo.

São diversos os exemplos que podem ser aqui citados como prova das modas cinematográficas:

No filme “A Redimida” de 1932 (Figura 2.21) o modelo criado pelo figurinista Gilbert Adrian seduziu o público e apenas em uma loja de Macy’s nos EUA foram vendidas milhares de peças semelhantes ao modelo. “Em 1932, o estilista amontoou folhos e mais folhos sobre os seus ombros no vestido para o filme Letty Lynton, tendo esta criação branca tipo mil-folhas em organza sida tão bem aceite pelo público do cinema que houve 500 mil cópias a serem vendidas por uns meros 20 dólares na Macy’s. Os fatos de Adrian que realçavam os ombros vendiam-se também nos anos 30 e 40 que ele mesmo aproveitou para ironizar: “Quem iria pensar que toda a minha carreira iria assentar sobre os ombros de Joan Crawford” (Magalhães, 2012).

---

<sup>12</sup> LIPOVETSKY, G. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.



Figura 2.21 - Figurino do Filme “A Redimida”

Um outro filme famoso por inspirar o público foi “Gilda” (Figura 2.22) do ano de 1946. O filme retrata a amizade de dois homens e que com a presença de Gilda (Rita Hayworth) fica ameaçada. Os modelos sensuais usados por Gilda, como os vestidos “cai-cai” de cetim, foram criados pelo figurinista Jean Louis, tornando-se objeto de desejo por várias mulheres na época.



Figura 2.22 - Figurino do Filme “Gilda”

Outro exemplo de inspiração para a sociedade foi a atriz Brigitte Bardot (figura 2.23) que determinou de forma decisiva a imagem da mulher no final dos anos 50 e início da década de 60. A atriz popularizou as t-shirts pretas, os vestidos leves e decotados, e foi umas das primeiras a usar biquínis da praia. Outra influência importante de Brigitte foi o vestido de xadrez “Vichy” usado em 1959 em seu casamento, era um vestido simples, feito de algodão nas cores branco e rosa. Até hoje este xadrez é considerado moderno e é usado pela consumidor em diversas cores.



Figura 23 - Brigitte Bardot

Notamos que a moda e o cinema sempre andaram juntas, uma união que têm dado resultado desde o surgimento da sétima arte. Dos filmes de época às produções atuais, sem receio de ousar na hora de vestir as personagens, moda e cinema andam de mãos dadas e consolidaram uma relação de mútiple troca.

# Capítulo 3 - O profissional figurinista no processo de concepção do figurino: identificar, conceituar e projetar

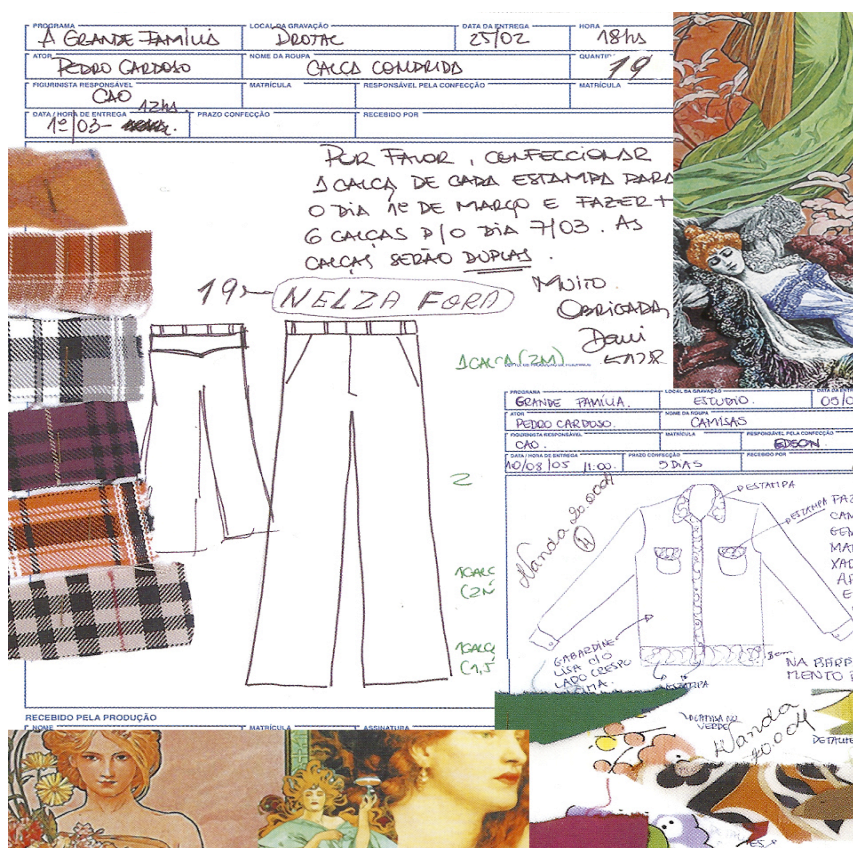


Figura 3.1 - Painel de Ambiente/Ficha técnica

“Desenhar” os personagens, fazer pesquisas, administrar equipes e custos, comprar tecido, fazer pedidos de costuras, gastar sola de sapato na rua à cata de roupas, adereços, acessórios, receber fornecedores e ainda acompanhar as gravações (...) os figurinistas nunca podem se cansar. Eles fazem parte de uma cadeia de produção na qual criatividade, agilidade, improviso e bom humor são qualidades essenciais” (Entre tramas, rendas e fuxicos, Memórias Globo, 2007, p. 94)

### 3.1 - O profissional Figurinista

A figurinista Edith Head define sua profissão como sendo responsável pelo cruzamento entre magia e camuflagem. “Nós criamos a ilusão de mudar os atores em algo que eles não são”.

O profissional responsável por cruzar magia e camuflagem na indumentária cênica surgiu algum tempo depois do nascimento do teatro. Mas foi no teatro moderno, logo após o aparecimento da figura do diretor, que foram separadas as funções dentro do espetáculo, dando espaço para cenografistas e figurinistas. Hoje esta profissão é considerada um dos elos fundamentais da cadeia teatral, já que o figurinista é o responsável por vestir o ator e desenvolver o seu personagem para que ele entre em cena e fique em harmonia com o todo, formando assim a linguagem visual do espetáculo.

Para a concretização desse objetivo, é de total relevância para o profissional figurinista o contato direto com o diretor da produção, proporcionando assim o conhecer da história que será contada e os objetivos e propósitos do diretor. O objetivo do figurino é revelar as características e preferências dos personagens, para isso o figurinista precisa realizar uma pesquisa aprofundada sobre o tema, criar ou reelaborar figurinos já existentes, coordenar e organizar a equipe de produção e o guarda roupa em geral.

O texto é tudo. Não é vestir a palavra em si, ao pé da letra. Se você fizer assim, não fará um figurino. Você vai ser um artista egoísta. Porque não se pode fazer o figurino completamente independente de um cenário, de uma trama, de uma história(...) é preciso trabalhar em conjunto sempre (...) Você não está sozinho, não faz trabalho solitário, e sim um trabalho em equipe. Então, quando se ouve o diretor, o autor, tem-se mais munição para armazenar e dar o tiro certo. (Lessa, 1999 citado por Leite e Guerra, 2002, p.66).

Não existe uma regulamentação da profissão do figurinista, já que a formação acadêmica para este curso é relativamente nova, tendo mais opções para especializações. É importante que o profissional possua uma formação cultural ampla e sentido de observação. É indispensável noções de cenografia, teatro, expressão corporal, iluminação, fotografia, noções de espaço e arte. Além disso o conhecimento ligado diretamente ao vestuário, como modelagem, história da indumentária, tendências, desenvolvimento de croquis, desenho técnico, corte e costura é indispensável.

Ao confirmar a importância do conhecimento no design de moda, segundo Leite & Guerra (2002) a roupa é considerada um objeto tridimensional, tal como uma escultura veste um corpo, é imprescindível que o figurinista (escultor) acompanhe atentamente a sua confecção, desde o modo com as roupas são talhadas e construídas até suas devidas proporções, não esquecendo o material a ser usado, seu peso, o cair do tecido, textura, estampa e cor.

A figurinista Sônia Grande, relata em entrevista ao *Hollywood Repórter* como é realizado o trabalho de criar a identidade de um personagem ao dizer que:

"As coisas devem parecer espontâneas, mas na verdade são muito pesquisadas. (...) Ao se preparar para um filme, não -se escolhe um *look* individual. Estuda-se a evolução de cada um dos personagens, suas ações, jornadas físicas e emocionais. Você não pensa exatamente a moda como uma ferramenta, um instrumento, mas como um recurso de comunicação<sup>13</sup>".

Tal fato é representado pelo figurino do filme *Pride and Prejudice* (2005). Em que a figurinista responsável, Jacqueline Durran explica que "o figurino também é usado para mostrar a evolução de Mr. Darcy. O seu traje havia uma série de etapas (Fig. 3.2). No início do filme, por ser um personagem muito presunçoso e sério, possuía as roupas impecáveis e sob medida. Na medida em que ele vem a amar Elizabeth Bennet e deixa a sua presunção o corte do seu traje mantém-se semelhante, porém observa-se um tecido mais macio e flexível. Até o final do filme ele está a usar um corte completamente diferente de casaco, muito mais solto. O ápice da evolução é quando ele esta andando pela névoa da manhã, completamente despido para os padrões do século XVIII<sup>14</sup>".



Figura 3.2 - Imagens do filme *Pride and Prejudice* (2005). Esta seleção de imagem representa a evolução do personagem através do figurino.

Apesar do figurino atualmente ser bastante valorizado, às vezes em uma produção é o último item a ser pensado e planejado. Com isso o orçamento destinado ao figurino é baixo, gerando uma série de improvisos e possível empobrecimento visual. Entretanto, alguns profissionais da área

<sup>13</sup> Pensando em Moda - Disponível em: <http://www.pensandoemmoda.com.br/conteudo.php?id=177> Acesso 22/jul./2012

<sup>14</sup> His costume had a series of stages. The first time we see him he's at Meriton, where he has a very stiffly tailored jacket on, and he's quite contained and rigid. He stays in that rigid form for the first part of the film. By the time we get to the proposal that goes wrong in the rain, we move to a similar cut, but a much softer fabric. And then later he's got a completely different cut of coat, not interlined, and he wears it undone. The nth degree is him walking through the mist in the morning, completely undressed by 18th-century standards. ROBEY, Tim. How Undressed Mr. Darcy. 2006 - Disponível em: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3649828/How-I-undressed-Mr-Darcy.html> Acesso: 14/jun./2012

acreditam que a carência financeira do projeto pode gerar na realidade estímulo e criatividade. A crítica teatral do jornal O Globo, Bárbara Heliadora acredita que:

Geralmente, os maus figurinos aparecem nas más direções, pois é possível, com uma coisa simples, sugerir uma outra. Basta usar um material mais barato para dar ilusão. É claro que com dinheiro fico tudo muito rico, mas o fundamental é ter imaginação para poder criar. (Muniz, 2004, p. 30)

Deste modo, independente de um grande ou baixo orçamento, o profissional necessita primeiramente entender os objetivos do espetáculo, e ao lado do diretor e da produção realizar todo um planejamento do filme, pautado no conhecimento cultural acentuado, criatividade, senso de observação e atenção aos detalhes.

Será analisado os caminhos da produção do figurino, porém de forma geral, em quem abrangem as três áreas mais comuns de representação - teatro, televisão e cinema.

### **3.2 - Período de Pré-Produção**

A primeira fase é definida pela esquematização de todo o processo a ser realizado até a concretização do mesmo. É o momento que se cria e se projeta o figurino. Segundo Leite & Guerra (2002, p. 118) o figurinista no transcorrer do trabalho procede, mesmo que as vezes de forma inconsciente de uma forma planejada delineando uma trajetória com começo, meio e fim.

Este processo de produção equipara-se com o processo de desenvolvimento de coleção (Figura 3.3), já que a concepção do vestuário para ambas as vertentes - moda ou figurino - iniciam-se a partir de ideias, conceitos e objetivos. Entretanto, enquanto o foco de um designer de moda é justamente a criação de algo novo, o figurinista em muitos casos limita-se a recriar algo que já existiu. O figurinista para alcançar o seu objetivo pode comprar uma peça de vestuário, pode remodelar uma já existente, ou também pode criá-la.



Figura 3.3 - Diferenças apresentadas entre o processo de produção do figurino e de uma coleção de moda.

O ponto de partida do trabalho do figurinista é a leitura do guião, o texto que contém a trama e o perfil dos personagens que necessitam de um rosto para vestir o personagem. Segundo o Professor Douglas Russel (1985)<sup>15</sup>, é aconselhável que o figurinista leia o guião duas vezes, sendo a primeira para a compreensão geral da produção, história, ilustrações e caracterização. E a segunda leitura feita de forma mais crítica, tendo como objetivo a contextualização do meio em que se insere a história. Em seguida é convocada uma reunião com o diretor e as equipes. Segundo Leite & Guerra as equipes são:

<sup>15</sup> Conhecido por seu trabalho desenvolvido na área de teatro e figurino, Douglas A. Russel (1927-1991) foi membro do Departamento de Drama por 30 anos, conquistou seu diploma de bacharel da Universidade de Stanford em 1949 e seu mestrado em teatro no ano seguinte. Ingressou na faculdade de Stanford, em 1961, depois de receber um grau de Master of Fine Arts em teatro no mesmo ano pela Universidade de Yale. Russel é muito conhecido devido as suas publicações na área de teatro e livros sobre estilo e figurino. Lyons, Charles. Memorial Resolution, Douglas A. Russel. Stanford University. Disponível em: <http://histsoc.stanford.edu/pdfmem/RussellD.pdf> Acesso em: 15/agos./2012

“fotografia (trabalha com o desenho da luz que dá o contorno final aos quadros induzindo a um determinado clima e, também operando o enquadramento, por meio da câmara que capta a imagem), cenografia (responsável pelo ambiente), produção de arte (que trata dos objetos que compõe o ambiente e das pesquisas que servem de insumos da realização das cenas objetivando veracidade), figurino e caracterizando (que cuida da maquiagem e dos cabelos dos atores”.

(Leite & Guerra, 2002, p. 125)

O intento desta reunião é para saber qual é a visão do diretor com o projeto, a quantidade aproximada de trajes necessários e até a apresentação de alguns esboços para o aparecimento de ideias. Russel (1985) ainda menciona que essa primeira reunião é vista como uma conferência, e afirma que durante todo o processo de desenvolvimento do projeto acontecerão inúmeras conferências.

Nas conferências realizadas da pré-produção, o figurinista apresenta os primeiros esboços a espera da consentimento do diretor e da equipe de produção. Nestas discussões fica claro para o profissional do figurino as intenções da produção, eliminando assim cada vez mais a possibilidade futura de erro. Definindo toda a proposta do projeto o próximo passo é a pesquisa aprofundada do tema da produção.

