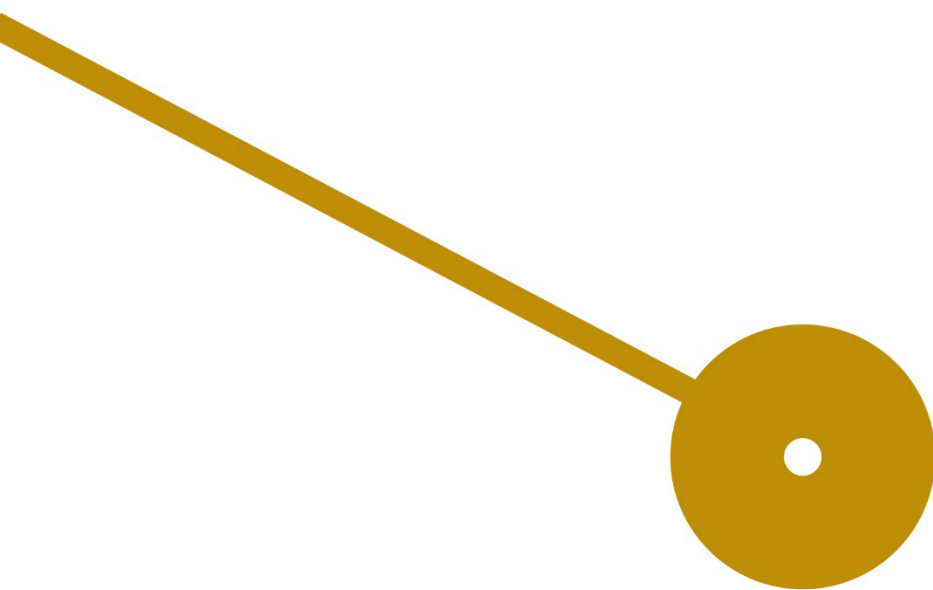


# Vestindo a Imagem: O Figurino Como Linguagem de Poder em *A Favorita*

Juliana Ramos Pinto Resende

10/2025





# Vestindo a Imagem: O Figurino Como Linguagem de Poder em *A Favorita*

Juliana Ramos Pinto Resende

Dissertação apresentada à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Figurino.

Professora Orientadora Dra. Manuela Bronze

Para Ângela e Zé, por serem minha força a cada passo desta caminhada.

## **Agradecimentos**

À Professora Manuela Bronze, pela orientação atenta e dedicada. Agradeço por ter me acompanhado desde o início e por acreditar no meu trabalho.

Ao meu irmão, Ângelo, por me incentivar e apoiar desde os primeiros passos desta jornada. Seu apoio e carinho me deram força em cada etapa.

Às minhas queridas amigas e companheiras que o mestrado me presenteou Anahi, Flávia, Priscila, Fernanda e Paloma. Vocês transformaram os desafios em partilha e tornaram a vida do outro lado do Atlântico mais leve.

Aos meus pais, Ângela e Zé, por me ensinarem que esforço e sonho caminham juntos. A fé de vocês em mim foi o impulso que me sustentou em cada passo dessa conquista.

## **Resumo**

A presente investigação explora a intersecção entre o figurino e a construção de narrativas de poder no cinema de época, partindo da premissa de que o vestuário é muito mais do que um elemento de reconstituição histórica. Esta dissertação propõe uma análise aprofundada do figurino como linguagem visual e operador semiótico, capaz de articular debates contemporâneos sobre representação e identidade. Para isso, o estudo aborda as complexidades terminológicas que envolvem o vestuário em seus diversos contextos e examina suas múltiplas funções no cenário cinematográfico.

A pesquisa aprofunda a semiótica do figurino, destacando como elementos como cores, texturas e silhuetas moldam os significados e a legibilidade cultural. O estudo ainda salienta o papel do anacronismo no figurino, concebido como um elemento que reflete a construção do passado e sua conexão com o presente, em vez de uma mera incorreção histórica.

O filme *A Favorita* (2018) serve como estudo de caso central, onde se analisa como os figurinos das personagens materializam as dinâmicas de poder e as performances de gênero. A dissertação demonstra a utilização estratégica do vestuário para a simulação e ascensão social, e como as vestes revelam tanto a soberania quanto a fragilidade das figuras representadas.

Contrastando esta abordagem cinematográfica com a iconografia do século XVIII, a investigação sublinha como o cinema transforma a representação estática de status da pintura em um processo dinâmico de construção de poder.

## **Palavras-chave**

Figurino; Poder; Cinema de Época; Semiótica; Anacronismo; Identidade

## **Abstract**

This investigation explores the intersection between costume design and the construction of power narratives in period cinema, operating from the premise that clothing is much more than an element of historical reconstruction. This dissertation proposes an in-depth analysis of costume as a visual language and semiotic operator, capable of articulating contemporary debates on representation and identity. To this end, the study addresses the terminological complexities surrounding apparel in its various contexts and examines its multiple functions within the cinematographic landscape. The research delves into the semiotics of costume, highlighting how elements such as colors, textures, and silhouettes shape meanings and cultural legibility. The study further emphasizes the role of anachronism in costume, conceived as an element reflecting the construction of the past and its connection to the present, rather than a mere historical inaccuracy.

The film *The Favourite* (2018) serves as the central case study, analyzing how the characters' costumes materialize power dynamics and gender performances. The dissertation demonstrates the strategic use of attire for social simulation and ascent, and how garments reveal both the sovereignty and fragility of the figures represented.

Contrasting this cinematographic approach with 18th-century iconography, the investigation underscores how cinema transforms the static representation of status found in painting into a dynamic process of power construction.

## **Keywords**

Costume; Power; Period Film; Semiotics; Anachronism; Identity

## ÍNDICE

<b>1.</b>	<b><i>O Figurino Como discurso Visual</i></b>	<b>4</b>
1.1	Definições e Delimitações Conceituais	4
1.2	O vestuário como operador simbólico no cinema	7
1.3	Funções do figurino	9
1.4	O Figurino na Construção da Narrativa Histórica	13
1.5	Identidade, corpo e poder no traje de época	14
1.5.1	O corpo moldado pelo vestuário	14
1.5.2	Os corpos ocultados	15
1.5.3	O corpo como performance	16
<b>2.</b>	<b><i>Pintura e Visualidade no Século XVIII</i></b>	<b>18</b>
2.1	A pintura como fonte estética e documental	18
2.2	Movimentos artísticos e sua influência	21
2.2.1	O Rococó e suas características	21
2.2.2	A transição para o Neoclassicismo	23
2.3	Códigos de Vestuário e <i>Status</i>	25
2.4	Gênero e poder na indumentária	27
2.4.1	Tecidos e sua significação social	30
2.4.2	Paleta de cores e seu significado	31
<b>3.</b>	<b><i>Recriação e Estratégias Visuais no Cinema Contemporâneo</i></b>	<b>34</b>
3.1	O figurino como mediação entre história e ficção	35
3.2	Estratégias e Tipos de Figurino Histórico	37
3.3	Semiótica do Figurino: Signo, Sentido e Sensibilidade	39
3.4	Anacronismo, estilo e sensibilidade contemporânea	42
<b>4.</b>	<b><i>O poder vestido: hierarquia e performance em A Favorita</i></b>	<b>47</b>
4.1	Rainha Anne: vestuário, soberania e fragilidade	49
4.2	Sarah Churchill: performatividade e poder	53
4.3	Abigail: simulação, desejo e ascensão	57
4.4	O figurino como linguagem de poder	62
	<b><i>Considerações Finais</i></b>	<b>63</b>
	<b><i>Referências</i></b>	<b>66</b>



## Introdução

O figurino de época ocupa um papel de extrema relevância na construção das imagens históricas que o cinema projeta sobre o passado. Ao propor contextos específicos, o vestuário em cena organiza narrativas visuais que transitam entre a reconstituição documental e a interpretação simbólica. Participando da ambientação temporal dos filmes, o traje também inscreve identidades, estrutura relações sociais e visualiza hierarquias de poder, tornando-se parte do sistema de significação que regula a presença dos corpos em cena.

Mais do que reforçar a verossimilhança, o figurino opera como um componente discursivo capaz de articular debates contemporâneos sobre representação, normatividade e diferença. Suas escolhas formais: tecidos, cores, silhuetas e proporções, constroem camadas simbólicas sobre o corpo, a classe, o gênero e a cultura, funcionando como operadores visuais de interpretações sociais e políticas. Esta pesquisa parte do entendimento de que o figurino atua como ferramenta interpretativa, reorganizando o tempo histórico representado por meio de códigos visuais que refletem valores, tensões e visões de mundo, enraizadas na contemporaneidade.

No cinema de época, o vestuário não apenas compõe a estética da cena; ele estrutura visualmente a lógica social da narrativa. O vestuário determina de maneira simbólica, quem exerce autoridade e quem ocupa posições de subordinação, tornando visíveis distinções de classe, gênero e status. Esses marcadores não são neutros; ao contrário, operam como signos ideológicos que reforçam ou tensionam as convenções do período retratado. Analisar essas escolhas permite compreender como o cinema constrói uma visualidade que tanto dialoga com valores históricos quanto expressa sensibilidades contemporâneas à produção de determinado filme.