### **3.2.1 - Pesquisas do Tema**

É de suma importância para o profissional figurinista que ele esteja atento às tendências de moda recente e futuras, que possua uma compreensão geral do contexto histórico, e que além disso toma atenção a toda e qualquer manifestação cultural. O processo de pesquisa é fundamental para que o figurinista tenha conhecimento da variedade de ferramentas e possibilidades que ele tem disponível para realizar produções criativas, para lançar tendências, ou apenas para retratar de forma valiosa uma história de época. Muniz (2004), confirma ao dizer que:

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

São inúmeras as fontes de referência que permitem os figurinistas a chegarem a este estágio de habilidade, como documentos históricos, livros, filme, revistas, fotografias, museus, sites e até entrevistas. As histórias de época levam os profissionais a estudarem os tecidos, o corte e a forma das roupas usadas pelas várias classes sociais do passado, as tramas com temas atuais, além de

envolverem essa pesquisa, fazem dos figurinistas bons caçadores de tendências. Para a maioria dos profissionais esse momento de pesquisa é de todas a mais prazerosa do processo.

A figurinista Marília Carneiro (1998), diz que esta parte prazerosa de trabalhar com o figurino começa na pesquisa, que pode ser através de lembranças de momentos passados, ou através de filmes, nas revistas ou quando unindo todos esses elementos. Outro fator importante que possui alguma probabilidade de incidência, é nos álbuns de família quando algum familiar é identificado como um personagens proposto pelo diretor.

Todo esse processo é a união de criatividade, conhecimento e imaginação.

### **3.2.2 - Questão Orçamentária**

Ainda nas primeiras conferências o diretor possui em mãos toda a esquematização e o planejamento de orçamento disponível. Desta maneira na primeira reunião o figurinista já está preparado para discutir o orçamento que o diretor disponibilizou para o figurino e assim o profissional consegue delinear os caminhos a serem percorridos.

O orçamento feito apoia -se no fato de que cada personagem definido do enredo necessita de um enxoval básico. Delimitando a interpretação do personagem consegue-se ter uma ideia do custo, entretanto nunca se sabe ao certo o valor exato do gasto.

A parte financeira do projeto requer muita cautela e conta também com subequipes. A estrutura orçamentária é composta pela parte financeira (responsável pela administração de custos), logística (responsável pela estratégia de produção), técnica (na operação dos aparatos tecnológicos) e artística (referentes aos aspectos plásticos do produto). Segundo Leite & Guerra (2002, p. 124) a união de todas essas características resultam “na equação que traduz-se em um sistema de produção em que tais funções respondem a princípios determinados por um argumento ou texto, as quais, ao combinarem entre si, resultam em produto de encenação”.

Com o orçamento determinado, o profissional responsável pelo traje começa a traçar um método em que definirá quais serão os meio de aquisição do figurino. Podendo recorrer as mais variadas fontes, como confeccionar roupas e acessórios, garimpar peças nas ruas, lojas, fábricas, brechós e mercados populares, estas são atividades sempre presentes na cadeia produtiva, e tanto podem fazer parte de uma produção de época quanto de uma trama contemporânea.

A maneira definida para a aquisição dos trajes pode variar muito de acordo com a verba disponível. Entretanto, é importante relatar que, independente da verba pode-se unir todas estas formas de aquisição para montar o guarda-roupa completo da produção.

Os estúdios de televisão e cinema em sua maioria possuem um acervo rico de trajes, eles normalmente são muito bem organizados facilitando assim o trabalho do profissional. Com o passar dos anos, o acervo de trajes de uma empresa especializada em produção de filme e televisão, só tende a crescer, sendo o compartilhamento de figurinos muito comum, porém, é realizado com

muita cautela, além de muitas vezes o figurino sofrer alterações para melhor se enquadrar na nova proposta.

Podemos citar para uma melhor elucidação do assunto em questão, o filme “Pride & Prejudice<sup>16</sup>” de 1940, dirigido por Robert Leonard com o roteiro de Aldous Huxley e Jane Austen. Isto porque, de acordo com o IMDB<sup>17</sup> devido ao baixo orçamento disponível para a produção do filme, os trajes foram reaproveitados do filme “...E o Vento Levou”. Todavia, este compartilhamento de guarda roupa estava totalmente desfocado, já que enquanto o figurino do filme “...E o Vento Levou” condiz com a sociedade norte-americana do período da Guerra de Secessão (1861-1865), a obra de Jane Austen se ambienta na Inglaterra de 1797. Um figurino mal realizado atrapalha toda a essência e mensagem que um filme precisa passar.

Ainda nesta mesma fase orçamentária, o figurinista precisa definir o orçamento para todo o vestuário do filme, pensar em eventuais imprevistos além de dedicar um valor para a manutenção e armazenamento do traje.

Não é de responsabilidade do figurinista apenas a criação dos trajes, mas sim todo o universo em que o vestuário do filme está inserido. Assim, efetivada a leitura do guião, o estudo das propostas do diretor e roteirista, esboços dos figurinos e delimitando o orçamento, o próximo passo do figurinista é organizar sua equipe de trabalho.

### 3.2.3 - Contratação da equipe de trabalho do figurinista

Segundo Leite & Guerra (2002) o figurinista é considerado um diretor artístico de uma produção. Ele define cada tipo de personagem, monta o seu guarda-roupa, orienta o estilo da caracterização (cabelo e maquiagem). Enfim, é de sua responsabilidade toda a parte visual que se refere ao traje e seu conceito mais amplo, como a interação do traje com todo o ambiente, ou seja o cenário.

Para a realização de todo o trabalho, o figurinista como gestor de sua área define a sua equipe de trabalho de acordo com as necessidades do projeto a ser executado. Ele precisa de contratar assistentes capacitados para desenvolver a parte estética, técnica e a parte administrativa.

Na equipe estética estão as assistentes de figurino, costureira/alfaiate (para eventuais concertos e ajustes nos trajes), a equipe de caracterização (cabelo e maquiagem) e guarda roupeiros (responsáveis por administrar e controlar o guarda-roupa).

---

<sup>16</sup> Ficha técnica - **Diretor:** Robert Z. Leonard; **Elenco:** Greer Garson, Laurence Olivier, Maureen O'Sullivan, Marsha Hunt, Edward Ashley, Marten Lamont, E.E. Clive, Marjorie Wood, May Beatty; **Produção:** Hunt Stromberg; **Roteiro:** Jane Austen, Aldous Huxley e Jane Murfin; **Fotografia:** Karl Freund; **Duração:** 117 min; **Ano:** 1940; **País:** EUA; **Gênero:** Drama; **Cor:** Preto e Branco; **Distribuidora:** Versátil

- Fonte: IMDB

<sup>17</sup> IMDB - Internet Movie Database

A equipe administrativa precisa possuir conhecimentos gerais de uma produtora, prestar contas de todos gastos e serviços, e ainda realizar o planejamento da produção. Já a equipe técnica necessita entender de moda e indumentária, por trabalhar dando vida aos desenhos e ideias da figurinista. Modelagem, corte e costura, confecção de acessórios, capacitação para gerenciar o processo de aquisição são alguns dos serviços realizados por esta equipe. Leite e Guerra (2004, p.152), representa de forma esquemática (figura 3.4) a equipe de produção da rede de televisão em que trabalhava.

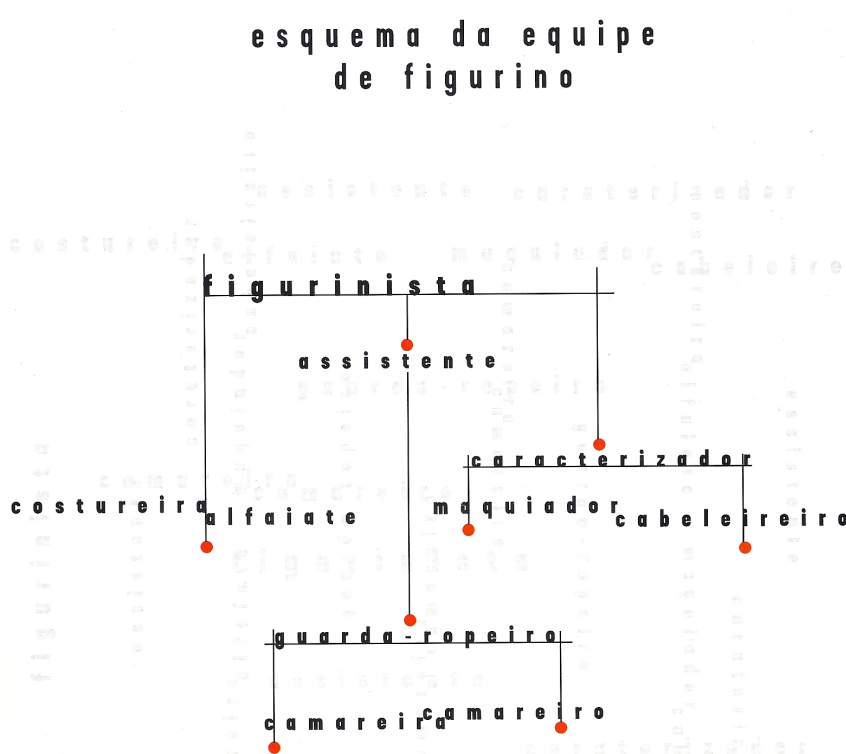


Figura 3.4 - Esquema da equipe do profissional figurinista. Realizado pela figurinista de uma rede de televisão brasileira.

A união de toda esta equipe resulta em inúmeras tarefas necessárias para a viabilização do figurino, e conseqüentemente do espetáculo.

### 3.2.4 - Produção Visual: Iluminação, fotografia e cenografia

A produção visual do projeto deve ser estudado junto a figurinista antes mesmo da criação dos figurinos. A roupa precisa estar em consonância com a luz, cenário e os objetos. Tanto pode acontecer de um filtro de luz alterar a tonalidade de uma roupa, como o padrão de um sofá contrastar de forma negativa o padrão de um figurino.

A iluminação e o cenário (paredes, enfeites, sofás, tapetes, entre outros) sempre terão um efeito sobre a paleta de cores utilizados nos trajes. Desta forma a ideia é unir os esboços desenvolvidos para os trajes, as amostras de tecidos, paletas de cores, acessórios, e definir a harmonia do cenário e fotografia.

### 3.2.4 - Esboços e Painel de Ambiente

Visto que a pesquisa, os cenários e a decoração estão definidas, é a hora de montar os painéis de ambiente (figura 3.4) compostos pelas inspirações (imagens, silhuetas, cores e padrões) com a exposição geral do tema, e as pranchas de figurino (figura 3.5) feitas para guiar o trabalho do figurinista, pois elas traduzem a atitude dos personagens ao longo do enredo.

Este painel pode ser formado por colagens de jornais ou revistas, desenhos e fotos, com o intuito de expor uma radiografia do personagem, tracejando visualmente os tipos que fazem parte da trama. No projeto a ser desenvolvido as características dos personagens vem antes das roupas. Ou seja, o corpo, o rosto e o perfil do personagem que guiam a roupa.

Ao desenvolver esses painéis, o fator físico (idade, peso, altura e cor), fator social (classe social, religião, origens e cultura) e fator psicológicos (ambições, anseios, frustrações, enfim a personalidade) já tem que estarem definidas.



Figura 3.5 - Painel de Ambiente - Desenvolvido para uma telenovela brasileira.



Figura 3.6 - Prancha de Figurino

É importante salientar ainda que nesta fase de busca pela identidade do personagem, a opinião dos atores acrescentam muito na descoberta da identidade. Eles palpitam sobre as roupas, cores, e ainda falam sobre suas preferências.

Cada passo cumprido leva consigo o passaporte para a outra. Entretanto, quando finalizada a primeira etapa, ela não se fecha totalmente. Isto porque caso aconteça mudanças no decorrer do projeto, pode-se voltar á primeira fase não permitindo que se altere o conceito original do figurino.

### **3.3 - Produção**

Esta parte irá descrever o processo realizado pelos figurinista para a construção dos figurinos. No início da produção dos figurinos, o primeiro ato a fazer-se é tirar as medidas dos atores e inserir tudo em uma tabela, onde constam os personagens, e suas medidas.

Inclui-se nesta fase também a leitura dos capítulos minuciosa do capítulo, realizando o levantamento da cena proposta, o cenário, e quais os personagens presentes. Esse levantamento é feito cena por cena, identificando o percurso do personagem, a necessidade da troca ou manutenção da roupa. Diante disso o figurinista determina qual o figurino e ordem em que serão utilizados.

A partir daí pode iniciar-se o processo de criação e/ou aquisição do vestuário da produção.

#### **3.3.1 - Criação e/ou Aquisição das Peças de Vestuário**

Depois de tudo definido nas fases anteriores, a parte de criação/aquisição é quando temos a efetivação do figurino onde coloca-se em prática o que foi analisado anteriormente. O percurso definido pelo figurinista varia de acordo com as características da produção e o perfil do figurinista.

Ao começar o procedimento de aquisição não é aconselhável adquirir um traje completo, é essencial garimpar peças em diversos lugares para que a composição final do traje seja algo novo. O segredo está na combinação certa. A obtenção de trajes para produção de época limita-se a aluguel, museus, acervo ou criações. Em histórias muito antigas é pouco provável a aquisição de roupas prontas, entretanto pode-se encontrar uma ou outra peça que pode ser adaptada. Nesta situação a confecção envolve um número maior de peças, já que dificilmente serão encontrados modelos de séculos passados no mercado para atender todo um elenco.

O guarda-roupa dos personagens podem ser compostos por cada peça de um lugar. Entretanto, para produções contemporâneas existem mais opções de aquisição de roupas, porém, neste caso é interessante que a figurinista consiga através da união de elementos, ou através da criação lançar moda. Ao comprar as peças em lojas não quer dizer que estão prontas para vestir, muitas das roupas ainda passam por customização para dizer mais sobre o personagem.

Não pode deixar de seguir em nenhum momento aqueles painéis de inspiração, embora o figurinista tem liberdade de criação ele precisa ser fiel aos objetivos propostos. Sempre que a figurinista decide por confeccionar o figurino ela alcança detalhes específicos. Leite & Guerra (2002), confirma ao dizer que a produção de uma peça acarreta ao caráter de exclusividade de urgência e acerto, não oferecendo tempo para um possível aprimoramento do produto, como se faz no processo da moda. São nesses casos que as figurinistas podem lançar suas tendências. Como já foi visto, várias figurinistas de Hollywood conseguiram o título de lançadoras de tendências.

### **3.3.2 - Prova da Roupa**

Antes das gravações é realizado a prova de roupas, considerado o momento de tensão em que comprova-se o sucesso ou derrota de todo o processo. Realiza-se uma pré-montagem das primeiras roupas a serem usadas. A prova acontece diante do diretor, alguns membros da equipe, alfaiates e costureiros. Esta fase é tão decisiva, que considera-se que neste momento que nasce o personagem. Os 3 meses de trabalho iniciais, de pesquisas, compras, produção, são postos em prática neste momento.

O figurinista Cal Albuquerque em entrevista<sup>18</sup> à Rede Globo diz que “a prova de roupa é importante porque é a hora em que você descobre os personagens. Às vezes, você desenha, imagina, recorta, colore, pinta, mas, quando faz a prova aquilo dentro daquele corpo não vira a mesma coisa. É igual a olhar uma roupa na vitrine, achar sensacional, vestir e não se ver dentro dela”. O figurino precisa completar o ator e vice-versa.

O figurinista precisa preocupar também com o conforto do ator. O ator insatisfeito, ou desconfortável com alguma peça de roupa mal vestida, (uma manga apertada, uma cintura junta) pode causar todo um estrago na cena.

### **3.3.3 - Montagem dos Figurinos**

A montagem dos figurinos é o momento em que se forma a composição visual das diversas peças pertencentes no guarda-roupa do personagem. Ou seja, depois de adquiridos/produzidos diversas roupas e acessórios é necessário compor o visual. As primeiras montagens são muito importante, pois esta composição que vai fixar o visual do personagem.

Ainda nesta fase é preciso checar a continuidade dos trajes estabelecidos pelo figurinista. Esta continuidade significa o percurso que a roupa faz nas cenas propostas. É a determinação de quando o ator troca de roupa ou permanece com a mesma roupa.

### **3.3.4 - Utilização**

A utilização dos figurinos dá-se no acompanhamento das gravações, em que sempre estão disponíveis figurinista/assistente, camareiro, maquiador, cabelereiro. Sempre observando o trabalho a ver se estão mantendo a caracterização proposta pelo figurinista. No momento da utilização também é preciso cuidar para que todos os figurinos sejam devidamente guardados, armazenados de lavados.

De acordo com Leite & Guerra, “concluindo, o procedimento da feitura do figurino pode ser organizado por dez grupos de atividades. Estes são compostas de várias tarefas que podem ter dois

---

<sup>18</sup> Entre tramas, rendas e fuxicos, Memórias Globo, 2007, p. 134

tipos de natureza: de criação - tudo aquilo que exige pensamento artístico; e de execução - uma gestão de equipe e uma gestão de orçamento.

Após todo o processo e a utilização do mesmo, é o momento de decompor o guarda-roupa.

### **3.4 - Pós- Produção**

A pós-produção é tão importante quanto as outras fases. É preciso muito cuidado para decompor todo o guarda-roupa da produção em questão. É o momento de enviar para o acervo do figurinos ou devolver dos empréstimos

Considerando todo o percurso que é necessário explorar, observa-se que todas as atividades são indispensáveis para que o trabalho do figurino, seja efetuado; entretanto a fase que realmente determina a construção do traje é a relativa à aquisição da roupa. Nesse momento a ideia do figurino se fundamenta por intermédio dos objetos, da roupa e dos acessórios. A qualidade do caminho trilhado pelo figurinista para a obtenção da roupa e dos acessórios acaba por definir o resultado final do figurino.

## Capítulo 4 - Estudo de Caso - “Orgulho & Preconceito: Um Romance da escritora Jane Austen



**Figura 4.1** - Imagens do filme *Pride and Prejudice* / **Figura 4.3** - Figurinos e cenário da época/ **Figura 4.2** - Cenário onde se passa o filme - Inglaterra rural

«Não é o lugar que molda as pessoas, mas seus conflitos psicológicos, seus embates entre fé e razão. A luta não dá-se contra a natureza selvagem, mas contra a natureza humana e as convenções que aprisionam e frustram. A redenção, se dá pelo amor verdadeiro, um amor capaz de vencer o orgulho da casta e o preconceito do julgamento precipitado. » Jane Austen

## 4.1 - Jane Austen - Biografia

Jane Austen (figura 4.4) foi uma das mais importantes romancistas da Inglaterra, entretanto, durante sua vida não fora reconhecida publicamente. Austen representava em suas obras o cotidiano da aristocracia rural da época em que viveu, porém de uma forma única, irônica e com personagens bastantes característicos. Ela em sua escrita tinha uma característica muito importante: mesmo sem ter sido uma frequentadora da alta sociedade da época, conseguia retratar fielmente os sentimentos, hábitos e intrigas dos nobres sem poupar o leitor ou suavizando a verdade. Foi uma novidade significativa na literatura para uma mulher daquela época.

Jane nasceu em dezembro de 1775, em Hampshire. Filha de um pastor anglicano George Austen e de Cassandra passou a sua vida inserida em um pequeno grupo social formada pela aristocracia rural inglesa entre a classe abastada e a religiosa. Ela teve seis irmãos e uma irmã mais velha. Foi inicialmente educada em casa onde teve contato com uma vasta biblioteca pertencente ao seu pai que possuía cerca de 500 livros, entre eles havia clássicos como Shakespeare e muitos autores contemporâneos com os quais Jane se familiarizou.

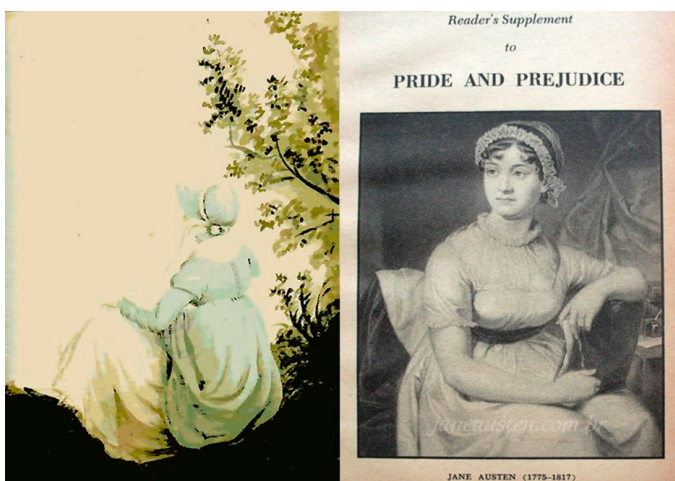


Figura 4.4 - Jane Austen - Aquarela feita por Cassandra Elizabeth Austen - sua irmã em 1804.

Ainda quando criança J. Austen começou a escrever histórias em quadrinhos, porém, foi com 17 anos que escreveu o seu primeiro romance, *Lady Susan*, uma paródia do estilo sentimental de Samuel Richardson<sup>19</sup>.

“Em 1801 a família mudou-se para Bath. Com a morte do pai em 1805, Jane, sua irmã e mãe mudaram-se para Chawton, onde seu irmão lhes tinha cedido uma propriedade. Em 1795 teve um

<sup>19</sup> Romancista inglês [...] foi o impressor de diversos jornais importantes, como o *Journal of the House of Commons*, e começou a escrever cartas-modelo, sob proposta de livreiros que haviam notado o seu talento. Da escrita dessas cartas acabaram por nascer diversas histórias, sendo Richardson considerado o pai do romance epistolar. *Samuel Richardson*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Acesso em: 22/mar./2012 Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$samuel-richardson](http://www.infopedia.pt/$samuel-richardson)>.

flerte com Thomas Lefroy, mas não há evidências de que tenha sido algo sério. Jane nunca se casou  
20» .

O segundo livro, foi escrito em 1796-1797 intitulado de *“First Impressions”*, porém publicado no ano de 1813 como *“Pride & Prejudice (Orgulho & Preconceito)”*. Foi a sua obra mais conhecida, embora, inicialmente rejeitado pelos editores. Este clássico romance retrata a vida e a sociedade inglesa, e apesar da autora criticar o estilo de vida e a cultura de sua época, Austen conseguiu criar personagens que seriam adorados por seus leitores.

Anos depois escreveu o terceiro livro, *“Sense & Sensibility (Razão & Sensibilidade)”* em 1811 cujo sucesso levou à publicação. Em seguida vieram outros grandes sucessos como *“Mansfield Park”* de 1814 e *“Emma”* em 1816.

No ano de 1815, Jane começou a sentir os primeiros sintomas da doença que acarretou a sua morte. Sentia dores nas costas, cansaço e fraqueza. Os médicos não conseguiram saber ao certo qual era a doença de Jane, e no final de 1816 a doença agravou-se e ainda que intermitente, no ano de 1817 Jane Austen foi ficando cada vez mais fraca, parou de escrever o livro que tinha nas mãos e faleceu em julho de 1817 com apenas 42 anos.

Morreu em Winchester, um ano antes de serem publicadas as obras *“Persuasion”* e *“Abbey Northanger”*, uma agradável sátira, escrita na juventude, ao gênero truculento da novela gótica. Seu poder de observação do cotidiano forneceu-lhe material suficiente para dar vida aos personagens de suas obras, e a crítica considerou-a a primeira romancista moderna da literatura inglesa (Ferreira, 2010).

As obras de Jane Austen foram diferenciadas na época, devido a maneira em que o tema “amor e sociedade” eram abordados. Nos seus romances estavam sempre presentes mensagens instrutivas, e que através de uma experiência fictícia relatavam a forma de um bom comportamento, e a veracidade dos fatos narrados eram percebidos através dos elementos contidos na história.

Entre as obras de Austen o objeto de estudo deste trabalho será o livro nomeado primeiramente de *“First Impressions”*, porém como já foi dito, anos depois registado e publicado com o título original *“Pride and Prejudice”* ou “Orgulho & Preconceito” na língua portuguesa.

## 4.2 - Breve contextualização de “Pride and Prejudice”

*Orgulho & Preconceito* (figura 4.5) antes de ser o nome de um livro ou de uma adaptação cinematográfica, é de acordo com a visão de Austen um retrato do comportamento humano em meio de famílias conservadoras do fim do século XVIII.

---

<sup>20</sup> Editora Landmark, Jane Austen. Disponível em < <http://www.editoralandmark.com.br/autor.asp?k=28>>. Acesso 22/abr./2012

A obra *Orgulho & Preconceito* é considerado o romance mais popular de J. Austen. A versão original deste livro foi escrito em 1796-1797, com o nome “*First Impressions*” (Primeiras Impressões), apesar de nunca ter sido publicado com este nome. Acredita-se que esta primeira versão foi documentada em formato de cartas, e após conferido o manuscrito, foi publicado em 28 de janeiro de 1813, com o nome “*Pride and Prejudice*”. Nesta perspectiva observamos que a escrita e a publicação do livro estão inseridas no chamado Período Revolucionário.

Nesse sentido, tratando-se de um período marcado pela constante mudança nos costumes, torna-se imprescindível para uma melhor compreensão dos personagens e do vestuário, a análise do contexto histórico desta época, subdividida de acordo com o autor François Boucher<sup>21</sup>, em 3 subperíodos - Diretório, Império e Romantismo.



Figura 4.5 - Capas dos livros e Filme - Orgulho & Preconceito

O livro ao contar a história de Elizabeth Bennet, evidencia na narrativa que a personagem e sua família são pertencentes a uma classe social mais baixa. Elizabeth Bennet também conhecida como Lizzy, no decorrer da história se vê envolvida em uma relação de amor e ódio com um rico e orgulhoso cavalheiro. O meio em que se passa o enredo é a aristocracia rural britânica do fim do século XVIII em que identifica uma sociedade preconceituosa, onde a questão financeira era de muito mais valia que o lado comportamental.

Na sociedade inglesa deste século a atividade da mulher era voltada exclusivamente para o lar e à possibilidade de um casamento vantajoso, tendo assim a possibilidade de alcançar a segurança e a estabilidade financeira. De acordo com Adriana Zardini (2011) Jane Austen focaliza a importância da mulher no seio familiar, do casamento, das relações sociais e do papel da mulher na sociedade, sendo também discutida a questão do feminismo.

No livro conta-se a história do casal Bennet e de suas 5 filhas (Jane, Elizabeth, Mary, Katherine e Lydia)<sup>22</sup>. O enfoque do livro está na necessidade em que as filhas do Sr. Bennet estão em se casar por possuírem um futuro incerto. Isto deve-se ao fato da herança da família Bennet ser negada a linhagem feminina da família, logo, após o falecimento do pai, suas propriedades

<sup>21</sup> François Boucher é o criador da Union Française des Arts du Costume [UFAC], precursora do Museu das Artes da Moda fundado em 1981. Editora Cosac Naify. Disponível em: < <http://editora.cosacnaify.com.br/Autor/1530/François-Boucher.aspx> > Acesso: 21/jul./2012

<sup>22</sup> Ver Anexo 1- Esquema da relação entre os personagens.

passariam para o primo, o próximo descendente da linhagem masculina. A mãe com receio que isso se concretizasse, e com medo de suas filhas ficassem desamparadas pretende-se casá-las o mais breve possível com rapazes de posses. Para a alegria de todas chegam à região dois jovens bem aparentes e respeitáveis. Um deles é Charles Bingley, muito simpático e educado, e o outro Fitzwilliam Darcy, um rapaz culto, inteligente e a primeira vista muito arrogante, presunçoso e orgulhoso.

Com a chegada destes dois rapazes é feito um baile para apresentá-los à região, e é neste baile que Bingley e Jane se apaixonam a primeira vista e Darcy e Lizzy (Elizabeth) se detestam a primeira vista. No baile o Sr. Darcy desdenha a Srta. Elizabeth Bennet, que, com o orgulho ferido, passa também a alimentar a pior imagem acerca do cavalheiro. Lizzy confirma esse sentimento ao dizer que: “eu não teria dificuldade de perdoar o orgulho de Mr. Darcy se ele não tivesse ferido o meu.” (Elizabeth Bennet, Orgulho e Preconceito. p. 247)

O Sr. Darcy é uma pessoa socialmente fechada, que não faz a mínima questão de interagir com todos ao seu redor. Ao contrário do Sr. Darcy, todos admiravam o Sr. Bingley e especulavam sobre o casamento dele com a filha mais velha Srta. Bennet.

A partir daí o livro conta sobre os iniciais desentendimentos e mais tarde a mútua compreensão entre Elizabeth Bennet e o arrogante Darcy. O título do livro “Orgulho & Preconceito” refere-se à maneira em que Elizabeth e Darcy se viram pela primeira vez.

No decorrer do livro Darcy, o melhor amigo de Mr. Bingley, convence -o de desistir da possibilidade de se casar com Jane Bennet, devido ao fato de ser uma pretendente pertencente a uma classe baixa. Entretanto ao mesmo tempo, Darcy se apaixona por Lizzy ao conhece-la melhor por causa dos encontros inesperados e ocasionais. Em um desses encontros inusitados Darcy se declara para Lizzy e a propõe em casamento. Ela o recusa imediatamente a oferta por não aceitar a forma descortês como Darcy trata as pessoas e principalmente o Mr. Wickham, um conhecido de longa data. Darcy decidiu lutar pelo seu amor por Lizzy e procura se refutar das acusações contra ele, explicando as razões e identificando a notável hostilidade existente de ambos. Outra forma que Mr. Darcy encontra para conquistar o amor de Lizzy é mudando de posição e aconselhando seu grande amigo Mr. Bingley a se acertar com seu grande amor, Jane Bennet. Ao se deparar com estes atos de paixão vindo do “insensível” Sr. Darcy, Elizabeth se apaixona e aceita de casar com ele.