Apesar de sua complexidade simbólica, o figurino continua sendo subvalorizado na análise cinematográfica, muitas vezes sendo tratado de forma isolada, sem articulação com outros elementos da linguagem cinematográfica. Essa abordagem simplista tem levado à subestimação do figurino como produtor de sentido cultural, político e estético. A pesquisa aqui proposta se insere nessa lacuna, buscando explorar como o figurino, especialmente no cinema de época, contribui para a elaboração de uma narrativa visual que tanto dialoga com o passado histórico quanto com a sensibilidade contemporânea.

Muito além de acompanhar a narrativa, o figurino participa ativamente de sua elaboração. Através dele, constroem-se

discursos sobre o corpo e suas posições dentro de uma ordem social. No cinema de época, essa operação é ainda mais explícita, já que mobiliza um repertório visual historicamente codificado. Assim, o traje contribui para a produção de um olhar que não é neutro: ele distingue, hierarquiza e atribui valor às figuras em cena, organizando visualmente as relações entre sujeitos.

Em *A Favorita* (Yorgos Lanthimos, 2018), o figurino desenhado por Sandy Powell torna-se elemento central na construção de uma dramaturgia do poder. O objetivo deste trabalho é compreender de que maneira o figurino, ao articular corpo, materialidade e hierarquia, atua como linguagem visual do poder. O estudo examina como as roupas contribuem para a criação de regimes de visibilidade e distinção social, evidenciando quem detém autoridade e quem a disputa. A investigação parte da hipótese de que, em *A Favorita* o figurino funciona como um dispositivo simbólico que tensiona a própria ideia de soberania: a aparência se torna campo de batalha, e o corpo vestido transforma-se em instrumento de dominação e estratégia política.

Como parte da análise, este trabalho também utilizará retratos e pinturas do século XVIII como referência visual comparativa. Essas imagens, produzidas no próprio período representado, oferecem um registro relevante das práticas de vestuário da época e funcionam como uma das fontes mais próximas disponíveis para o estudo iconográfico.

A delimitação do século XVIII como eixo temporal responde a um conjunto de fatores históricos e estéticos e é motivado por um interesse pessoal pela estética do período, especialmente pelos estilos rococó e neoclássico, e pela maneira como esses estilos são explorados no cinema.

A investigação parte da hipótese de que o figurino, longe de ser apenas um recurso estético, funciona como um campo discursivo que reorganiza visualmente o passado a partir das sensibilidades e disputas do presente. O uso de pinturas do século XVIII como fontes primárias permite observar como determinadas codificações visuais são mobilizadas no cinema contemporâneo, e de que maneira elas são mantidas, alteradas ou resignificadas.

## 1. O Figurino Como discurso Visual

O cinema constrói mundos por meio de imagens, sons e gestos. Nesse universo, o figurino assume papel central ao dar forma visual às personagens, traduzindo relações sociais, contextos históricos e nuances da narrativa. Cada peça de vestuário tem o poder de criar significados que orientam a leitura da história e fortalecem a experiência estética do filme.

Para compreender plenamente o papel do figurino como discurso visual, considerando a atualidade e o referente, será necessário distinguir, previamente, noções que determinam territórios para determinados vocábulos: vestuário, traje, figurino ou indumentária. Este exercício pretende encontrar categorias que, embora interligadas e muito próximas, apresentam funções técnicas e sociais, culturais e simbólicas distintas. A definição é fundamental para a análise que se seguirá. Enfim, trata-se de organizar uma nomenclatura que defina campos, na especialidade, para além da consulta ao dicionário.

### 1.1 Definições e Delimitações Conceituais

Figurino: O figurino está relacionado com a ideia da concepção e desenho. Resulta de um processo de design que incorpora, numa perspetiva artística, elementos plásticos, funcionais e dramaturgicos para a criação de personagens, tanto nas artes performativas como nos audiovisuais. A concepção de figurinos é da responsabilidade do/a Figurinista que opera nos campos do vestuário, da roupa, da indumentária, da moda ou do traje, e das materialidades que a modelação e a confeção produzem. Como bem sintetiza Paula Linke:

(...) a indumentária torna-se especificamente o objeto de estudo do historiador, que apresenta os usos e os costumes dos grupos sociais em diferentes momentos. O traje popular refere-se à apropriação dos elementos de moda que fazem referência a cultura de um grupo, vestuário que permanece por gerações tornando-se tradicional sujeito a censura da comunidade. Já o figurino é manipulado, simbolicamente construído (...) O que se vê então é a multiplicidade do vestuário, não somente como elemento de sedução e vaidade, mas como elemento simbólico ligado a identidade de diferentes grupos e períodos

históricos. Representa também a tradicionalidade através dos trajes populares que fazem parte das práticas culturais, assim como constroem personagens dentro das celebrações e peças de teatro. Em outras palavras, o vestuário assume papéis diversos que auxiliam o homem a comunicar-se, visto que o ato de vestir é antes de tudo um ato de comunicar-se, de expressar valores, gostos pessoais, identidades e grupos de pertença. Assim a moda, a indumentária, o traje popular e o figurino, que se mostram presentes nas atividades humanas, são uma extensão do corpo e auxiliam o sujeito na construção das relações sociais. (Linke 2013, p. 1)

Partindo dessa reflexão, percebe-se que os termos que orbitam o universo do ato de vestir carregam significados que se cruzam, mas que convém delimitar para evitar cruzamentos semânticos. Nesse sentido, proponho aqui a construção de um pequeno glossário que servirá como base para as acessões desenvolvidas ao longo do texto. Não se trata de fixar definições rígidas, mas de estabelecer territórios de sentido que ajudem a compreender como diferentes termos: roupa, vestuário, indumentária, traje e figurino operam em contextos históricos, sociais e artísticos distintos.

Roupa: conceito mais generalizado e cotidiano. Compreende uma ideia de quantidade e indefinição. Refere-se de maneira ampla às peças usadas no dia a dia, sem necessariamente carregar uma dimensão analítica ou simbólica específica. É o termo que designa aquilo que veste o corpo, mas sem exigir, por si só, um vínculo com tradições, sistemas de moda ou contextos dramáticos. Por exemplo, pode-se falar em “roupa de dormir”, “roupa de trabalho” ou “roupa usada”, expressões que apontam para o uso prático e imediato, sem exigir vínculo com um sistema de moda ou com um contexto dramático.

Vestuário: compreende o conjunto de peças e acessórios disponíveis em determinado tempo e espaço, já implicando escolhas sociais, culturais e estéticas, definidas no âmbito da Moda. O vestuário não apenas cobre o corpo: adorna, comunica e ajuda a construir identidades. Nesse sentido, constitui um signo social, capaz de indicar valores, hierarquias e pertencimentos. Tanto os armazéns comerciais como as lojas expõem diversos itens de vestuário. Por exemplo, o vestuário urbano contemporâneo distingue-se do vestuário rural, e o vestuário de luxo diferencia-se do vestuário de massa.

**Indumentária:** remete ao campo de estudo histórico e antropológico. É a categoria que interessa ao pesquisador de costumes e práticas sociais em diferentes geografias e épocas, articulando moda, usos e hábitos coletivos. Mais do que peças isoladas, a indumentária revela a permanência e a transformação dos modos de vestir ao longo do tempo, funcionando como documento histórico. De um modo geral, cada indumentária é constituída por um conjunto de diferentes peças de vestuário, estando muito conectada com representações sociais individuais ou de conjunto. Por exemplo, a indumentária vitoriana do século XIX evidencia valores morais e padrões de gênero próprios daquele contexto; do mesmo modo, a indumentária indígena pode ser lida como expressão de identidade coletiva e de sistemas simbólicos.

**Traje:** enquanto conceito histórico esta designação aplica-se à evolução do vestuário até à revolução industrial, altura em que a ideia de moda se tornou mais transversal a toda a sociedade. É a apropriação do vestuário em contextos específicos, frequentemente marcados por rituais, tradições ou distinções sociais. Pode designar o traje típico de uma região, o traje de gala, o traje militar ou o traje de época, todos associados a normas de uso e a contextos sociais precisos. Por exemplo, o traje de casamento ou o traje acadêmico seguem convenções que ultrapassam o gosto individual e remetem à tradição.

**Moda:** Refere-se ao sistema dinâmico de produção, circulação e consumo de formas visuais do vestir. A moda opera como dispositivo cultural que organiza a novidade e a distinção, transformando o vestuário em linguagem social e econômica. Está relacionada à temporalidade, ao desejo e à obsolescência programada, constituindo-se como campo de expressão estética e de poder simbólico. Por exemplo, a moda parisiense do século XIX ou a moda *streetwear* contemporânea são manifestações distintas de um mesmo processo de construção e difusão de valores visuais e identitários.

Organizar essas categorias não elimina suas zonas de contato e de sobreposição, mas oferece ferramentas para compreender melhor suas especificidades. Ao longo desta dissertação, essa delimitação funcionará como guia conceitual, permitindo analisar como o figurino em diálogo com o vestuário, a indumentária e o traje, atua como discurso visual no cinema.