Toda a história se passa em torno da família de Lizzy. Ela, com 20 anos já era provida de uma mente ágil e de um vocabulário bastante afiado. Jane sua irmã mais velha, é igualmente gentil, porém, talvez um pouco mais bonita. Mr. Bennet é um bom pai, mas que não tem paciência com sua esposa um tanto quanto irritante e suas filhas mais novas desprovidas de inteligência, tendo como refúgio a sua biblioteca e os estudos. A outra irmã de Lizzy e Jane, é Mary, uma pregadora sem-graça, apaixonada por livros, enquanto as demais, Kitty (Katherine) e Lydia, são descuidadas e adolescentes, atraídas por homens de uniforme.

O editor da revista digital *Scream & Yell*, Marcelo Costa (2006) acredita que a escritora com uma admirável delicadeza questiona o velho ditado que defende que "a primeira impressão é que fica". Elizabeth odeia Darcy com toda a sua força. Darcy odeia Elizabeth com toda severidade de seu inglês lento e carregado. As duas personagens travam uma guerra pessoal, cada um em seu mundo de sonhos e fantasias, revelando por fim que a personalidade de ambos é mais próxima do que era previsto. Há preconceito em Darcy, há orgulho em Elizabeth, e tudo isso surge de uma primeira impressão, que logo será absorvida pela convivência, e pelo amor. *Orgulho & Preconceito* é a vitória da segunda impressão.

Jane fala com desenvoltura do amor, do desejo reprimido e da energia feminina. Por baixo da maquiagem e das incontáveis peças de roupa que impediam o contato mais direto de homens e mulheres (e aqui contato direto é um simples abraço ou aperto de mão sem a luva no meio), ela explode em desejo<sup>23</sup>.

No livro nota-se claramente a distinção de classe em que pertencem os personagens, tanto em termos sociais e econômicos, quanto culturais.

O diferencial da autora esta no fato de que, além do embate amoroso central, existe também uma forte crítica aos costumes da época, coisa que poucos escritores desenvolviam naquele tempo. A personagem Elizabeth, não é apenas uma versão fictícia da autora, mas possui muito em comum com ela. Ambas, na vida e na ficção, buscavam lutar contra a realidade "acomodada" que vivenciavam, reclamando das futilidades que eram tão frequentes e dos hábitos opressores.

Em poucas palavras *O & P*, é na realidade a história de um casal que se odeia à primeira vista, mas acaba por descobrir que este ódio é o disfarce do amor. Mr. Darcy mesmo estando amarrado aos preceitos da época, percebe o seu amor e se declara para Lizzy e, apesar de no primeiro instante ser rejeitado, tudo acaba bem e com um final feliz.

### 4.3 - Abordagem social e temporal do livro

Jane Austen escreveu o livro *Orgulho e Preconceito* em 1796, ano este inserido no chamado "Período Revolucionário" de 1789 a 1815. Trata-se de um romance escrito na época de sua ação, por uma jovem inglesa de classe média, cujo intento era apenas divertir e distrair a família com as sessões de leitura.

Em razão da revolução ocorrida na França foi uma época de grandes mudanças em toda a Europa. Nas vésperas deste período, modas francesas e inglesas conservam sua supremacia, porém na expectativa dos acontecimentos históricos.

Anos antes da revolução que mudaria toda a sociedade europeia, a corte francesa vivia uma fase de exageros protagonizados pelo Rei Luís XVI e por Maria Antonieta no Palácio de Versalhes. Essa fase foi chamada de Rococó, um estilo rico caracterizado pelo abuso de ornamentos de flores,

---

<sup>23</sup> DUTRA, Francielle. "Orgulho e Preconceito" Disponível em: < <http://jornalguerino.blogspot.com.br/2012/05/literatura-arte-e-entreterimento.html> > Acesso: 22/abril/2012

conchas e plantas. O rococó foi um culto a beleza, ao militarismo, a democracia, à decoração e ao erotismo. A indumentária dessa fase era elegante e delicada, e como a França continuava a ditar moda, em toda a Europa era visto perucas e cabelos empoados, pele cor de porcelana, meias de seda, sapatos de salto alto e flores artificiais. As damas desta época conseguiram exagerar ainda mais na silhueta (figura 4.6), aumentando o volume das saias elípticas com seus *panier*<sup>24</sup> em contrastes com a cintura bem fina. Os penteados também foram considerados outra forma de exagero, podendo cada penteado chegar a 90 centímetros de altura.

Com toda essa forma de se vestir da corte, uma das pessoas de maior destaque da época foi a costureira particular de Maria Antonieta, Mme. Bertin, cuja palavra era lei no mundo da moda de Paris, Londres e Nova Iorque. Porém, foi datado em 1789, o fim da moda rococó, quando culminou a revolução.



Figura 4.6 - Maria Antonieta - Estilo Rococó

A instauração deste período revolucionário dá-se com a queda da Bastilha<sup>25</sup> e consequentemente com o início da Revolução Francesa. A queda da Bastilha sucedeu com a invasão do povo à Bastilha com o intuito de tomar posse de todo o seu arsenal de armas. Ao invadir a prisão da Bastilha, uma guarda civil pertencente à guarda nacional, estava vestida com as cores: vermelho, azul e branco. Relação de cores que acabou por tornar-se o esquema tricolor francês.

Temos portanto, na França, a instauração de uma revolução política não apenas no governo

<sup>24</sup> *Panier* - “Eram saias de baixo, pendendo sobre círculos de madeira, vime ou metal: a princípio redondos em forma de domo ou cúpulas, surgiram em torno de 1718-20 e, sob diversas formas, permaneceram só até a Revolução Francesa (...) Os *paniers* com enchimentos continham, na barra, um grande estofado para envasar a saia. Os *paniers* “ingleses” continham oito círculos”. BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. Título original: *Histoire du Costume en Occident*. Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2010.

<sup>25</sup> A Bastilha foi construída no ano de 1382 e precisou de doze anos para ser concluída. Sua finalidade no início era apenas como um portal de entrada ao bairro parisiense de Saint- Antoine. Porém, no século XV foi transformada pela monarquia francesa numa prisão de Estado e num depósito de armas, tornando-se símbolo do absolutismo francês. Os seus prisioneiros eram vários intelectuais e políticos que de alguma forma eram visto como ameaça ao estado. Todavia foi em 1789 que a Bastilha foi tomada pelos revolucionários, os prisioneiros foram libertados e as armas roubadas. Estava decretada a Revolução Francesa. Fonte: Queda da Bastilha. Sua pesquisa. Disponível em: < [http://www.suapesquisa.com/pesquisa/queda\\_bastilha.htm](http://www.suapesquisa.com/pesquisa/queda_bastilha.htm)> Acesso em: 23/agos./2012

mas também na própria moda. “O *Journal de la Mode et du Goût*”<sup>26</sup> (jornal da Moda e do Gosto), de 1790 indicava o uso de cores listradas “estilo nação” às mulheres abastadas, porém já as mulheres patriotas utilizavam o tecido da cor azul -rei com chapéu de feltro negro, fita de chapéu e uma flor tricolor (figura 4.7).



Figura 4.7 - O vestuário das mulheres francesas. As duas fotos da esq. no “ estilo nação“, e as duas da dir. no “estilo patriota“ usado no período revolucionário. “*Journal de la Mode et du Goût*”.

A Revolução Francesa foi muito importante para a História Moderna, sendo um marco da civilização, conseguindo causar o declínio do sistema absolutista e dos privilégios da nobreza. Assim, o terceiro estado ou seja, o povo, conquistou autonomia e direitos sociais, frente ao descaso da monarquia em relação à situação enfrentada pela população, além de criticarem os altos impostos cobrados para manter a vida luxuosa que a corte levava, regada a joias, roupas exageradas e as grandes festas. Com a conquista, a burguesia acabou por conduzir a revolução de forma a garantir o seu domínio social. Boucher confirma ao dizer que:

A Revolução Francesa cria uma situação nova na Europa e até mesmo nas relações com outras partes do mundo: no domínio político, mudanças no regime dos Estados pelas Guerra, ocupações territoriais; no domínio econômico, condições excepcionais na produção e distúrbios no comércio. Daí naturalmente, uma evolução do traje europeu sob formas bem diversas<sup>27</sup>(Boucher, 2010, p.309).

As diferenças sociais e políticas desse período revolucionário foram salientadas por meio do vestuário. Enquanto os deputados do Terceiro Estado eram identificados pela sobriedade dos trajes, os representantes da nobreza e do alto clero caracterizavam-se pelo seu luxuoso vestuário,

<sup>26</sup> “*Journal de la Mode et du Goût ou Amusemens du Sallon et de la Toilette*” foi uma publicação bimestral de moda, editada por Le Brun, que circulou na França entre 1790 e 1793. Sua maior importância está justamente no período de circulação, pois a revista trazia ilustrações de moda coloridas e detalha toda a mudança que houve na moda francesa durante o período revolucionário”. KISNER, Pauline. *Journal de la Mode et du Goût* (1790). Disponível em: <http://diariosanacronicos.com/blog/journal-de-la-mode-et-du-gout-1790> Acesso: 23/agos./2012

<sup>27</sup> BOUCHER, François. *História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. Título original: *Histoire du Costume em Occident*. Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2010.

composto por chapéu de plumas, rendas e ouro. A sobriedade citada acima (Figura 4.7) no vestir do Terceiro Estado, era visto como um sinal de patriotismo e ardor revolucionário.

Apesar da Revolução Francesa acabar com a ostentação e o luxo da corte, a França continuou sendo referência mundial da moda. Com duração de dez anos, esta revolução mudou a situação política, econômica e social, influenciando também na indumentária, tornando-a prática e confortável. Nery identifica quando a indumentária começou a sofrer mudanças:

“Já antes da queda da Bastilha, pouco a pouco, os vestidos, com seus *paniers*, *tinham* praticamente sumido. No entanto, se os apelos de Jean-Jacques Rousseau à natureza e à simplicidade, assim como racionalismo de Voltaire, influenciaram até a maneira de vestir, Maria Antonieta e suas damas da corte interpretaram essa tendência à sua maneira e brincaram de pastoras nos jardins reais!” (Nery, 2009, p.145)

O vestido que Maria Antonieta usava para os jardins reais era de *chemise*<sup>28</sup> de musselina<sup>29</sup>. Leventon (2009, p.174) mostra qual foi a reação da corte francesa ao se deparar com uma rainha vestindo um traje tão leve, “escandalizou os que achavam que uma rainha não poderia aparecer tão levemente vestida”.

Pouco antes de eclodir a revolução, a França passava por uma fase que se interessava por tudo que fosse inglês. Nesta época como os ingleses passavam grande parte do tempo em suas propriedades rurais, adotaram uma forma simples de se vestir. A simplicidade vivida por essa realidade inglesa gerou o abandono de roupas “da corte”, havendo a adoção das roupas de campo da Inglaterra. Foi essa liberdade dos ingleses que despertou a anglomania na França.

Após a Revolução Francesa a moda foi influenciada pelos princípios universais, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”, sendo assim tudo que remetia ao luxo, ao excesso, riqueza e ostentação visual foi banido, e foi esta moda simplista que permaneceu durante alguns anos. Desta maneira, o novo estilo acabou por ser usada pelos dois locais que ditava a moda na Europa: França e na Inglaterra.

A consolidação desta moda na Inglaterra, devem-se a dois fatores: primeiro ao cenário rural, influenciando assim ao uso de roupas mais leves e confortáveis, e em segundo lugar, ao fato de que a indústria têxtil inglesa, estava com uma produção cada vez mais intensa do algodão das Índias,

---

<sup>28</sup> Chemise - “*Chemise à la reine*” usada por Maria Antonieta, essa camisa, muito popular em 1771, era simples, confeccionada em seda ou algodão, com decote mais baixo na frente, terminando em franzido volumoso. Castellane, Regina Maria. *Moda Ilustrada de A a Z*, Revisão técnica-terminológica Lais Helena da Fonseca Person. - Barueiri, Editora Manole: 2003, p. 63.

<sup>29</sup> Musselina - Palavra originada do francês “*mousseline*” referindo-se a tecidos de algodão muito fino, leve e transparente, inicialmente produzido na Índia. . Fonte: Sabino, Marcos. *Dicionário da Moda*. Editora Campus: 2007, p.196

produzindo assim em grande escala a musselina, depois a seda<sup>30</sup>, e mais lentamente, os estampados. Anne Rooney sanciona esses acontecimento ao dizer que:

A impressão de cores nos tecidos, legalizada na Inglaterra, produziu bons resultados. Inicialmente foi feito utilizando placa de cobre em 1757, porém em seguida, facilitando o processo foi desenvolvida a impressão em rolo, em 1783, permitindo assim a impressão em grande escala. (Rooney, Anne. 2005, p.09)

Todos esses acontecimento encaixavam -se perfeitamente nos acontecimentos da época, na República e na cultura da década de 1790, tornando a moda neoclássica bastante popular em toda a Europa.

Inspirados nos trajes das estátuas grego romanas, os vestidos não possuíam mais armações, a cintura passou a ser bem abaixo dos seios. No fim do século XVIII, a cintura sofreu um deslocamento radical para cima e veio a se estabelecer sob o busto nos estilos típicos Império e Regência. Os tecidos ficaram leves e transparentes, e normalmente na cor branca (figura 4.7).

Enquanto na Inglaterra seguia essa linha bastante leve, e nas tonalidade mais claras, a França seguida o mesmo estilo porém utilizando de tecidos um pouco mais pesados. Os penteados que antes eram grandes e exagerados, agora perderam o volume, ficaram baixos, cacheados, ou presos em coque.

E, é a partir deste período que a obra de Jane Austen, *Pride and Prejudice* se encaixa. Em razão da obra ter sido escrita em 1796-1797 porém, publicada em 1813, todas as mudanças no vestuário ocorridas neste período serão analisadas no ponto seguinte.



Figura 4.8 - Cintura ascendente, ano 1790  
O vestido de 1794 (esq.) é um exemplo de um vestido à *l'anglaise* (inglesa), estilo que se tornou popular com a onda de anglomania pós Revolução Francesa. Um rolo de tecido completava a saia abaixo da cintura. Os vestidos de 1798 (centro) e 1799 (dir.) mostram como a cintura subiu no fim da década, embora a saia tenha mantido relativamente ampla.

<sup>30</sup> Seda - A seda é única fibra natural em forma de filamentos contínuos, e segundo historiadores, teve sua origem na China, há aproximadamente mil anos. Extremamente fina e resistente, é produzida pelo bicho da seda. Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p.196

#### 4.3.1 - A moda no Período Revolucionário: o “Diretório” (1789 - 1799)

Como já foi dito, pouco antes de explodir a revolução, a moda já estava em transformação. Segundo Boucher (2010, p.315) no início da Revolução, tanto no vestuário como nos espíritos, a moda é afetar a simplicidade e adorar a realidade. A leveza das peças devia-se ao abandono dos tecidos pesados, das ancas, dos *paniers* e dos espartilhos.