## **1.2 O vestuário como operador simbólico no cinema**

A linguagem visual do cinema depende de uma percepção ativa e criativa. Ver não é apenas registrar a realidade, mas organizar modos para compreender as imagens em movimento. De acordo com Arnheim, “O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validam e interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender.” (Arnheim 2005, p.39) Esse princípio é essencial tanto para entender a leitura que o espectador faz de um plano ou de filme quanto para a forma como o cineasta estrutura a aparência do universo fílmico. Nesse sentido, o figurino se torna um dos principais elementos simbólicos do discurso visual cinematográfico, atuando de maneira análoga à composição, legibilidade e significação que organizam a imagem do filme.

No cinema, o figurino define volumes silhuetas e contornos que, ao serem iluminados, criam unidades visuais e mudam o equilíbrio da imagem. Os volumes e cortes das peças de roupa, quando combinados com luz e sombra, ajudam a tornar as formas mais fáceis de reconhecer e a criar hierarquias na composição. A percepção do corpo em cena depende tanto do vestuário quanto das escolhas de câmera, enquadramento e montagem, que influenciam como essas formas são vistas. Por isso, o figurino deve ser pensado como um recurso que contribui para a composição e o significado do filme, trabalhando junto com a luz, a encenação e a edição para criar sentidos visuais.

A interação entre figurino e iluminação revela-se essencial para o controle plástico e simbólico da imagem cinematográfica. “Se quiséssemos começar com as primeiras causas da percepção visual, a luz deveria preceder todas as outras, porque sem luz os olhos não poderiam observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento.” (Arheim 2005 p. 293)

No cinema, o registo da materialidade revela o tecido por meio de sua cor, tonalidade, textura e escala, atua como elemento compositivo que organiza volumes, silhuetas e pesos visuais no enquadramento.

Características como translucidez, brilho metálico ou opacidade mudam nossa percepção de volume e distância, porque a luz molda as superfícies e redefine seus

limites. A iluminação pode fazer um objeto parecer que emite luz ou, ao contrário, escondê-lo na sombra. O uso da luz destaca ou esconde partes do figurino, influenciando tanto a emoção quanto o significado dos personagens e das ações.

Por isso, o figurino deve ser planejado junto com a direção de fotografia e a cenografia. Materiais, cortes e detalhes das roupas precisam ser escolhidos pensando na iluminação, no enquadramento e no ritmo da montagem, para que funcionem como parte da narrativa e não apenas como acessórios separados.

A semiótica traz categorias importantes para entender o lado simbólico do figurino, dividindo os signos visuais em ícones, índices e símbolos, de acordo com a relação entre significante e significado. O vestuário é um ícone quando se parece com o que representa, como os vestidos que copiam cortes e ornamentos de uma época ou estilo reconhecível, permitindo identificação imediata pela forma. Ele funciona como índice quando mostra sinais de uso, como desgaste, sujeira ou remendos, indicando experiências ou ocupações do personagem. Já como símbolo, o figurino usa convenções culturais, como cores litúrgicas, uniformes ou trajes cerimoniais, cujo sentido vem de códigos sociais aprendidos e não de semelhança ou proximidade.

Assim, o figurino vai além de apenas cobrir o corpo. Ele se torna um elemento que ajuda a compor e dar significado à cena, mostrando identidade, status, relações sociais, conflitos e mudanças dos personagens. O figurino se integra à mise-en-scène para construir o sentido narrativo de forma clara e reconhecível.

Essa capacidade, como já alertava Dondis exige o desenvolvimento da literacia visual: "Não existe nenhuma maneira fácil de desenvolver o alfabetismo visual, mas este é tão vital para o ensino dos modernos meios de comunicação quanto a escrita e a leitura foram para o texto impresso." (Dondis.1997 p. 15)

Criadores e recetores precisam, portanto, dominar aspectos como cor, forma, textura e movimento para criar e decifrar significados visuais.

Para decifrar um figurino é necessário um repertório cultural e estético capaz de distinguir suas funções denotativas (por exemplo: remissão a uma época ou classe social) das conotativas (valorações simbólicas como poder, resistência ou desejo), pois esses níveis operam segundo convenções e aprendizagens partilhadas. Essa capacidade

interpretativa transforma a materialidade da roupa em discurso visual: textura, brilho, corte e cor funcionam como operadores semânticos que, em conjunto com luz e enquadramento, modulam leituras icônicas, indiciárias e simbólicas do personagem e da cena.

Em resumo, o figurino é um elemento simbólico fundamental para a linguagem do cinema. Ele reúne princípios de percepção, aspectos visuais e funções semióticas, ajudando a construir a imagem do filme tanto na composição quanto na narrativa. Mais do que vestir personagens, o figurino organiza o espaço visual, guia o olhar do público e cria significados que atravessam a estética, a cultura e a dramaturgia. Ver o figurino como uma linguagem é essencial para entender o cinema como uma arte visual e comunicativa.

### **1.3 Funções do figurino**

No entanto, para além dessa dimensão expressiva — já abordada anteriormente — é importante considerar, aqui, outra faceta do figurino: seu papel enquanto dispositivo simbólico e social. Ou seja, mais do que traduzir interioridades, o figurino atua como estrutura de significação coletiva, regulando percepções de identidade, pertencimento e diferença.

Nesse sentido, mesmo que pensado como tradução visual da interioridade, o figurino aproxima-se das discussões contemporâneas sobre performatividade, ao tornar visível a identidade em processo de construção, marcada por tensões entre interioridade e exterioridade. O traje, nesse sentido, atua como mediador entre a subjetividade da personagem e a percepção do público, permitindo que emoções como medo, desejo, insegurança ou euforia se tornem legíveis. O vestuário transforma-se então em linguagem, fazendo do corpo vestido um texto que articula narrativa, afetos e cultura.

A autora Caterina Cucinotta (2006), a partir da teoria de Pëtr Bogatyrev, sistematiza cinco funções clássicas do figurino, que revelam sua atuação social e simbólica:

A função estética refere-se à capacidade de embelezar e compor a aparência da personagem, especialmente em trajes de festa, nos quais o adorno reforça significados

culturais e identitários.

A função erótica, por vezes fundida à estética que remete à possibilidade de atrair atenção sexualizada, seja por cortes, detalhes ou signos que ressaltam a diferença de gênero e a atração entre personagens.

A função prática diz respeito à adaptação do vestuário às condições climáticas, ao trabalho e às necessidades cotidianas, em como à sinalização de posições económicas e sociais por meio de materiais e usos.

A função mágica ou ritual compreende trajes cerimoniais cujo emprego assume poder simbólico e social, distinguindo-se das roupas cotidianas pela carga performativa.

Por fim, a função regional ou nacional relaciona-se ao traje como marcador de pertença étnica ou cultural, frequentemente preservado como sinal de identidade e resistência em contextos de dominação.

Essas categorias não se apresentam de forma isolada, mas frequentemente se sobrepõem na construção cinematográfica. É justamente nessa sobreposição que encontro um campo para análise, pois o figurino de época reorganiza essas funções em diálogo com sensibilidades e ideologias do presente de modo que um mesmo figurino pode desempenhar funções múltiplas, articulando convenções sociais, demandas narrativas e intenções estéticas.

No cinema de época, essas funções adquirem maior visibilidade, uma vez que o figurino se torna elemento fundamental para aproximar o público de uma narrativa distante no tempo. A função estética, em particular, desempenha papel crucial, pois a elaboração visual dos trajes transporta o espectador para outra temporalidade e legitima a verossimilhança histórica. A função prática também se evidencia, seja ao permitir que o traje facilite os movimentos em cena, seja ao contribuir para a credibilidade da encenação.

A função mágica pode ser observada na presença de acessórios ou composições que remetem a crenças espirituais, amuletos ou à autoridade simbólica de líderes religiosos e políticos. Já a função erótica manifesta-se em recursos como o uso do espartilho, de decotes ou de penteados elaborados que sugerem sensualidade, vinculando o figurino

à construção da sexualidade e à representação social de classe de uma determinada época. A função regional, por sua vez, aparece no cuidado em representar códigos visuais que identificam grupos sociais, etnias ou regiões, transformando o figurino em um texto cultural que comunica pertença.

Para além dessas funções narrativas, o figurino participa de um circuito mais amplo de circulação simbólica. Ele atua como mediador entre a ficção e a cultura material, permitindo que imagens criadas no cinema se projetem sobre o cotidiano e influenciem percepções de gosto, elegância e identidade. Não se trata de afirmar que o figurino de época modifica diretamente hábitos sociais, mas de reconhecer que ele pode reativar referências visuais, modelos de comportamento e imaginários que reverberam fora do espaço fílmico.