Os vestidos agora denominados “império” (figura 4.8) eram compridos e fluídos. Feitos de tecidos finos e transparentes, como a musselina, o cambraia<sup>31</sup> ou o morim<sup>32</sup>. O comprimento deles iam até os pés, sendo necessários o uso de malha branca ou rosa por baixo pra disfarçar a transparência. Cintos e fitas passaram a ser adaptados ao vestuário para valorizar os decotes fundos e a cintura alta. As mangas no verão eram curtas e bufantes, já no inverno longas e estreitas. Nos cabelos eram utilizado coques altos e a maquiagem quase branca, características essas seguindo o perfil greco-romano. Nos pés era usado sapatos feitos de tecido tipo sapatilhas de ballet. Havia também as botas curtas, mais resistentes que eram utilizadas nos ambientes externos.



Figura 4.9 - Os dois vestido representam o estilo “império”. Cintura alta, decotado, marcação da cintura através de cintos e fitas. Os vestidos do início deste período eram de cores claras e algumas vezes transparentes.

Outras duas importantes influências na época é o redingote<sup>33</sup> (figura 4.9 ) e o spencer<sup>34</sup> (figura 4.10) . O primeiro foi inspirado nos casacos de montaria masculino, e o segundo, é um casaco muito curto, situado acima da cintura.

<sup>31</sup> Cambraia - tecido de algodão ou linho, leve e fino, muito usado na confecção de roupas íntimas. Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p. 140

<sup>32</sup> Morim - tecidos de algodão inicialmente produzidos na Índia e utilizado como forro de roupa e na confecção de roupas de cama e mesa. Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p.455

<sup>33</sup> Redingote - Casaco popular nos séculos XVIII e XIX. A versão masculina surgiu no século XVIII como estilo esportivo, com uma gola pequena virada e punhos estreitos. O redingote é um estilo bastante usado na Inglaterra. Inspirado nos trajes de equitação foi popularizado na Europa Ocidental, após as primeiras corridas de cavalo ocorridas em Paris. A parte inferior do redingote pode ser fechado, lembrando um sobretudo ou aberto na frente mostrando a saia do vestido utilizado por baixo.



Figura 4.10 - Redingote



Figura 4.11 - Spencer

Esta primeira parte das mudanças do estilo por influência da revolução francesa, estão inseridas no período denominado “Diretório”.

#### 4.3.2 - A moda no Período Revolucionário: o “Império”(1799-1815)

Segundo Nery (2009) “ao estilo severo, sombrio e solene que fez triunfar o retorno ao antigo greco-romano e também ao egípcio, usado durante a época do reinado de Napoleão I de 1804 a 1814, foi dado o nome de Império”. O estilo do “Império” continua na mesma filosofia do período anterior “Igualdade, Fraternidade e Liberdade”, diferindo apenas em algumas características e a o retorno ao luxo.

A partir de 1800 que esta tendência foi tornando mais substancial na França. Porém, a moda que já estava forte na Inglaterra desde 1789, a partir de 1800 começou a ser ligeiramente alterada. O decote tornou-se mais baixo, a marcação da cintura seu aproximou mais do busto e a calça do vestido foi ficando mais comprida (figura 4.12). As cores ficaram mais fortes, e por vezes era usados tecidos mais pesados, substituindo a musselina.

---

<sup>34</sup> *Spencer* - É um casaco muito curto, situado acima da cintura, surgido na Inglaterra no ano de 1790. O *spencer* permaneceu em alta até os anos de 1820. Foi usado tanto em ambientes abertos, quanto fechados. Quando usado em festas normalmente eram produzidos em seda ou casimira. No *spencer* podemos encontrar conotações góticas ou militares, com seu trabalho decorativo



Figura 4.12 - Imagem representando a profusão de cores agora utilizadas, a cauda comprida dos vestidos, e os decotes mais fundos.

No entanto vestidos brancos continuavam em alta, portanto agora era um sinal de status visual. Apenas as classes abastadas o usavam com frequência, e para as demais classes geralmente eram utilizados em ocasiões especiais como os bailes. Porém para os bailes era acrescentados a ele enfeites em renda, decotes profundos, um volume extra na saia atrás que podia ser segurado e, luvas longas. As senhoritas usavam as cores claras, como o rosa, azul ou lilás. Já as senhoras usavam cores mais fechadas, como o roxo, preto, vermelho ou azul. Os rufos<sup>35</sup> que antigamente eram exagerados, retornaram em tamanhos discretos.

Esse estilo de vestuário feminino não era propício para época de baixas temperaturas e por isso foi acrescentado ao vestuário um acessório que permanece por todo o século XIX, o xaile (figura 4.13).



Figura 4.13 - A imagem ilustra o estilo da época, destacando a forma assimétrica como o xaile era utilizado e a composição de cores. Nestes trajes estão presentes tecidos como a cashimira, seda, lã tecido de algodão e musselina.

<sup>35</sup> Rufo - é uma gola pregueada muito usada nos séculos XVI e XVII no vestuário de homens, mulheres e crianças. e Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p.533

Os xales passaram a constituir complementos ideais para os vestidos leves. Os de lã eram quentes e a variedade de cores os tornavam excelentes combinações para as roupas brancas. Já os xales de melhor qualidade e conseqüentemente os mais caros era feitos de *pashmina*<sup>36</sup> e vinham da região da Caxemira<sup>37</sup>.

Além dos xales, os trajes eram complementados por outros acessórios, como as luvas, sombrinhas, leques e *ridicules*<sup>38</sup> (figura 4.14). Foi acrescentado também às mulheres o *bonnet* (figura 4.15).



Figura 4.14 - A figura mostra a forma como era usado o *bonnet's* e as *ridicules*.



Figura 4.15 - Os mais variados modelos de Bonnet.

Usava-se também um tipo de espartilho pequeno (*le corsage*), curto e decotado, sua função não era moldar a cintura, mas era uma espécie de sutiã moderno, podendo ser fechado com cordões na frente ou nas costas. Já o estilo do cabelo e do sapato, permaneceu inalterado desde o período do “Diretório”.

Para a classe abastada haviam diversas graduações de vestidos. Passou a existir modelos de vestidos para serem usados pela manhã, tarde e noite. Vestidos para passear, bailes, viagem etc. Os vestidos usados na parte da manhã eram mais simples, com golas altas e mangas compridas.

De acordo com o livro “*In the Mirror of de Graces or The English Lady’s Costume*” (1811) “Na parte da manhã, os braços e os seios devem estar completamente cobertos até a garganta e os

<sup>36</sup> pashmina- xaile confeccionado com a lã de cabras da região de Caxemira. Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p.481

<sup>37</sup> Caxemira - A região da Caxemira está localizada entre o norte da Índia, o nordeste do Paquistão e o sudoeste da China. Suas extensão territorial é de 220 mil quilômetros quadrados, sendo áreas de influência da Índia, Paquistão e China. Disponível em: < <http://www.brasilescola.com/geografia/caxemira.htm>> Acesso em : 30/jul./2012

<sup>38</sup> ridicules - Um pequeno saco usado como bolsa pelas mulheres no século XVII. É considerado o precursor da bolsa moderna. Fonte: Sabino, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007, p. 525

pulsos. Da hora do jantar até o término do dia, os braços, a uma altura graciosa do cotovelo, podem estar nus; e o pescoço e os ombros revelarem tanto quanto a delicadeza permitir<sup>39</sup>”.

Por razões políticas e econômica, o imperador francês Napoleão Bonaparte interditou a importação de musselina transparente da Índia para a vestimenta feminina, que acabaram por ser substituídas por tafetás, veludos, e brocados fabricados em Lyon. Entretanto, os tecidos leves permaneceram presentes em Inglaterra, pelo fato de ser um forte fabricante de *musseline*.

O vestidos parisienses eram mais ricos nos detalhes e nas ornamentações, enquanto os ingleses tendiam a ser menos exagerados, mas sempre mantendo a forma e o corte da linha império.

As roupas íntimas eram feitas de chemise, porque protegia os vestidos da transpiração, podiam ser lavados com maior frequência e ainda evitava que a transparência dos vestidos revelassem demais.

As saias do vestidos eram feitas com três peças, a parte da frente, a de trás, e para uní-las uma terceira peça era costurada na lateral. Na parte da frente era costurada no corpete sem pregas, e a parte de trás distribuía -se em pregas. A partir de 1812 o decote foram ficando mais altos, até que, passados seis anos, voltaram a moda os corpetes fechados até a altura do pescoço.

Após esses dois períodos na moda entra em vigor o “Romantismo”. Um período em que começa com uma certa divergência entre França e Inglaterra em relação ao estilo. A moda greco-romana começa a entrar em declínio. As roupas agora estavam aos poucos começando a adquirir um ar romântico, com elementos elisabetanos. As saias pesadas e volumosas, espartilhos, chapéus grandes, e penteados elaborados voltam com tudo.

Segundo Nery (2009, p.162) após a moda grega dos períodos anteriores - que nada mais foi que a expressão de um movimento de revolta feminista contra o formalismo da moda rococó com o seus excessos de luxo, surgiu a forma ampulheta, projetando uma certa fragilidade meio artificial da época romântica.

Após todo o estudo e a constatação dos acontecimentos e influências do período revolucionário, será analisado abaixo as produções cinematográficas do homônimo *Pride and Prejudice*, focando no figurino feminino das adaptações, relacionando-as com as características do período estudado acima.

---

<sup>39</sup> “In the morning, the arms and bosom must be completely covered to the throat and wrists. In the evening as far as delicacy will allow, the arms may be bare to above the elbow ante he neck and shoulders unveiled. Vicent, Susan. *The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today* (2010, p.145)

## 4.4 - Trabalhos artísticos derivados da literatura “Orgulho & Preconceito”

Foram realizadas inúmeras produções artísticas fundamentadas na obra de Jane Austen, entretanto abaixo serão citadas e analisadas sinteticamente apenas os trajés de 03 adaptações, por serem consideradas as mais importantes.

### 4.4.1 - “Orgulho & Preconceito” 1980

Na década de 1980 a BBC<sup>40</sup> lançou a primeira série de televisão produzida com base no livro homônimo de Jane Austen, “Orgulho e Preconceito”<sup>41</sup>. Uma produção inglesa, a cores e contendo cinco episódios. A direção de arte foi de Cyrill Coke e o roteiro assinado por Jane Austen e Fay Weldon. A série recebeu duas indicações ao BAFTA<sup>42</sup>, em 1981, melhor figurino para Joan Ellacoat e melhor iluminação de TV.

Notoriamente esta série televisiva é bastante leal à obra original, mantendo as linhas fiéis do diálogo, o perfil dos personagens, a essência dramática-romântica da literatura, os costumes e os seus trajés.

#### 4.4.1.1 - O figurino e a Figurinista Responsável

A figurinista Joan Ellacoat, nasceu na Inglaterra de 1920. A ainda de acordo com o IMDB, atuou como figurinista em pelo menos 30 produções, alguns com pequena participação e outras como figurinista responsável. Dentre essas produções que Jean Ellacoat foi a figurinista responsável, é importante evidenciar o filme “Emma” (1972), uma adaptação também da obra de Austen, e que se passa no mesmo período revolucionário de “*Pride and Prejudice*”.

Apesar de ter recebido indicação ao BAFTA para melhor figurino em 1981, as produções deste período não valorizavam o profissional figurinista sendo assim, não foi encontrada informação mais aprofundada sobre a figurinista em questão e o seu método de trabalho. Nesse caso o estudo do figurino será analisado, a partir da coerência com o período em que se insere a obra de Austen.

---

<sup>40</sup> BBC - British Broadcasting Corporation

<sup>41</sup> Ficha técnica - TV Mini-série; **Diretor:** Cyril Coke **Elenco:** David Rintoul and Elizabeth Garvie. **Roteiro:** Jane Austen e Fay Weldon; **Produção:** Jonathan Powell; **Duração:** 265 min, 5 episódios; **Ano:** 1980; **País:** Inglaterra; **Gênero:** Drama; **Cor:** Colorido; **Distribuidora:** BBC - Fonte: IMDB

<sup>42</sup> BAFTA - British Academy of Film and Television Arts

O figurino desenvolvido para esta produção condiz com o Período Revolucionário. Possuindo características do “Diretório” e também do “Império”. Podemos encontrar em vários trajes, os tecidos estampados, as cores claras, trabalhos em rendas, decotes fundos e quadrados, o *spencer*, redingote, entre outros elementos comuns da época já citados.

Na figura 4.16 é possível notar a diferença de classes demonstrada através das vestimentas. É nítido que a personagem de Lady Catherine de Bourgh pertence a uma classe abastada devido a sofisticação do traje. Esta sofisticação deve-se ao brilho do tecido e a riqueza nos detalhes do seu vestido. Ainda na imagem, temos Miss Bingley, aparentemente com um vestido de mesmo corte que Miss. Bennet, porém a divergência entre eles esta nos detalhes da manga, nos bordados do decote e na qualidade do tecido.



Figura 4.16 - O traje da protagonista Lizzy (esq.), é composto de vestido de algodão e spencer listrado de tonalidade clara; Na imagem do meio temos a personagem Lady Catherine de Bourgh. A esquerda temos mais uma vez, Lizzy Bennet, e ao seu lado na foto Miss. Bingley.

A figurinista Joan Ellacoat conseguiu com maestria representar a classe social dos personagens através do figurino. Nas roupas do dia a dia, a diferença de classe era evidente, e nos bailes, apesar de estarem todos com os “melhores” vestidos, a riqueza dos detalhes e a qualidade do tecido permitiu com clareza esta distinção. Os trajes das personagens nos bailes (Figura 4.17) apesar de estarem com o mesmo estilo de vestido - império - o tecido, o caimento e o bordado representa o vestido mais caro.



Figura 4.17 - O traje das personagens para o baile que aconteceu na casa do Mr. Bingley. Fonte: *Pride and Prejudice* Direção: Cyril Coke. 265 min, 2º episódio, 1980.

Orgulho e Preconceito não foi a única adaptação televisiva da autora Jane Austen feita pela BBC. Pelo fato das outras obras da autora enquadrarem-se no mesmo perfil de P & P, e ter sido realizado basicamente na mesma época, o acervo de figurinos da BBC foi bastante compartilhado (figura 4.18/4.19) entre as diferentes obras, principalmente com o filme “Emma” (1972).



Figura 4.18 - O casaco roxo da esq. foi na produção “Emma” e na imagem da direita, em P & P.



Figura 4.19 - Os vestidos novamente utilizados em “Emma” (esq.) e P & P (dir.)

Quando trata-se de um figurino de época, não existe a possibilidade de muita inovação, isso porque devemos fidelidade a uma época histórica e sua cultura. O variante do figurino em relação ao ano em que é produzido fica por conta da tendência das cores, tecidos e estampas.

#### 4.4.2 - “Orgulho & Preconceito” - Televisão - Versão de 1995 - BBC

Igualmente como na versão de 1980, esta segunda, também pertence a BBC, é uma produção inglesa, a cores, distribuída em seis capítulos e talvez um pouco mais valorizada que a anterior. A direção é de Simon Langton e o roteiro assinado por Jane Austen e Andrew Davies. Em relação às premiações, em 1996 recebeu o prêmio de 1996, BAFTA<sup>43</sup> TV de melhor atriz para Banff Rockie, melhor minissérie para a *Broadcasting Press Guild Award* e ao Emmy<sup>44</sup>, também no ano de 1996 de melhor figurino para Dinah Collin.

Esta adaptação<sup>45</sup> também segue fiel à obra original, respeitando as características da obra original e em algumas partes reproduzindo diálogos inteiros do livro para a televisão.

##### 4.4.2.1 - O figurino e a Figurinista Responsável

A versão de P & P (1995) foi um marco na carreira da figurinista Dinah Collin, sendo considerado até hoje um dos melhores projetos por ela realizado. Dinah Collin não possui formação em figurinismo, e nem habilidades para corte e costura. Formou em Ilustração de Moda, e o seu primeiro trabalho foi na área de representação teatral, através da pintura. No final de 1960 foi contratada como figurinista pela BBC, desde então não parou mais.

A figurinista em entrevista à revista eletrônica “The Argus”<sup>46</sup>, comenta da dificuldade que foi desenvolver esse projeto, visto que naquela ocasião o acervo de figurinos da BBC relativos ao final do século XVIII era limitado e o orçamento destinado ao mesmo, bastante restrito.

Deste modo a figurinista precisou criar a maior parte dos trajés além de tingir e desenvolver os padrões dos tecidos (figura 4.20). A impressão dos padrões nos tecido de algodão foram planejados pela estilista, e a permitiu criar uma variedade de vestidos para serem usados ao longos dos seis episódios.

---

<sup>43</sup> BAFTA - British Academy of Film and Television Arts

<sup>44</sup> Emmy - Prêmios dado aos melhores na área de televisão.

<sup>45</sup> Ficha técnica - Ficha técnica - TV Mini-série; **Diretor:** Simon Langton **Elenco:** Colin Firth e Jennifer Ehle. **Roteiro:** Jane Austen e Andrew Davies; **Duração:** 300 min, 6 episódios; **Ano:** 1995; **País:** Inglaterra; **Gênero:** Drama; **Cor:** Colorido; **Distribuidora:** BBC - **Fonte:** IMDB

<sup>46</sup> Interview Dinah Collin. Dressing her way to success, Nione Meakin. 25/jun.2012. The Argus. Disponível em: <[http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing\\_her\\_way\\_to\\_success/](http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing_her_way_to_success/)>. Acesso em: 22/agos./2012



Figura 4.20 - As irmãs Bennet's com os vestidos estampados e tingidos por Dina Collin.

Para a criação destes figurinos, Collin visitou diversos museus e fez um estudo aprofundado a respeito do ano de 1813, quando ocorreu a publicação da obra de Jane Austen.

A figurinista defende que “menos é mais” trabalhando com linhas mais simples, todavia, dando foco aos detalhes (figura 4.21). De acordo com Collin “o traje deve ser totalmente secundário, para o telespectador se “envolver” na história. Ela disse ainda que “que era muito importante fazer os atores se parecerem com pessoas reais, vestindo suas próprias roupas. Para isso no desenvolvimento dos trajes ela passou muito tempo ao lado de cada ator”.



Figura 4.21 - A imagem mostra os trajes de Miss. Bingley, e Miss. Bennet. Estes trajes foram produzidos para o baile na casa de Mr. Bingley. O vestido de Miss Bingley (esq.) é rico em detalhes, como os volume e bordado das mangas, o bordado do decote, os acessórios e vestido de seda. Porém, Miss. Bennet apesar de estar a altura de Miss. Bingley, possui um vestido com corte mais simples e sem muitos detalhes que encareceriam o seu traje

Os atores revelaram-se bastante satisfeitos com os trajes, expondo assim que Dinah Collin apesar de todas as dificuldades conseguiu com pouco dinheiro, produzir e encantar a todos com seu trabalho.

#### 4.4.3 “Orgulho & Preconceito” - Filme - Versão de 2005

No ano de 2005 foi lançada a segunda versão cinematográfica fiel do livro, depois da versão um pouco equivocada de 1940. “Orgulho e Preconceito”(2005)<sup>47</sup>, foi dirigido por Joe Wright e produzido na Inglaterra. As obras cinematográficas quando baseadas em livros sofrem cortes significativos para poder serem compactada a média de 2 horas de filme. Apesar disso conquistou várias indicações ao Oscar, ao Globo de Ouro, premiações ao BAFTA entre outros prêmios de diferentes organizações proeminentes.

##### 4.4.5.1 - O figurino e a Figurinista Responsável

Jacqueline Durran a figurinista responsável por esta produção, é de origem inglesa e possui vários trabalhos de renome em seu currículo. Conquistou em sua carreira profissional várias indicações e alguns prêmios. Em entrevista à revista eletrônica “The Telegraph”, a figurinista conta quais foram os pontos principais analisados para o figurino da produção de 2005. Durran esclarece que ao analisar todas as produções anteriores determinou que no seu projeto seria criado figurinos díspares.

Desta maneira, a solução encontrada foi reproduzir o vestuário baseando-se no período que antecedeu a obra original de Jane Austen. Devido ao fato da característica marcante do período de Austen serem os vestidos de corte império, Jacqueline Durran apostou em vestidos com a cintura mais baixa, as vezes localizadas na costela ou até mesmo no lugar real da cintura no corpo (figura 4.22). A única personagem com a cintura na tendência da moda era a provinciana Miss. Bingley, e Durran defende esta posição ao dizer que, a classe abastada de Bingley a permitiu estar à frente de todos os outros personagens.



Figura 4.22 - A diferença entre a marcação e a altura da cintura. Lizzy (esq.) esta usando um vestido simples, com a cintura um pouco mais abaixo e pouco marcada, entretanto Miss. Bingley (dir.) esta vestindo um tipo de redingote e o vestido com a cintura império, vestuário este que estava no auge da moda.

<sup>47</sup> Ficha técnica - Filme; **Diretor:** Joe Wright **Elenco:** Keira Knightley e Matthew MacFadyen. **Roteiro:** Jane Austen e Deborah Moggach; **Produção:** Tim Bevan, Eric Fellner e Paul Webster ; **Duração:** 127 min **Ano:** 2005; **País:** Inglaterra; **Gênero:** Drama/romance; **Cor:** Colorido; **Distribuidora:** Universal Pictures **Fonte:** IMDB

O diretor do filme juntamente com a profissional figurinista representou a família Bennet de uma forma mais pobre, menos aristocrata e mais rural. A família abastada do filme apesar de possuírem o dinheiro para vestirem-se exageradamente produzidas também seguiam linhas simples, porém com tecidos bastantes sofisticados.

Enquanto as mulheres ricas e mais novas usavam roupas da última moda, as senhoras (figura 4.23) ainda vestiam trajes que fizeram parte do período que antecedeu a revolução francesa, ou seja, o “Rococó” caracterizado pelas saia bufantes, espartilhos entre outros elementos.



Figura 4.23 - Sra. Bennet (esq.) e Lady Catherine de Bourgh (dir.), embora classes diferentes, elas seguem o estilo de vestimenta que foi utilizado anos antes da Revolução Francesa.

Após citar de forma sucinta algumas adaptações da obra, identificamos que cada uma possui sua característica de acordo com a visão e objetivos do diretor, orçamento disponível, acervo de figurinos existente e peculiaridades de cada cena.

Desta maneira, após ter sido explorado todos os quesitos necessários para a obtenção do figurino, o próximo item será dedicado à observação dos detalhes que diferem os personagens de uma adaptação da outra.

#### **4.5 - Estudo sobre o figurino: A análise de algumas cenas das três adaptações - 1980/1995/2005**

Embora tenhamos o mesmo roteiro para as três adaptações, a discrepância entre eles está na forma como o diretor almeja a sua produção. Quando falamos na reprodução literária para a televisão, nos deparamos com inúmeras possibilidades, já que a interpretação de uma obra literária depende da imaginação de cada leitor. Contudo, neste caso em particular a obra de “Pride and Prejudice” está limitada a um período histórico.

A imaginação do diretor quando ligado à sabedoria e experiência do profissional figurinista resulta em diferentes possibilidades. O resultado desta ligação pode ser facilmente ilustrada quando a partir de um personagem comum, são criados três personagens diferentes.

O primeiro exemplo é a protagonista Elizabeth Bennet (figura 4.24), de personalidade forte, crítica, não tão bonita porém, possuidora de um olhar expressivo. É a filha preferida do Sr. Bennet graças a sua inteligência, bom senso, autoconfiança, raciocínio rápido e ainda a paixão pela leitura. Lizzy não se encaixava no estereótipo de mulher ideal por questionar a atitude das mulheres do seu tempo, uma vez que estas precisam cozinhar, tocar piano, bordar e ainda se sujeitarem a aceitar qualquer proposta de casamento. Foi essa forma autêntica de ser que despertou o interesse do intelectual e rico Mr. Darcy.



Figura 4.24 - Os três trajes distintos estão presentes na primeira cena das 3 versões: 1980 (esq.), 1995,2005 (dir.)

A personagem Elizabeth Bennet (1980), é mais romântica que na obra original. Embora sendo de uma classe baixa a figurinista mostrou que é possível andar bem vestida, seus trajes eram caracterizados por cores claras e estampados, renda e babados. A mesma personagem, porém da versão de 1995 possui trajes compostos também por tons claros, portanto por vezes contrastadas com cores escuras. Uma característica marcante desta Lizzy é a presença do *spencer* em praticamente todos os trajes. A terceira Lizzy (2005) é a mais irônica, divertida e descuidada delas, possui o guarda-roupa muito simples, poucas estampas e tons terrosos. A família Bennet nesta versão é mais humilde que as demais.

O emprego das cores na produção do figurino além de representar o estado de espírito da personagem, pode também referenciar as características pessoais da mesma. Por exemplo, na versão de 2005 a figurinista Durrant, explica a utilização das cores terrosas no guarda-roupa da personagem pela fato dela possuir uma personalidade mais menina e ser apaixonada pelo campo: "*Lizzie Bennet was the tomboy, and wore earth colours because she loved the countryside*"<sup>48</sup>.

Nas demais versões (1980/1995), os figurinistas utilizaram as cores mais claras para

<sup>48</sup> Interview Dinah Collin. Dressing her way to success, Nione Meakin. 25/jun.2012. The Argus. Disponível em: <[http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing\\_her\\_way\\_to\\_success/](http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing_her_way_to_success/)>. Acesso em: 22/agos./2012

representar a personalidade serena de Lizzy e ainda referenciar as cores da época.

Outra forma representativa da diferença de figurinos, está na análise de cenas específicas. A cena proposta é quando Lizzy Bennet necessita caminhar 3 milhas a pé, com destino a mansão de Mr. Bingley - Netherfield Park (figura 4.25). O dia anterior a esta caminhada foi de intensa trovoadas. Austen (1813) descreve da seguinte maneira:

“Finalmente, achou-se à vista da casa. Tinha os pés dormentes, as meias enlameadas e um rosto afogueado pelo exercício (...) Que ela se tivesse aventurado a percorrer sozinha três milhas, a uma hora tão matinal e por um tempo tão feio, era coisa quase inacreditável para a Sra. Hurst e para a Menina Bingley; e Elizabeth convenceu-se de que elas a desprezavam por isso...” (Austen, Jane. 1813, p.21)



Figura 4.25 - De acordo com o trecho do livro, identificamos os elementos utilizados pela figurinista para passar a mensagem ao telespectador.

O figurino das três versões condiz com a obra de Austen, porém cada uma com sua particularidade. Na versão de 1980 (esq. acima), a personagem caminha a chuva com uma capa, apesar da imagem não ser nítida por ter sido retirada diretamente do vídeo é possível observar que a capa de chuva não cobre todo o vestido, e na próxima cena da série quando a personagem chega ao local de destino o seu vestido não possui a barra suja de lama, esta falha é considerado um erro grave para um figurinista. Outro erro encontrado é a maquiagem da personagem. O figurinista precisa planejar um rosto mais suado - “rosto

afogueado pelo exercício” como descreve Austen. Nas outras duas versões os vestidos estão desgastados o rosto mais suado e o cabelo desarrumado, principalmente na versão de 2005.

Nas três versões podemos observar a coerência com o período histórico e a forma correta como foi apresentado a personalidade de cada personagem, ainda que de maneiras diferentes. Como exemplo temos Caroline Bingley (figura), apesar da forma diferente em que foi representada em cada versão consegue enviar ao telespectador a sua posição social e sua personalidade orgulhosa.



Figura 4.26 - Nas três versões 1995 (esq.), 1980 e 2005 (dir.) respectivamente, nota-se mais uma vez a maneira como os profissionais interpretam suas personagens. Ainda mantendo a coerência com o período destaca-se a forma detalhista de Joan Ellacoat (1980) e a minimalista de Jacqueline Durran (2005).

O figurinista é responsável por todo o visual do personagem. Incluindo cabelo, maquiagem, rosto e acessórios. Eles também são responsáveis por todo e qualquer objeto que fazem parte da personalidade do ator. Todo esse processo envolve as escolhas do figurinista para alcançar resultado o final.



Figura 4.27 - Baile em Netherfield. Todas as personagens com os melhores figurinos. É interessante notar, que depois de alguma análise já é possível identificar nos vestidos o estilo proposto pelas figurinistas perfil de cada personagem.

Ao analisar os três filmes vemos que os figurinistas conseguiram mostrar de forma consistente a ideia proposta pela obra original. Foi delimitado o nível social e cultural das classes. Como exemplo temos as irmãs de Bingley que por serem pertencentes a classe abastada, nunca era mostradas em vestidos estampados, usavam trajes mais ricos, rendas, babados, tecidos sofisticados e os acessórios, como chapéus, estola e fitas.

Embora todo estejam de acordo com o período, cada um possui sua particularidade. Através da análise feita pode-se observar que está distinção acontece devida às diferentes fontes de inspiração usadas pelo profissionais.

Na versão de 1980, vemos a semelhança em que as roupas de Lizzy Bennet tem com as de Jane Austen (Figura 4.28). Esta é uma fonte segura já que Austen escreveu a tua obra na realidade em que se encontrava, ou seja, registou a obra baseada na sua vida, na sociedade em que vivia, e no universo feminino em que fazia parte.



Figura 4.28 - A semelhança do corte das roupas de Lizzy (1980) para a escritora Jane Austen.

A versão de 1995, dedicou sua pesquisa ao ano em que foi escrita a obra, 1796 / 1797, ou seja no período chamado “diretório” (Figura 4.29). Uma maneira simples de confirmar esta análise é relacionar através de imagens as vestimentas do filme com as tendências usadas nesta época.