O célebre vestido preto, criado por Givenchy e usado por Audrey Hepburn em *Breakfast at Tiffany's* (1961)(fig.1), serve como um caso paradigmático: inicialmente concebido para expressar a sofisticação e a ambivalência da personagem Holly Golightly, o figurino ultrapassou o universo cinematográfico e converteu-se em signo cultural autônomo. Essa peça emblemática tornou-se uma referência recorrente nas indústrias da moda e da publicidade, contribuindo para a consolidação do *little black dress* como símbolo de elegância atemporal.

Esse fenômeno exemplifica o que se pode designar como “indumentária cênica”, isto é, o figurino que ultrapassa sua função narrativa e adquire valor simbólico próprio, tornando-se referência visual e cultural. A indumentária cênica nasce da força icônica de certas imagens fílmicas, cuja permanência transforma o traje em signo social e em elemento de memória coletiva.



Figura 1: Audrey Hepburn veste Hubert Givanchy em *Breakfast at Tiffany's*

Stella Bruzzi (1997) destaca que o figurino cinematográfico nunca é uma reconstrução neutra do passado, mas sim um produto do presente, carregado de significados culturais contemporâneos. Jane Gaines (2001) complementa ao afirmar que a roupa no cinema atua como “texto cultural”, capaz de comunicar valores sociais, identidades e normas de comportamento, mesmo em narrativas históricas.

Essa coexistência entre passado representado e presente implícito evidencia o caráter ativo do figurino, que funciona como mediador entre a narrativa histórica e a recepção do público. Ao mesmo tempo em que inscreve códigos culturais de outras temporalidades, projeta valores, práticas estéticas e padrões sociais do tempo de produção. Essa tensão torna o figurino simultaneamente histórico e contemporâneo, permitindo que elementos da época retratada dialoguem com as sensibilidades do público atual.

O figurino cumpre, ainda, papel central na disseminação de padrões de comportamento,

consumo e representação social. Ele transforma escolhas estéticas em códigos de desejo, comunicação e identidade, influenciando diretamente a percepção estética do público e reforçando valores de gênero, classe e hierarquia social.

#### **1.4 O Figurino na Construção da Narrativa Histórica**

Para a criação de trajes para filmes de época, é necessária pesquisa em fontes visuais da época em questão. Conforme aponta François Boucher: “A ilustração deve constituir a parte essencial de toda história do vestuário” (2016. p 11), uma vez que existem poucos exemplares originais. De acordo com ele, os poucos exemplares autênticos que ainda existem estão majoritariamente dos últimos dois séculos, o que impede o acesso direto aos trajes do século XVIII. Considerando esse desaparecimento quase total, é preciso voltar a essas representações iconográficas — pinturas, esculturas, afrescos, miniaturas, vitrais, moedas, selos, gravuras, tapeçarias — que constituem a fonte mais próxima da materialidade e da silhueta daquele tempo.

No entanto, Boucher adverte sobre as limitações metodológicas ao empregar essas fontes. As representações podem empregar convenções artísticas, idealizações religiosas ou teatrais, bem como referências históricas, o que pode levar a uma distorção da verdadeira aparência das vestimentas. Por isso, ele sugere a adoção de padrões críticos, como favorecer representações datadas e de origem conhecida, ligando-as a comentários que esclareçam autor, função e contexto do documento antes de traduzi-las em cortes, tecidos ou ornamentos para o figurino.

Esse procedimento revela a instabilidade do trabalho com fontes visuais: são indispensáveis, mas não garantem fidelidade absoluta. A consulta a essas imagens não apenas orienta a materialidade do traje, mas também contribui para que a narrativa fílmica se revista de um efeito de autenticidade. Além disso, a consideração da proveniência geográfica dessas fontes é fundamental, pois o vestuário varia significativamente entre regiões e contextos culturais, de modo que cada representação traz marcas específicas de seu lugar de origem — costumes locais, influências comerciais e códigos estéticos que devem ser lidos à luz de sua localização histórica e social.

No entanto, é crucial distinguir esse efeito de autenticidade de uma ideia de reprodução fiel do passado. Apesar de se basearem em documentos históricos, os figurinos não podem ser considerados recriações exatas de uma época passada, pois sempre são influenciados por decisões artísticas, técnicas e narrativas específicas do cinema, na época em que é concebida a produção cinematográfica. Na prática, alcança-se um equilíbrio entre a exigência documental e a criação estética, onde a pesquisa histórica fundamenta, mas não impõe limites definitivos.

Por isso, autenticidade não deve ser vista, apenas, como verificação factual, mas como uma operação interpretativa que cria uma experiência de imersão. O figurino de época é mais uma representação visual do que uma reprodução fiel do passado. Ele ressignifica códigos materiais e simbólicos, dando-lhes uma nova função na dramaturgia cinematográfica. Portanto, a pesquisa histórica atua como repertório, porém, é todo o conjunto da composição cinematográfica que atribui significados aos elementos em cena.

## **1.5 Identidade, corpo e poder no traje de época**

O traje de época, ou seja, o conjunto de vestimentas, adornos e acessórios que formam a imagem social do indivíduo num determinado momento histórico, constitui um fator essencial na formação de identidades e na estruturação das relações de poder. O vestuário opera como um instrumento cultural que pode disciplinar, expandir, ocultar ou transformar o indivíduo em um espetáculo, fazendo do corpo um espaço no qual se revelam valores sociais, políticos e estéticos.

A análise do vestuário histórico ultrapassa, portanto, a compreensão básica de estilos e tendências do passado, buscando investigar de que maneira os corpos eram moldados por normas sociais e como tais práticas se manifestam em representações visuais, incluindo a linguagem cinematográfica.

### **1.5.1 O corpo moldado pelo vestuário**

Uma das funções mais evidentes do vestuário é o controle do corpo. Com base nos

conceitos de Michel Foucault (1999), o vestuário pode ser considerado uma ampliação das práticas de controle e normatização, inserindo os indivíduos em moldes comuns de comportamento e postura. Espartilhos, golas elevadas e peças de vestuário estruturadas moldavam as silhuetas, controlavam os gestos e limitavam os movimentos, resultando em uma corporalidade marcada pela contenção. Norbert Elias (1994), em seu estudo sobre o processo civilizador, mostra que atos simples — como sentar, andar ou comer — são regulados pelo vestuário, que opera como um dispositivo de ensino e comportamento para o corpo do ator e da personagem. No cinema de época, essa função disciplinadora aparece na maneira como o figurino impõe à postura, ao movimento e à presença dos personagens em cena, as hierarquias sociais e as normas de comportamento que estão sendo apresentadas.

Para além da disciplina, as roupas também expandem e amplificam o corpo. Elementos como saias estruturadas, mangas amplas, perucas imponentes e saltos altos formavam um corpo que ultrapassava sua fisicalidade, transformando-se em um meio de performance no espetáculo social. Segundo Lipovetsky (1989), a moda atua como uma performance que converte o corpo em um signo, tornando a identidade e os privilégios visíveis. No universo do cinema, o corpo expandido se reflete em trajes que amplificam volumes, cores e ornamentos, transmitindo de forma visual o status social das personagens e acentuando a dimensão estética e simbólica da narrativa.

### **1.5.2 Os corpos ocultados**

O poder do vestuário também se manifesta ao tornar ocultos certos grupos sociais. Enquanto a alta sociedade, sempre a mais representada, ostentava tonalidades vibrantes, tecidos de alta qualidade e silhuetas elaboradas, os trabalhadores e camponeses usavam roupas simples e discretas. Nesse sentido, a uniformidade da vestimenta operava como um dispositivo de subordinação simbólica, tornando certos corpos quase invisíveis na sociedade e sustentando a hierarquia existente. No cinema, figurinos discretos e minimalistas também podem seguir essa lógica, conduzindo o olhar do espectador e indicando posições sociais distintas.

### 1.5.3 O corpo como performance

Por fim, o traje se torna um espetáculo, convertendo o corpo em um elemento de performance e comunicação. Ornamentos como bordados, pedras e determinados tecidos importados de outras geografias, que operam mecanismos de sedução, representavam símbolos de poder e status, expostos tanto ao público quanto aos companheiros sociais. Em trajes de época, o vestuário luxuoso retrata essa dimensão, dotando as personagens de uma influência visual que cria um diálogo de poder e status social, conectando passado histórico e estética contemporânea.

O figurino, portanto, não se limita à sua função material ou estética, mas se reinscreve constantemente em novos contextos de significação. A cada deslocamento histórico, social ou performativo, o traje abre a possibilidade de novas leituras, assumindo papéis diferentes de acordo com as necessidades da narrativa e a recepção do público. Como observa Manuela Bronze:

O vestuário é para a representação um objecto necessário que pode transcender a sua própria condição. De cada vez que o deslocamos de um determinado contexto, estamos a conviver com a oportunidade de revelar e promover novas interpretações. Ao modificar as concepções e os parâmetros com que vemos e julgamos o vestuário, mesmo transformando as suas propriedades práticas ou utilitárias, incorporam-se novas faculdades significantes e evocativas de acordo com os pressupostos de cada encenação. São sobretudo as características físicas do actor, na relação com o objecto vestuário, que geram uma resignificação do figurino que potencializa a sua carga simbólica. (Bronze. 2010 p.38)

Essa perspectiva amplia a análise do figurino como dispositivo ideológico, revelando seu caráter ambíguo; ao mesmo tempo em que reforça normas sociais e identitárias, também pode reconfigurá-las, criando brechas para a contestação e para a produção de novos significados.

Ao analisar o vestuário histórico, torna-se claro que identidade, corpo e poder estão diretamente interconectados. A reconstrução de roupas de época no cinema vai além da reprodução dos costumes de vestuário da época, servindo como um campo de análise para entender como os indivíduos e suas relações de poder são representados

visualmente. Esse intercâmbio entre vestuário, corporeidade e significação estabelece as bases para uma análise das obras cinematográficas, evidenciando de que maneira o figurino atua como um agente simbólico no cinema de época.

Se, por um lado, a análise do traje de época revela como o vestuário disciplina, expande e hierarquiza corpos, por outro, é necessário considerar sua dimensão ambivalente; enquanto instrumento normativo, ele também pode se tornar recurso de contestação. É a partir dessa tensão que se compreende o figurino como espaço de disputa simbólica e cultural.

O figurino opera como campo de paradoxos: Como norma, ele legitima papéis e relações de poder; como ferramenta, pode servir para alterar essas mesmas normas. A tensão interna que o figurino carrega o torna um dispositivo de controle e um espaço de contestação, simultaneamente.

Os métodos de subversão mais frequentes operam por meio da apropriação, combinação e realocação de códigos. Além de outros aspectos, como o uso consciente da “roupa do outro”, a combinação de elementos tipicamente masculinos e femininos, e o uso de anacronismos. O palco, assim como o espaço heterotópico da performance, sempre foi, historicamente, um laboratório de escolha para inúmeras experiências identitárias, permitindo ao figurino ser um instrumento de criação e resistência.

No que diz respeito ao aspecto material, a subversão se manifesta na utilização do tecido, do volume e da forma. Silhuetas que, antes, impunham uma certa disciplina aos corpos - espartilhos, golas ou crinolinas, podem ser reintroduzidas de maneira irônica, fragmentadas ou alteradas.

No audiovisual, a capacidade subversiva do figurino é amplificada, ou até neutralizada, pelos próprios mecanismos do cinema. O enquadramento, a montagem, a iluminação e o som transformam a peça em “peça filmada”, isto é, em signo visual dotado de força discursiva própria, capaz de enfatizar dissonâncias ou, ao contrário, ocultar afrontas simbólicas ao reescrevê-las para o olhar do público.

Se, por um lado, o figurino constrói sentidos narrativos e culturais em diálogo com a trama e o presente, por outro, ele também participa de disputas mais profundas acerca de poder e representação. A ambivalência é o que revela tanto sua dimensão normativa

quanto sua capacidade de subversão.

## **2. Pintura e Visualidade no Século XVIII**

A estética do século XVIII revela-se como um poderoso elemento de construção visual e simbólica na representação cinematográfica, influenciando desde movimentos artísticos até os códigos de vestuário e suas cores. O período marca não apenas transformações estilísticas, mas o nascimento da própria estética enquanto disciplina filosófica. Compreender essas possibilidades permite explorar como o vestuário dialoga com as questões de poder, status e identidade, refletindo as transformações sociais da época. Este capítulo apresenta as principais características estéticas que moldaram a forma como o passado é visualmente recriado e reinterpretado na cultura contemporânea, dialogando diretamente com as funções narrativas e simbólicas.

### **2.1 A pintura como fonte estética e documental**

A pintura no século XVIII também desempenhou papel central que ultrapassou o âmbito puramente artístico, consolidando-se como instrumento de comunicação, registro social e meio de expressão estética sobretudo para as épocas posteriores. Mais do que objeto de contemplação, a obra pictórica tornou-se testemunho visual das práticas, costumes e relações de poder que caracterizavam a sociedade europeia desse período. O século XVIII foi marcado por profundas transformações políticas, sociais e intelectuais, incluindo a consolidação do absolutismo monárquico e o avanço das ideias iluministas, que culminaram nas revoluções do final do período. A pintura refletiu essas mudanças ao servir tanto à aristocracia quanto à emergente burguesia, registrando identidades sociais e valores culturais.

O mecenato burguês contribuiu para diversificar a produção artística, ampliando o mercado de arte e incorporando novas temáticas, como retratos familiares e cenas domésticas, que evidenciavam trabalho, moralidade e prosperidade obtidas pelo esforço individual (HASKELL, 1980).

A evolução estilística acompanhou essas transformações, do Barroco tardio, com sua grandiosidade e intensidade dramática, ao Rococó, elegante e delicado, e ao Neoclassicismo, que retomava referências greco-romanas e promovia ideais cívicos e morais. Esta sucessão de estilos reflete a nova configuração entre o sensível, o belo e a

arte que caracteriza o nascimento da estética moderna. (TALON-HUGON, 2015)

Retratos e cenas do cotidiano funcionavam como documentos sociológicos, codificando informações sobre posição social, valores e práticas culturais. A aristocracia projetava prestígio e autoridade através de vestuário, joias e cenários grandiosos, enquanto a burguesia valorizava virtudes como laboriosidade e domesticidade, já vindos do século anterior, sobretudo no norte da Europa. Ao registrar essas distinções, a pintura oferecia leitura visual de hierarquias e modos de vida, funcionando simultaneamente como expressão estética e como documento social.

Além de refletir a realidade social, a pintura assumiu papel político e ideológico. Obras encomendadas por monarquias reforçaram autoridade e legitimidade, enquanto pinturas vinculadas às ideias iluministas propagavam valores morais e sociais alternativos (CLARK, 1985). Esse caráter multifuncional evidencia que a arte atuava como instrumento de comunicação, codificando normas e expectativas da época.

O desenvolvimento econômico do século XVIII também influenciou a produção artística. A diversificação do mecenato, a emergência de colecionadores burgueses e a atuação de comerciantes de arte moldaram tendências e estilos, ampliando o alcance das obras e consolidando o mercado artístico. Exposições públicas, como os Salons de Paris, permitiram visibilidade e reconhecimento profissional, enquanto também reforçavam critérios de gosto e prestígio.

A pintura registrava, ainda, a vida cotidiana para uma memória histórica, documentando costumes, vestuário e práticas sociais, sobretudo das classes ditas superiores. Naturezas-mortas, interiores burgueses e retratos familiares funcionavam como testemunhos visuais do consumo e da organização social. Ao mesmo tempo, a pintura histórica preservava eventos e valores coletivos, como exemplificado nas obras de Jacques-Louis David, que moldavam a percepção pública de acontecimentos e ideais políticos (GOMBRICH, 2000).

A apropriação de temáticas e episódios da Antiguidade Clássica, como os retratados em *O Juramento dos Horácios* (1784) (fig.2), ultrapassou a esfera artística e encontrou reflexos diretos na própria moda do final do século XVIII. Inspirada pelos ideais republicanos e pela estética romana, a maneira de se vestir passou a adotar formas mais

simples e sóbrias, em contraste com a opulência característica do Rococó. Essa mudança é evidente no surgimento das vestimentas de inspiração neoclássica, como os vestidos de corte reta que remetiam às túnicas romanas e gregas, populares sobretudo após a Revolução Francesa.

O caráter simbólico dessas alusões à Antiguidade, como o uso de motivos romanos e a exaltação de valores republicanos—lealdade, virtude, compromisso coletivo—, transcendeu o campo artístico e dialogou com os anseios políticos e sociais da época. Assim, O Juramento dos Horácios pode ser interpretado não apenas como uma referência histórica, mas também como um marco cultural capaz de influenciar costumes, valores e a própria identidade visual do período revolucionário.



Figura 2- Jacques-Louis David, *O Juramento dos Horácios* (1784)

Assim, a análise da pintura do século XVIII como fonte estética e documental revela sua natureza complexa e multifacetada. Ao mesmo tempo em que expressa estilo e gosto, a obra atua como registro histórico das estruturas sociais, relações de poder e dinâmicas econômicas do período. Compreender essa dupla função permite ao pesquisador

acessar tanto a dimensão artística quanto a dimensão social da produção visual, evidenciando o papel central da pintura na cultura e na sociedade do século XVIII.

## 2.2 Movimentos artísticos e sua influência

A influência dos movimentos artísticos do século XVIII é fundamental para compreender as características estéticas e simbólicas presentes nos figurinos de época. Analisando o Rococó e a transição para o Neoclassicismo, exploramos como esses estilos moldaram a moda e, por consequência e, posteriormente, as representações visuais na cultura cinematográfica. Essa discussão contribui para entender a construção de universos históricos e suas conexões com o imaginário contemporâneo, ampliando a compreensão do papel do figurino na narrativa cinematográfica de época.

### 2.2.1 O Rococó e suas características

O Rococó foi um movimento artístico que teve seu desenvolvimento no século XVIII e que em termos estéticos valorizava a ornamentação, as cores em tonalidades e as formas delicadas e detalhadas, o que definiu parâmetros para figurinos utilizados em filmes de época. Ao analisar os figurinos em *Barry Lyndon* (1975), de Stanley Kubrick, a leveza das composições, em contraponto à abundância de informações visuais, demonstra uma estética rococó. (figura 3). Estes figurinos permitem a criação de uma atmosfera aristocrática.