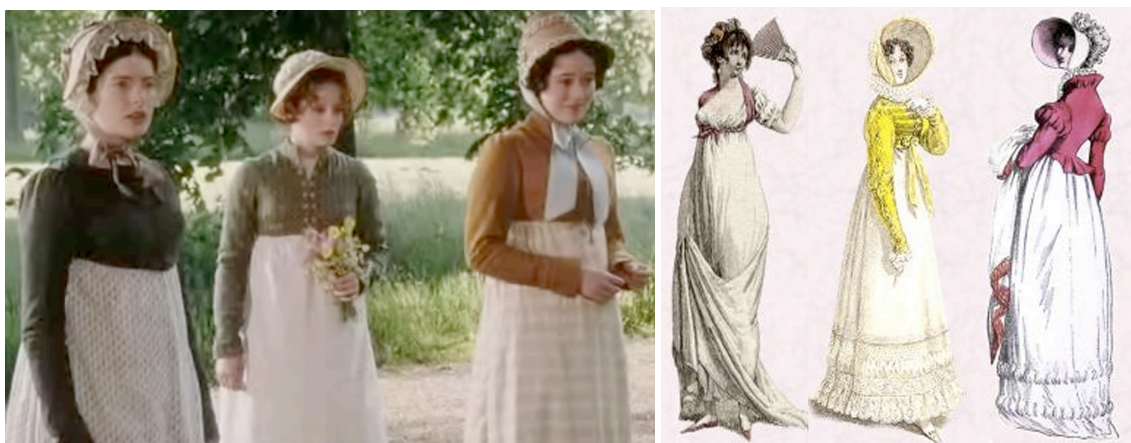


Figura 4.29 - O spencer foi considerado a última moda no período do diretório. O traje desta versão (1995) é composto na sua maioria pelo *spencer* e por roupas padronizadas pela estilista.

Seguindo outra linha de pesquisa, a figurinista Jacqueline Durran, responsável pelo figurino da versão de 2005, conta em entrevista que para o seu “projeto” não parecer-se com os demais, ela seguiria a linha da moda de 1813. De acordo com Durran ela produziu um vestuário inspirado nesta época porém com linhas mais simples (Figura 4.30).

Depois de estudar toda a abordagem social, encontra-se neste período elementos diferentes dos propostos pela figurinista. Nas páginas acima foi estudado e identificado as tendências deste período:

“A partir de 1800 que esta tendência foi tornando mais substancial na França. Porém, a moda que já estava forte na Inglaterra desde 1789, agora começou a ser ligeiramente modificada. O decote tornou-se mais baixo, a **marcação da cintura seu aproximou mais do busto** e a **calda do vestido foi ficando mais comprida**. **As cores ficaram mais fortes, e por vezes era causados tecidos mais pesados, substituindo a musselina.**(...) Esse estilo de vestuário feminino não era propício para época de baixas temperaturas e por isso foi acrescentado ao vestuário um **acessório** que permanece por todo o século XIX, **o xale**”.

O vestuário proposto não pode ser considerado errado porque as fontes de inspiração podem ser inúmeras, porém acredito que mesmo com as formas mais simples, Jacqueline poderia utilizar de mais elementos daquela época para melhor representar a sua história.

Outro fato de suma importância a referir ao ler o livro, é a forma errônea como a Jacqueline Durran interpreta a protagonista Lizzy. A Elizabeth de Jane Austen, apesar de autêntica e contra a sociedade daquela época, possui mesmo que mais simples, um vestuário elegante.



Figura 4.30 - O figurino proposto por Jacqueline Durran.

Na obra de Austen as classes distintas a que pertencem os personagens são bem marcadas, tanto em termos sociais e econômicos quanto culturais. Nesta linha de pensamento o figurinista tem a obrigação de identificar o significado das cores e os elementos que permitem realizar a distinção das culturas. O figurino de época requer muita cautela, pois algum erro em sua criação pode descaracterizar toda uma simbologia de extrema importância

para o clima de uma cena e caracterização do personagem.

Observa-se neste estudo que apesar de ser o mesmo roteiro e o mesmo contexto histórico, existem várias formas de interpretação, fazendo com que cada um possua sua identidade. Ao ler a obra, e ver todas as adaptações, acredito que a melhor apresentada é a versão de 1995. A figurinista consegue personificar cada personagem de acordo com a visão de Jane Austen. Lizzy não é nem tão pobre como a de 2005, e nem tão elegante quanto a de 1980.

Para finalizar será proposto um novo figurino para a produção de *Pride and Prejudice*, respeitando a visão de Austen e o momento em que o livro foi escrito.

#### **4.6 - Proposta de figurino para 2012**

Após relacionar as três adaptações escolhidas foi proposto um figurino apenas no âmbito ilustrativo para representar de forma prática toda a análise da obra e do seu contexto histórico. A cena proposta é a mesma da Figura 4.25 (página 62) em que a protagonista caminha 3 milhas para chegar a mansão de Netherfield.

O primeiro passo para a proposta de um novo figurino realizado no ano de 2012 para a obra “*Pride and Prejudice*” é ler todo o roteiro e estudar o contexto histórico em que se passa a obra. Por se tratar de uma obra fiel a realidade do momento da escrita, sendo baseado nos anos de 1796 e 1797.

O próximo passo é identificar todos os detalhes da cena. Pensar no cenário, no tempo (nublado e frio), na locomoção (vestido para fácil locomoção), na sujeira na barra (a forma como o meio exterior interfere no figurino) e na forma como o figurino precisa ser desgastado para entrar na próxima cena. Pensar também na paleta de cores do período relacionando-a com a personagem. O figurino proposto foi feito pensando na protagonista Elizabeth Bennet.

##### **4.6.1 - Tendência WGSN**

As tendências de moda do período da produção do filme pode também influenciar no resultado final do figurino. Quando o figurino proposto é contemporâneo é de suma importância uma análise esmiuçada nas tendências. Entretanto, para um figurino histórico podemos juntar as propostas da WGSN com todo o contexto da história.

Algumas cores e padrões das tendências (Figura 4.31) propostas pela WGSN para o ano de 2012 podem ser reciclados para a produção do figurino. A silhueta, entretanto precisa manter-se fiel à história.

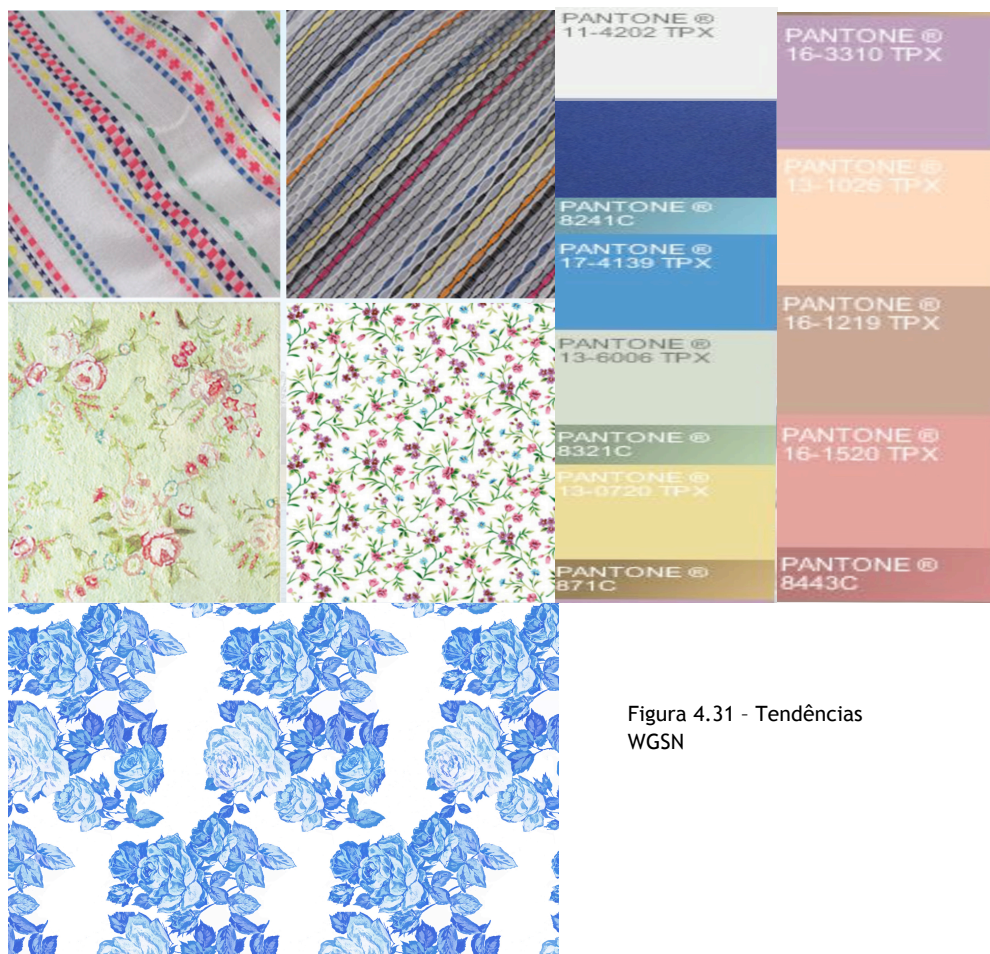


Figura 4.31 - Tendências WGSN

#### 4.6.2 - Painel de Ambiente



### 4.6.3 - Painel de Cores



#### 4.6.4 - Croqui



Como já foi dito o contexto histórico insere-se na Inglaterra rural de 1796, em que o cenário rural influenciou o uso de roupas leves e confortáveis. Outra inspiração importante foi a produção cada vez mais intensa do algodão das Índias, produzindo assim em grande escala a musselina e os estampados.

Os vestidos não possuíam mais armações, a cintura passou a ser bem abaixo dos seios. No fim do século XVIII, a cintura sofreu um deslocamento radical para cima e veio a se estabelecer sob o busto nos estilos típicos Império e Regência.

Cintos e fitas passaram a ser adaptados ao vestuário para valorizar os decotes fundos e a cintura alta. As mangas no verão eram curtas e bufantes, já no inverno longas e estreitas.

Nos cabelos eram utilizado coques altos e a maquiagem quase branca, características essas seguindo o perfil greco-romano. Outra importantes influências na época é o redingote, inspirado nos casacos de montaria masculino

#### 4.6.4 - Figurino

##### 4.6.4.1 - Vestido império



##### 4.6.4.2- Figurino 2 - Redingote



# Capítulo 5 -

## 5.1 Conclusão

A análise realizada ao longo desta trabalho permitiu investigar e aprofundar conhecimentos relativos ao profissional figurinista. Este estudo do tema é importante para a sociedade atual já que vivemos na era da comunicação, na era da publicidade e felizmente ou não, na era do consumismo.

À medida em que a indústria dos meios de comunicação cresce, na mesma proporção, cresce a necessidade de um profissional especializado na comunicação não-verbal. As novelas, os filmes, campanhas publicitárias televisivas, campanhas impressas em jornais e outdoor, necessitam de um profissional que cuide do visual merchandising. Isto é, um profissional que pense no vestuário como um todo: a proposta da campanha, o produto a ser vendido, o cenário da publicidade e o vestuário. Tudo deve estar interligado para efetuar uma comunicação correta com o consumidor/telespetador.

Este trabalho foca em conceitos do termo figurino, e como foi visto este termo, não se restringe apenas a uma roupa de época, mas sim a toda e qualquer forma de interpretação visual. No passado o profissional responsável por esta comunicação não-verbal era o designer de moda, que também usa do objeto-roupa para transmitir suas ideias, estilos, conceitos, críticas, modelos, formas e cores. Através das criações de um designer de moda pode-se dizer quem nós somos e identificar nossa cultura e gostos.

Todavia, enquanto o designer de moda trabalha esta comunicação visual utilizando apenas o produto efêmero, ou seja a moda, o especialista em figurino atua em produtos fictícios, que se tornam reais. A ligação entre as duas profissões nos mostra que enquanto o figurinista pode usar a moda como inspiração, o designer de moda pode usar o figurino para lançar tendência.

A análise comparativa do Estudo de Caso, foi escolhida para fundamentar em uma vertente prática e clara como são utilizados os signos comunicativos, a sua amplitude de utilização e a influência na sociedade. Foi escolhida esta obra literária pelo reconhecimento que a escritora Jane Austen tem na literatura, e por tratar-se de um período histórico interessante para os estudantes de moda, já que é repleto de mudança. Fato não comum a três séculos atrás.

Normalmente os filmes e novelas que lançam tendência são as contemporâneas, e este presente estudo também serviu para despertar aos designers de moda a quantidade de elementos de inspiração existentes nos filmes de época.

Em suma, com este trabalho pode-se ter uma noção mais aprofundada de como o figurino e a sua comunicação visual está presente em nossas vidas, vindo-se também o

caminho extenso que é percorrido para chegar a um simples traje, e a riqueza de elementos que o filmes de época possuem para a sociedade da moda.

### **5.1.1 - Perspectivas Futuras**

Ao desenvolver o projeto deparou-se com a carência bibliográfica especificadamente na área do figurino. Os livros encontrados são baseados em entrevistas e opiniões do profissional figurinista, alguns mais teóricos com conceitos e processos de produção, outros relatando a origem do figurino e outros apenas de imagens.

Ao se escolher o filme estudado “Orgulho e Preconceito” , encontrou-se diversos outros filmes com várias adaptações, baseados no mesmo roteiro original, entretanto produzidos em período diferentes. E para continuação deste estudo deveria-se analisar estes casos, mostrando de uma forma bem clara e prática o porque das diferentes e diversas formas de se vestir.