Figure 3- Cena de *Barry Lyndon* (1975) Figurinos inspirados no estilo Rococó

Em Paris, a corte influenciava toda a aristocracia europeia com sua moda, impulsionando a indústria têxtil local de sedas, rendas e outros adereços. *Robe à la Française* (Fig. 4), e *Robe à la Polonoise* (Fig. 5) são tipos de vestidos criados neste período que retratam estas relações, expressando uma performance de classe, de gênero e de identidade. Mariana Fernandes (2014, p. 9) argumenta que as roupas eram um elemento simbólico de expressividade da cultura do período rococó



Figura 4- Robe à la Française c.1955-1960 (Philadelphia Art Museum)



*Figura 5- Robe à la Polonoise c. 1775 ( The MET Collection)*

A influência do Rococó vai além da moda e atinge outras artes como a literatura e artes gráficas, criando um culto ao prazer, ao fantástico e ao bizarro, que conforme Vianna (2020) ainda hoje reverbera e influencia o cinema de época.

Os figurinos no cinema de época que expressam uma estética rococó refletem a teatralidade e o exagero que era característico deste movimento em relação às roupas, abordando questões como gênero, classe e performance.

### **2.2.2 A transição para o Neoclassicismo**

A transição entre o Rococó e o Neoclassicismo no vestuário do século XVIII foi um processo contínuo, no qual ambas as estéticas coexistiram através do século sem que se produzissem rupturas radicais, apenas um lento processo de simplificação e “clareza”.

Portanto, ainda observamos os volumes do Rococó presentes nesta época, a utilização de tecidos mais leves e as linhas retas, por exemplo, representando também influências do Iluminismo e a adesão a valores da naturalidade. Como afirmam Fernandes (2014, p. 20) e Cole (2012, p. 4), o vestuário adaptou-se ao contexto ideológico da época.

Um exemplo é o *robe en chemise*, popularizado por Marie Antoinette (fig 6) que representou um passo em direção ao vestuário fluido e despojado. Confeccionado em leve musselina, contrapôs-se à rigidez das peças rococós, simbolizando a naturalidade e a “pureza da estética” neoclássica (Cole, 2012, p. 4; Van Cleave, 2018, p. 12). O modelo pastoral da rainha representava uma crítica à forma mais conservadora de se vestir, e os opositores da *chemise à la Reine* consideravam-na “excessivamente informal para o protocolo formal da corte”. Logo, este traje, aparentemente simples, também revelava conotações políticas e ideológicas, pois, expressa tensões entre tradição e modernidade, entre o ideal de naturalidade ilustrado e a rígida etiqueta da monarquia francesa.



Figura 6- Élisabeth-Louise Vigée Le Brun: Marie-Antoinette, after 1783. Washington D.C: National Gallery of Art

No que diz respeito às cores e materiais, a paleta também reflete um processo de transformação. No vestuário neoclássico, cores como branco, bege e outras tonalidades

claras predominavam, e tecidos leves, como musselina, eram muito populares. Apesar de se tratarem de tecidos finos, por vezes eram mais baratos do que os tecidos ricos e bordados do período Rococó, tornando o luxo parcialmente mais acessível, o que confirma que o vestuário era um importante comentário social e político desta época. No Neoclassicismo, procura-se a “pureza” da forma, e também se evidencia a retomada aos ideais da Antiguidade Clássica (Fernandes, 2014)

A transição para o Neoclassicismo também evidencia algumas tensões internacionais, pois as disputas entre Paris e Londres influenciaram na difusão das tendências estéticas nesta época. O fenômeno da anglomania no século XVIII foi caracterizado pela ascensão da moda inglesa, considerada mais pragmática e funcional do que a moda francesa (Cole, 2012, p. 2). A influência do estilo francês no Neoclassicismo foi, por vezes, posta em causa pelas mais recentes tendências inglesas na altura, mas, de qualquer forma, esta disputa acabou impulsionando a disseminação e ascensão de um estilo mais simples, despojado, purista e claro na Europa pós-revolução francesa.

Outra característica estética desta época, que marca a silhueta da mulher e antecede a cintura alta do período posterior, é o busto alto. Esta estética, que já despontava com a *chemise à la Reine*, prenunciava, no período posterior, um novo padrão de corpo. O ideal de uma estética mais natural também influenciou as criações nos palcos teatrais, o que também se reflete em uma nova estética no vestuário cénico, seja do teatro ou do bailado. As roupas eram mais leves e mais fluidas, valorizando a liberdade do corpo.

Ao equilibrar a rigidez rococó e o romantismo idealista, o final do século XVIII representa uma era de transição, mas, acima de tudo, marca os ideais que o cinema da atualidade retoma, de forma a estabelecer reflexões contemporâneas sobre as representações da mulher.

### **2.3 Códigos de Vestuário e *Status***

No século XVIII, a renovação do vestuário era rara, pois as peças eram caras e frequentemente adaptadas, reformadas ou reutilizadas. No cinema de época, esse processo é necessário: a troca de figurinos marca o tempo, as mudanças de ambiente e

as transformações das personagens. O cinema transforma o luxo aristocrático em lógica dramática, e o figurino expressa o movimento narrativo e as transições de poder.

No cinema de época, os figurinos evidenciam diferenças entre personagens. Texturas, acessórios e cortes sinalizam status social e ressaltam dinâmicas narrativas e hierarquias. Detalhes como escolha de tecidos e ornamentos reforçam a posição dos personagens na cena.

Cucinotta (2006) observa que essa tradução material das hierarquias sociais no cinema não apenas reproduz o passado, mas também atua como um comentário visual sobre como o status é construído e percebido, destacando a rigidez e a arbitrariedade dessas distinções.

Perucas volumosas e elaboradas, muitas vezes confeccionadas com materiais caros, como cabelo humano ou crina de cavalo, funcionavam como signos de status e distinção. No entanto, o desejo por distinção gerava um ciclo de tensão social: grupos menos privilegiados buscavam imitar esses sinais visuais, subvertendo, ainda que parcialmente, sua exclusividade.

Seguindo essa lógica da subversão de códigos, tendências como o *robe en chemise* e a chamada “anglomania” evidenciam essa dimensão simbólica. *la robe en chemise*, feita de tecidos leves como algodão ou musselina, tinha um corte mais fluido e simples, afastando-se das estruturas rígidas e dos excessos decorativos do traje cortesão francês. Essa peça, popularizada por Marie Antoinette, representava uma renovação estética e uma forma de contestação cultural, ao questionar os códigos de ostentação e hierarquia da aristocracia.

Por sua vez, a *anglomania* refletia a crescente fascinação francesa pelos costumes ingleses, traduzida em roupas mais práticas, funcionais e discretas — uma moda que sugeria racionalidade e sobriedade, em contraste com a teatralidade do vestuário francês (Cole, 2012). Ambos os estilos demonstram que, no final do século XVIII, o vestuário tornou-se um campo de disputa simbólica, onde estética, política e identidade se entrelaçavam, produzindo imagens que o cinema de época reinterpreta como metáforas visuais do poder.

A intenção por trás da escolha dos materiais, das cores e dos cortes no vestuário do século XVIII permitiu que as diferenças de classe, gênero e poder fossem inscritas diretamente na roupa. Tons sóbrios frequentemente foram associados às figuras de maior prestígio, enquanto cores vibrantes eram reservadas para outros estratos da aristocracia, criando uma hierarquia de status mesmo entre os privilegiados. Adicionalmente, o uso de acessórios ostensivos, como joias, evidenciava a busca por legitimação visual do poder e do gosto refinado (Eperdy, 2007)

No cinema, essas estratégias visuais de diferenciação são frequentemente adaptadas para explorar as interações complexas entre aparência, identidade e poder, proporcionando uma compreensão mais profunda das tensões sociais da época e de sua relação com os debates contemporâneos sobre status e consumo.

## **2.4 Gênero e poder na indumentária**

A indumentária no século XVIII desempenhou um papel central como marcador de gênero e poder, sendo utilizada para expressar e consolidar as hierarquias sociais por meio de códigos visuais específicos. Elementos como o espartilho e as amplas saias, aplicados aos corpos femininos, reforçavam uma feminilidade idealizada e submetida às normas sociais da época, enquanto trajes como uniformes militares e insígnias estavam intrinsecamente ligados à expressão da autoridade masculina. Esses códigos, ao serem representados no cinema contemporâneo, são frequentemente repensados para subverter ou criticar essas distinções históricas, evidenciando como a vestimenta pode ser um instrumento tanto de opressão quanto de libertação (Fidalgo, 2004).

O uso de estruturas rígidas na moda feminina do século XVIII, como o espartilho, ilustra de forma significativa a maneira como os corpos eram moldados para atender às expectativas sociais de contenção e obediência. Essas peças simbolizavam as restrições impostas às mulheres, ao mesmo tempo em que sua presença em filmes contemporâneos permite uma leitura crítica das normas de gênero que persistem em diferentes contextos históricos.

O vestuário masculino do século XVIII, com seus adornos elaborados, perucas empoadas e insígnias, constituía uma expressão visual de status e hierarquia. Espadas ornamentais

e capas luxuosas não apenas denotavam autoridade, mas também evidenciavam a teatralidade das distinções de poder. Essa estética do excesso não se restringia aos homens: mulheres da corte também usavam perucas altas, maquiagem marcante, sapatos de salto, tecidos suntuosos e ornamentação exuberante, compondo um código visual comum de ostentação e performance social. Essa proximidade estilística entre os gêneros revela como o corpo era igualmente submetido a um regime de representação no qual a aparência se tornava instrumento de poder.

No cinema, esses elementos são frequentemente usados de forma a ironizar as convenções visuais e sociais que definem o status das personagens, destacando o caráter artificial dessas hierarquias e as dinâmicas de encenação de poder que permanecem relevantes até os dias de hoje.

A adoção de trajes masculinos por personagens femininas no cinema contemporâneo que aborda o século XVIII é especialmente significativa, atuando como símbolo de contestação e emancipação. Essa apropriação de códigos visuais, historicamente associados ao poder masculino, não apenas redefine os papéis de gênero, mas também promove um diálogo com os debates atuais sobre liberdade e identidade. Esses momentos revelam como a vestimenta serve como campo de resistência às normas opressoras, permitindo que as personagens desafiem as fronteiras convencionais entre masculinidade e feminilidade.

A iconografia do poder masculino, amplamente registrada em mídias visuais como pinturas e fotografias históricas, também desempenhou um papel crucial no reforço de hierarquias sociais. Insígnias, cetros e outras representações simbólicas eram frequentemente utilizadas para legitimar a autoridade e o prestígio das figuras retratadas.

O cinema de época retoma essas convenções para explorar as dinâmicas de poder entre os personagens, ao mesmo tempo que introduz uma camada crítica que questiona o espetáculo e a superficialidade associados a esses símbolos. Essa abordagem evidencia a continuidade da performatividade do poder e sua capacidade de manipular percepções tanto no passado quanto no presente (Fidalgo, 2004)

Os figurinos cinematográficos frequentemente utilizam insígnias e acessórios ritualísticos para reforçar relações de hierarquia e controle. Esses signos visuais são reconhecidos pelo público graças ao repertório coletivo consolidado ao longo da história das artes visuais e da fotografia. Essa continuidade cultural permite que os figurinistas combinem autenticidade histórica com narrativas modernas sobre performatividade de gênero e poder, encorajando o público a reconsiderar o significado e a persistência desses códigos.

As escolhas de figurino nos filmes que retratam o século XVIII frequentemente se inspiram em registros visuais históricos, como pinturas, para criar cenas que remetem a composições artísticas clássicas. Tais escolhas não apenas proporcionam autenticidade visual, como também reforçam os significados associados às tensões de poder, submissão ou resistência. A utilização de liberdades poéticas nesses contextos, ao distorcer ou reimaginar aspectos históricos, permite que os filmes ampliem seu apelo ao público contemporâneo, promovendo um diálogo entre tradição e transformação cultural (Peery, 1975)

A tensão entre tradição visual e transformação cultural é uma característica marcante do cinema que aborda o século XVIII, frequentemente explorada através de figurinos que mesclam autenticidade histórica e interpretações modernas. Essa abordagem possibilita que as escolhas de vestuário sejam não apenas um reflexo da época retratada, mas também uma ferramenta para explorar questões identitárias e representacionais que ressoam com debates contemporâneos. Elementos como vestimentas e acessórios tradicionalmente associados a um gênero podem ser usados, no cinema, para destacar desafios às convenções normativas, promovendo uma reflexão crítica sobre as fronteiras entre masculinidade e feminilidade e revelando as estratégias de resistência das personagens (IDRIS & HASBI, 2024).

O figurino, no contexto cinematográfico, transcende sua função estética e ganha significado como um campo de disputa simbólica que articula questões de representatividade e pluralidade. As escolhas visuais que abordam gênero e poder são reforçadas em narrativas que exploram transformações culturais e sociais, permitindo que o design de vestuário dialogue com debates políticos e contemporâneos. Assim, os filmes revelam como a moda pode ser um instrumento de contestação, reconstrução e

reafirmção de identidades visuais, conectando o passado às questões do presente (Da Silva, 2021).

Por fim, ao incorporar elementos históricos à luz de questões contemporâneas, os filmes de época que retratam o século XVIII demonstram a capacidade da moda de reunir debates sociais, culturais e políticos. Essa abordagem evidencia o papel do vestuário como componente essencial na construção de narrativas que vão além da reprodução histórica, promovendo diálogos críticos sobre identidade e performatividade, temas que permanecem relevantes em produções cinematográficas atuais.

#### **2. 4. 1 Tecidos e sua significação social**

Os tecidos no vestuário do século XVIII desempenharam um papel central na definição e demarcação do status social, funcionando como marcadores visuais imediatos de pertencimento a diferentes estratos da sociedade. Materiais como seda, veludo e, mais tarde a musselina eram amplamente associados à elite e à alta aristocracia, imprimindo um caráter de exclusividade que reforçava as hierarquias da época. A maioria da população, limitada pelas condições econômicas, não tinha acesso a esses tecidos luxuosos nem conseguia renovar frequentemente suas roupas.

O cinema de época frequentemente dialoga com gravuras de moda ou *fashion plates* produzidas no século XVIII, as quais desempenharam um papel crucial na disseminação de tendências. Esses registros históricos documentavam detalhadamente os modelos de tecidos e cortes que moldavam a alta moda da época, permitindo tanto a reprodução fiel quanto a reinvenção criativa no design de figurino contemporâneo. Diretores artísticos e figurinistas podem optar por reproduzir padrões históricos ou introduzir materiais modernos que simulam a aparência desejada, como alternativa para criar um efeito de autenticidade percebida, sobretudo em produções que apresentam um certo grau de anacronismo.

Lima (2012, p. 2) destaca que os *fashion plates* surgidos no início do século XVIII, depois das bonecas vestidas para afirmar a novidade, funcionavam como guias que indicavam o que deveria ser usado para estar na moda. Essas gravuras rapidamente se difundiram pela Europa, como na publicação de *La galerie des modes* entre 1778 e 1787, que reuniu

mais de 435 estampas (Lima, 2012). Essa prática ajuda a estabilizar visualmente a memória coletiva do século XVIII e a moldar como o público contemporâneo entende o luxo e a moda daquele período.

Após a Revolução Francesa, a qualidade da confecção e dos materiais empregados no vestuário tornou-se uma forma mais sutil de sinalizar status social, em comparação com a ostentação explícita do Antigo Regime. Bordados delicados, acabamentos detalhados e tramas específicas passaram a diferenciar camadas sociais de maneira mais discreta, mas ainda potente. No cinema contemporâneo, essas nuances são adaptadas no design de figurino para explorar tais distinções, destacando-se, por exemplo, na atenção ao detalhamento técnico dos trajes.

#### **2.4.2 Paleta de cores e seu significado**

A paleta de cores nos figurinos do século XVIII desempenhou múltiplos papéis, funcionando como um marcador visual de status, distinção e pertencimento social. Em um contexto de rígida hierarquia social, cores vibrantes e chamativas, como rosa, azul, verde e amarelo intensos, eram amplamente associadas à aristocracia e utilizadas para demonstrar prosperidade e capacidade econômica, já que pigmentos dessas tonalidades frequentemente eram caros e complexos de produzir. Essa escolha cromática também cumpria uma função simbólica, diferenciando aristocratas de outros grupos sociais em eventos públicos e cerimônias formais.

A distinção cromática se manifestava internamente até mesmo entre as elites, como no caso dos primogênitos da alta nobreza que se vestiam de preto ou cinza, cores associadas à sobriedade e ao prestígio, enquanto os irmãos mais jovens tinham maior liberdade para usar as cores mais vivas e da moda, reforçando normas de herança e hierarquia familiar (Bohn, 2004) No cinema que retrata o século XVIII, essa prática é frequentemente utilizada para reforçar a atmosfera histórica e os sistemas simbólicos de poder, enquanto delineiam as posições sociais dos personagens de forma visualmente impactante.

No contexto do cinema contemporâneo, a escolha de cores frequentemente cumpre um papel que vai além da representação histórica, destacando protagonistas e diferenciando-os de personagens secundários. Adicionalmente, a paleta cromática

contribui para a construção de atmosferas dramáticas, emocionais e estéticas que dialogam com o público, reforçando a identificação com as figuras centrais da narrativa (Bohn, 2004).

O branco, por exemplo, carrega uma ampla gama de associações. No vestuário infantil do século XVIII, especialmente sob a influência dos discursos higienistas, essa cor simboliza inocência e pureza moral, reforçando concepções sociais da infância como uma fase de vulnerabilidade e afastamento das corrupções adultas. Contudo, sua adoção no vestuário adulto, notadamente com o vestido *lévite* e a *chemise à la reine*, introduziu um símbolo de contestação às normas de ostentação rococó e uma aproximação com os ideais neoclássicos de simplicidade e autenticidade.