## 5.2 - Bibliografia

- AMARAL, Ana Maria. Teatro de formas animadas: máscaras, bonecos, objetos. Ed USP, 1991.
- AMOURETT, M-C; RUZÉ, F. O mundo grego antigo. Lisboa: Dom Quixote, 1993
- BALDINI, Massimo. A invenção da moda: as teorias, os estilistas, a história. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BARNARD, Malcolm. Moda e Comunicação: Rio de Janeiro: Rocco, 2003
- BARTHES Roland. Elementos da Semiologia. Lisboa: 1964.
- BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BLACKMAN, Cally. 100 Anos de Moda: A história da indumentária e do estilo no século , dos grandes nomes da alta-costura ao prêt-à-porter. Título original: 100 Years of Fashion. Tradução Mario Bresighello. São Paulo: Publifolha, 2011
- BOAL, Augusto. O Arco Íris do Desejo, Método Boal de Teatro e Terapia, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Sobre a Televisão - Seguido de A Influência do Jornalismo e Os Jogos Olímpicos (tradução de Maria Lúcia Machado). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.
- BOUCHER, François. História do Vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias. Título original: *Histoire du Costume em Occident*. Tradução de André Telles - São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BROCKETT, Oscar G. History of the Theatre. Allyn and Bacon, 1999. USA.
- CASTILHO, Kathia. Moda e linguagem. 2.ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006. (Coleção moda e comunicação)
- Castellani, Regina Maria. Moda Ilustrada de A a Z: Revisão técnica-terminológica Laís Helena da Fonseca Person. - Barueri, SP: Manole: 2003
- COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. Porto Alegre. Sessões do Imaginário. Porto Alegre. n° 8 (agosto). Semestral. FAMECOS/PUCRS, 2002:38.
- DEJEAN, Joan E. A Essência do Estilo: como os franceses inventaram a alta-costura, a gastronomia, os cafés chiques, o estilo, a sofisticação e o glamour. Titulo original: The essence of style: how the french invented high fashion, fine food, chicks cafés, sophistication, style, and glamour. Tradução de Mônica Reis - 2.ed - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

- ECO, Umberto. SIGURTA, Marino. ALBERONI, Francisco. DORFLES, Gillo. LOMAZZI, Giorgio. *Psicologia do Vestir*. 3a edição. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989
- EMERENCIANO, Juliana. A comunicação através das roupas: Uma compreensão do design de moda além da superficialidade. *Revista Design em Foco*. ano/vol. II, 2005, pp. 9-25
- FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Trad. Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995
- FLÜGEL, J.C - *A Psicologia das Roupas*. Tradução: Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.
- GHISLERI, Janice. *Linguagem do Vestuário Teatral*. São Paulo. Editores S.A., 2005, p.57.
- HAIGH, A.E. *The tragic drama of the Greeks*. New York: Dover Publications, 1968.
- História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra. Título original: *Histoire de la vie privée: De la Révolution à la Grande Guerre*. Organização: Michelle Perrot. Tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily – Vários Autores. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- KURLAND, J. (2004). Foreword. In D. N. Landis, *50 Designers/50 Costumes*. Beverly Hills: Galleries of The Academy of Motion Picture Arts and Sciences.
- KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 199.
- LANDIS, Deborah Nadoolman. *Dressed: a century of Hollywood costume design*. New York: HarperCollins, 2007.
- LAVER J. *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo. Companhia das Letras, 2006.
- LEITE, Adriana & GUERRA, Lisette. *Figurino uma experiência na televisão*, São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- LEVENTON, Melissa. *História Ilustrada do Vestuário: Um estudo da indumentária, do Egito antigo ao final do século XIX, com ilustrações das mestres Auguste Racinet e Friedrich Hottenroth*. Título Original: *Costume Worldwide: A Historical Sourcebook*: tradução Lívia Almendary. São Paulo, Publifolha, 2009.
- LIPOVETSKY, Guilles. *O Império do Efêmero*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LIPOVETSKY, G. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. 6.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NERY, Marie Louise. A Evolução da Indumentária: subsídios para a criação de figurino. 3.reimpr. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2009.

RACINET, Auguste. The Costume History. France: 2009

ROONEY, Anne. A History of Fashion and Costume: The Eighteenth Century. Vol. 5. New York: Facts on File, Inc. 2005.

RUSSELL, D. A. (1985). *Stage Costume Design: Theory, Technique, and Style*. Englewood Cliffs, New Jersey: PRENTICE-HALL, INC.

SABINO, Marcos. Dicionário da Moda. Editora Campus: 2007.

SANTAELLA, L. O que é semiótica. 3.ed. Brasiliense: 1985.

SILVA, Ursula de Carvalho. A História da Indumentária. 2º edição. Araranguá, Santa Catarina: 2009

STANISLAVSKY, Constantin. Minha Vida na Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEVERSON, NJ. Cronologia da moda: de Maria Antonieta a Alexander McQueen/ Título original: The chronology of fashion. Tradução: Maria Luiza x de A. Borges - Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

The Mirror of the Graces: Or the English Lady's Costume. Containing General Instructions for Combining Elegance, Simplicity, and Economy with Fashion in Dress; Hints on Female Accomplishments and Manners; and Directions for the Preservation of Health and Beauty. A lady of distinction, Harvard University: A. Black, 1830.

VIANA, Fausto. Figurino teatral e as renovações do século XX. Estação das Letras e cores, 2010.

VICENT. Susan. The Anatomy of Fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today. 1ed. BERG, 2010.

ZARDINI, Adriana. O universo feminino nas obras de Jane Austen. Artigo UFMG. Belo Horizonte.2011.

WEBER, Caroline. Rainha da moda: como Maria Antonieta se vestiu para a Revolução. Título original: Tradução Maria Luiza/De A. Borges - 1ed - Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

WILSON, Elizabeth. Enfeitada de sonhos. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. Through the looking glass. Londres: BBC Books, 1989

TESES E DISSERTAÇÕES

SILVA, Amabilis de Jesus da. Para evitar o costume: figurino-dramaturgia. Dissertação de Mestrado. UDESC - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2005.

NANCE, Deirdra Rhianna. An Analysis of Fashion and Costume Design Processes, 2008.

### ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

CESÁRIO, Bárbara. Orgulho & Preconceito, dez. 2010. Disponível em: <<http://analisea.blogspot.com.br/2010/12/orgulho-e-preconceito-bbc-1995.html>> Acesso: 22/04/2012

COSTA, Marcelo. "Orgulho & Preconceito, Revista Digital, Scream & Yell . fev. 2006. Disponível em: <<http://screamyell.com.br/cinemadois/orgulhoepreconceito.htm>>. Acesso em: 02/marc./2012

LIMA, Danielle. Os elementos do Espetáculo, fev. 2008. Disponível em <<http://gruporedescobrir.blogspot.com/2008/02/os-elementos-do-espetculo.html>>. Acesso em: 02/03/2012.

LYONS, Charles. Memorial Resolution, Douglas A. Russel . Stanford University. Disponível em: <http://histsoc.stanford.edu/pdfmem/RussellD.pdf> Acesso em: 15/agos./2012

FALCÃO, S. O cinema e a moda. 2006. Disponível em: < [www.overmundo.com.br/overblog/o-cinema-e-a-moda](http://www.overmundo.com.br/overblog/o-cinema-e-a-moda) > Acesso em 15/03/12.

DUTRA, Francielle. Orgulho e Preconceito. 2012. Disponível em: <<http://jornalguerino.blogspot.com.br/2012/05/literatura-arte-e-entreterimento.html>> Acesso: 22/04/2012

MAGALHÃES, Marília. The Fashion Joker - Tudo sobre o mundo fashion. 2012. Disponível em: <<http://thefashionjoker.wordpress.com/tag/gilbert-adrian/>> Acesso - 28/03/2012

SEVCENKO, Nicolau. Hobsbawm sonda o futuro em cadencia musical. Folha de São Paulo, São Paulo, 15 Abr., 2000. Caderno Ilustrada, pp. 05-06. Disponível em <<http://www.folha.com.br>>. Acesso em: 27/04/2012.

EDITORA LAMARCK, Jane Austen - Disponível em <<http://www.editoralandmark.com.br/autor.asp?k=28>>. Acesso 22/04/2012

FERREIRA, Clara. A Literatura de Jane Austen e sua Influência na Vida Moderna. 2010. Disponível em: <<http://janeaustenpt.blogs.sapo.pt/10770.html>> Acesso 22/04/2012

RICHARDSON, Samuel. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2012. Disponível em: < [http://www.infopedia.pt/\\$samuel-richardson](http://www.infopedia.pt/$samuel-richardson)> Acesso em: 05/05/2012

Entrevistas:

Interview Dinah Collin. Dressing her way to success,2012. MEAKIN, Nione. The Argus. Disponível em: <  
[http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing\\_her\\_way\\_to\\_success/](http://www.theargus.co.uk/magazine/interview/9780629.Dressing_her_way_to_success/)>  
Acesso em: 14/jun./2012

Interview Jacqueline Durran. How Undressed Mr. Darcy, 2006. ROBEY, Tim. The Telegraph - Disponível em: <  
<http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3649828/How-I-undressed-Mr-Darcy.html>> Acesso: 14/jun./2012



her most convenient workplace yet. But her approach was much the same as for any of her projects, which include the 1995 TV adaptation of *Pride And Prejudice*, *The Bourne Supremacy*, Roman Polanski's *The Ghost and Nation* at the National Theatre in London.

She compiled a series of mood boards taking in the characters, themes and emotions of the piece and batted about ideas with cast and director. She makes the process sound somewhat mysterious, but perhaps that's because it is. "Melly felt the animals should have characteristics of animals but not be dressed as such," she says. "With the humans, it just became clear they should be in black and white and the animals should be in colour."

Collin has no formal training in costume design and admits she's hopeless at pattern cutting and not much better at sewing. She originally studied illustration, which failed to excite her at all, and as soon as she graduated, she set about getting work in rep theatres, starting as a set painter and working her way up. In the late 1960s she was taken on as a costume designer by the BBC and the rest, as they say, is history.

*Pride And Prejudice* is one of the productions for which she continues to be best known - her designs for Colin Firth and co quite deservedly won her an Emmy. It was a tricky project, she says, because of the lack of Regency period costume available to hire at that time. Collin had to design and print appropriate fabrics herself and have costumes made from scratch.

She was keen to ensure the actors looked like real people wearing their own clothes, so spent a lot of time getting input from the cast. Darcy (Firth) was particularly interesting; his clothes needed to look authentic for the period while also appealing to modern audiences - it was important to emphasise Darcy's masculinity and attractiveness. And how they did that. Firth's Darcy is one of the best remembered of recent times.

Collin must therefore take some credit for him becoming the heart-throb he is today, I suggest. "Well, only slightly. I think the make-up designer can take the real credit for that. She made him look amazing! He was quite sandy-haired and she made him look very dashing."

If Collin is modest about her work, it is because she would rather it wasn't noticed - or at least not immediately. She is renowned for her "less is more" approach and her attention to detail. "The costume should be completely secondary so that you just become involved in the characters, particularly on television where it's so important one believes in them. You know when you've cracked it because the actors are so appreciative. Lucy Crowe loves the way she looks as *The Vixen* in her cardigans and printed skirts and that sort of thing is so important to me because they are the ones creating these characters."

Inspiration comes from all over - it's obvious Collin's mental reference library is vast, encompassing various historical periods, movements and continents.

For *Nation*, the National Theatre adaptation of the Terry Pratchett novel (also directed by Still), she describes afternoons lost in the British Museum. "It's set on a South Sea island at the turn of the 19th century, where a young Victorian girl is shipwrecked, but it's a merging of all sorts of different cultures. I had no idea where to begin so I contacted the museum and went to look at all their objects and masks and clothes brought back by missionaries." She pauses, presumably lost in the memory.

"It was extraordinary."

The fabric for *The Vixen's* costume was sourced by a contact in India who Collin met when working on *The Bourne Supremacy* in Goa. She knew she wanted *The Vixen* to reference Roma gypsies and she wanted a fabric with "a flavour that is odd and different, something you wouldn't associate with anything. India has so many prints - far more than ever make it over here - and when I sent her the pictures of my mood boards, she sent pictures of possible fabrics."

Her work can next be seen in forthcoming film *Hyde Park On Hudson*, the story of the love affair between Franklin D Roosevelt (played by Bill Murray) and his distant cousin (Laura Linney) that centres on the weekend in 1939 when our King and Queen visited New York. "With those sort of period films, it's about taking original clothes and copying them. I wasn't aware how many amazing late-1930s dresses there are sitting in New York costume houses."

But I'm distracted by the cast. How wonderful, I say, working with Bill Murray. "Oh, he's absolutely charming, a lovely man. I actually brought him to Glyndebourne just before we finished the film. He came to see *Turn Of The Screw* and loved it. Then we got on the train and went to The Ram Inn at Firle for lunch - they couldn't believe their eyes!"

## **2- How Undressed Mr. Darcy, 2006. Interview Jacqueline Durran. Tim Robey**

**In the first of a series celebrating the work of the unsung heroes of the British film industry, Tim Robey talks to costume designer Jacqueline Durran**

Jacqueline Durran has been nominated for both a BAFTA and an Oscar this year for her costume designs on *Pride and Prejudice*. Last year she won the BAFTA for Mike Leigh's 1950s abortion drama *Vera Drake*. Her next project is a film adaptation of Ian McEwan's *Atonement*, to be directed by *Pride and Prejudice's* Joe Wright.

**How much attention do you pay to other costume designers' work?**

You tend to keep an eye on people. The British industry's quite small, and it's a game to guess which costume designers have done what. We may think designers shouldn't have their own style, because really they should be bringing their sensibilities to bear on what the director wants. But it's a fine line.

**So you don't think the costumes should stand out too much?**

Sometimes you want them to stand out, but it has to be subservient to the point of the scene. So, if someone walks in and has to be the most fantastic thing in the world, then it's right that you look at them and you think, "My God, look at what they're wearing!" But, if they're coming in and, say, their mother's died, the last thing you want is for their dress to be so fantastic that you can't concentrate on their mother dying.

**What was it like working with Mike Leigh?**

In Mike Leigh films the costumes are absolutely nailed down. How it works is that, after the actors have been rehearsing for a certain amount of time, they come to the costume department, and we ask them who the character is. We ask them where they would go to buy their clothes, how much money they would spend, etc. And you get this mass of information, so you can then go down and pinpoint what these characters would wear.

**What decisions did you make for Vera Drake herself?**

Imelda [Staunton] had three dresses, and she wore one dress on Mondays and Tuesdays, another dress on Wednesdays, Thursdays and Fridays, and another dress at the weekend. So, if there was ever any doubt over what Vera was going to wear for a particular scene, all we'd have to do is ask the script supervisor what day it was.

**What challenges did you face on *Pride and Prejudice*?**

We were all approaching it as a difficult thing to tackle, because it had already been done on TV, and we wanted this version to be different. Joe [Wright, the director] felt that the high waistline was really unflattering. In the 18th century, you had a corseted waist that was more or less the natural waistline, and after the 1790s it started moving up towards empire line. Joe found out that the book (published in 1813) was actually written in 1796, and thought, 'Anything to get us back earlier!' So that's what we did.

**How did you differentiate between the five sisters, costume-wise?**

Lizzie Bennet was the tomboy, and wore earth colours because she loved the countryside. Jane was the most refined, and yet it's still all a bit slapdash and homemade, because the Bennets have no money.

One of the main things Joe wanted was for the whole thing to have a provincial feel. Mary is the bluestocking: serious and practical. And then Lydia and Kitty are a bit Tweedledum and Tweedledee in a kind of teenage way. I tried to make it so that they'd be sort of mirror images. If one's wearing a green dress, the other will wear a green jacket; so you always have a visual asymmetry between the two.

**And Darcy?**

His costume had a series of stages. The first time we see him he's at Meriton, where he has a very stiffly tailored jacket on, and he's quite contained and rigid. He stays in that rigid form

for the first part of the film.

By the time we get to the proposal that goes wrong in the rain, we move to a similar cut, but a much softer fabric. And then later he's got a completely different cut of coat, not interlined, and he wears it undone.

The nth degree is him walking through the mist in the morning, completely undressed by 18th-century standards. It's absolutely unlikely, but then Lizzie's in her nightie, so what can you say?

**Which actor or actress have you found the hardest to dress in your films?**

Tilda Swinton [in David Mackenzie's *Young Adam*] is so far from fat, frumpy barge woman that it was really hard. Everything you put on her, suddenly she made it work! She's extraordinarily beautiful and has such poise, that you put these old raggedy dresses on her and she still looked great. That was a struggle.