Assim, o branco passou a expressar tanto neutralidade quanto a busca por renovação estética e política, especialmente no período pós-Revolução Francesa, quando se consolidou como um indicador de distanciamento da corte do Antigo Regime. Essas associações são exploradas no cinema contemporâneo para transmitir diferentes camadas de significado, ampliando o papel da cor como ferramenta interpretativa para o espectador.

No cinema, essa tendência é frequentemente representada e reinterpretada, permitindo que cineastas utilizem cores como ferramentas para explorar alianças, antagonismos e dinâmicas de poder de forma sutil, porém efetiva. A repetição de estratégias visuais presentes em pinturas do século XVIII amplia o repertório simbólico utilizado nas narrativas cinematográficas, construindo atmosferas emocionais e conectando o público a questões mais profundas de poder, identidade e performatividade.

As escolhas cromáticas no figurino também constroem narrativas paralelas à trama principal, sugerindo relações de poder e disputas entre os personagens. Essa seleção cromática permite que os cineastas explorem nuances emocionais, associando cores específicas a estados psicológicos ou dinâmicas sociais. Tons suaves e pastel, por exemplo, são frequentemente associados à domesticidade e feminilidade, enquanto cores escuras reforçam a ideia de autoridade e masculinidade. Essa codificação cromática histórica é reproduzida no cinema, mas também pode ser subvertida para

destacar resistências ou transgressões às normas históricas de gênero (Da Silva, 2021; Macedo et al., 2011).

Outro aspecto significativo é a maneira como o cinema contemporâneo utiliza a liberdade poética para reinterpretar a paleta de cores, mesclando autenticidade histórica com inovações estilísticas. O uso deliberado de anacronismos cromáticos, como a introdução de tons vibrantes, porventura, indisponíveis no século XVIII, ou combinações inéditas de cores, é uma estratégia frequente nas produções cinematográficas modernas.

Além disso, o cinema de época frequentemente dialoga com registros históricos como pinturas e gravuras de moda para consolidar uma iconografia visual reconhecível e amplamente disseminada. Essa prática permite que o público contemporâneo desenvolva uma memória coletiva sobre o século XVIII, mesmo que essa memória seja frequentemente mediada e reinterpretada por sensibilidades modernas (Bohn, 2004). As cores tornam-se, assim, uma ferramenta crucial de mediação afetiva, permitindo que os filmes gerem empatia ou rejeição através de elementos cromáticos que reforçam a narrativa e a construção dos personagens, além de contribuírem para a compreensão das dinâmicas políticas e sociais encenadas nos filmes.

As paletas de cor são, portanto, muito ricas em simbologias e, mais do que mostrar a importância das cores nos filmes de época para nos remeter a séculos passados, a análise de uma paleta de cores também nos ajuda a perceber quais mensagens foram transmitidas através da escolha da cor.

### **3. Recriação e Estratégias Visuais no Cinema Contemporâneo**

O cinema contemporâneo tem alterado de forma significativa as maneiras de se representar a história. Diversos filmes históricos recentes não se comprometem com a reconstituição fiel de uma era, preferindo uma recriação estética que mescla diferentes temporalidades. Isso possibilita a convivência de sensibilidades dos séculos XVIII, XIX e XX com linguagem e referências visuais, sonoras e culturais atuais. Esse deslocamento move o figurino do campo da fidelidade documental para o da interpretação poética e ideológica, transformando o vestuário histórico em um recurso de criação, reflexão e crítica do ato de representar a história em si.

Em capítulos anteriores, o figurino foi examinado como um discurso visual e simbólico, que constrói identidades, valores e relações de poder. Este capítulo concentra-se no figurino como uma estratégia de reconstituição e de articulação entre o real e o fictício, além de seu papel na formação do imaginário histórico atual.

O figurino de época, portanto, não é apenas uma representação do passado, mas também uma influência significativa na forma como este é lembrado e percebido. Em muitas produções cinematográficas, o vestuário histórico é reinterpretado sob uma ótica contemporânea, seja por meio de escolhas estilísticas, seja pela introdução de elementos anacrônicos. Essas decisões têm o objetivo de construir uma memória visualmente credível do passado, moldada por sensibilidades contemporâneas e filtrada por convenções estéticas familiares.

Questões como a atualização das cores, das texturas e das representações corporais das personagens serão discutidas mais adiante, em seção própria, dado seu impacto específico na construção de visualidades históricas. O desafio central não reside na existência desses signos identificáveis, mas na ausência de reflexão crítica sobre seus significados e sua função na construção de uma visão contemporânea do passado. Ao atualizar determinadas imagens históricas, como cores, tecidos, formas e gestos, o cinema cristaliza uma visualidade frequentemente confundida com o próprio passado. Assim, o vestuário ultrapassa o papel de código visual e torna-se ferramenta fundamental para a construção da memória, organizando o tempo de modo visual e materializando uma noção coletiva de história.

A recriação estética vai além da simples conciliação de estilos ou do diálogo entre passado e presente. Ela propicia uma reflexão visual sobre o tempo, na qual o figurino atua como mediador entre o passado narrativo e o presente, entre o visível e o imaginado. Nesse cruzamento, o vestuário histórico adquire potencial crítico ao revelar como cada época constrói suas próprias representações do passado e, conseqüentemente, evidencia de que modo o olhar contemporâneo se projeta sobre aquilo que é considerado história.

### **3.1 O figurino como mediação entre história e ficção**

O figurino não apenas representa o passado: ele o constrói como memória legítima, ao selecionar signos visuais, inscrever as sensibilidades do presente e difundir essa imagem por dispositivos culturais que a naturalizam para o público. Sua função mediadora vai além da reconstituição estética: ao traduzir o passado em forma visível, ele opera como uma instância de interpretação e de poder simbólico, responsável por organizar o que pode ser reconhecido como histórico e por excluir o que permanece fora do quadro da representação.

Como observa Martins (2014), “o figurino de época deixa de assimilar exclusivamente o realismo, para ser visto como uma espécie de lugar de experimentação, uma tela em branco onde se fazem experiências sobre uma determinada realidade histórica, usando a teatralidade como único protocolo” (p. 21). Essa perspectiva enfatiza que a mediação exercida pelo figurino não se limita a reproduzir o passado, mas o reinventa criticamente, tornando-se espaço de criação e interpretação estética.

Essa mediação começa com um gesto de tradução e seleção. O figurino traduz visualmente o passado, transformando traços materiais e imagens em sinais que fazem sentido hoje. Essa tradução não é literal, pois envolve decisões sobre quais marcas, como tecidos, cores, silhuetas e adereços, serão mostradas e como serão combinadas para gerar reconhecimento no presente.

O traje histórico em cena é menos um vestígio passivo e mais uma leitura ativa da memória coletiva, já que a roupa encenada é feita para significar, não apenas reproduzir. Dizer que “o traje histórico não é vestígio nem reprodução, mas interpretação material de uma memória coletiva” significa reconhecer que cada escolha de design traz uma decisão sobre o que do passado será destacado e como será adaptado ao presente.

A tradução do passado pelo figurino se baseia em códigos visuais que figurinista e público compartilham. Ao organizar esses códigos em formas, cores e texturas, o figurino cria uma linguagem visual que o público reconhece como de determinada época. Essa compreensão não depende tanto da fidelidade aos documentos históricos, mas da capacidade do traje de ativar imagens já presentes na memória cultural. O figurino histórico é eficaz não pela precisão arqueológica, mas por se alinhar simbolicamente às expectativas visuais já existentes. O que funciona é o que parece plausível ao olhar coletivo, mesmo que isso venha de simplificações, estilizações ou escolhas fora do tempo.

Por isso, versões estilizadas ou quase realistas costumam gerar maior identificação do que cópias fiéis, pois confirmam imagens já conhecidas. Esse processo cria um ciclo: a repetição constante de certos sinais, como cores, cortes, tecidos e adornos em filmes, séries, exposições de arte e outros produtos culturais, reforça a ligação entre forma e lembrança, até que a imagem se torne aceita como verdadeira na memória coletiva. Assim, a circularidade do figurino histórico é um dos principais meios de criar e consolidar o imaginário visual sobre o passado.

Como aponta Bronze, “em qualquer dos campos, o vestuário adquire poderes e propriedades que estavam ocultas ou confundidas na sua anterior função utilitária: a faculdade de provocar ou gerar reações no espectador — o seu caráter poético” (p. 251). Essa dimensão poética reforça a potência afetiva e simbólica do figurino, que atua não apenas como mediador histórico, mas também como agente de emoção e de imaginação coletiva.

Essa operação não é neutra. Ao transformar sinais do passado em convenções visuais, o figurino ajuda a legitimar certas imagens históricas, tornando-as plausíveis e normativas para o público. Essa legitimidade se constrói em um circuito de poder que envolve diretores, figurinistas, instituições culturais, imprensa e a indústria audiovisual. Esses agentes, ao aprovar certas interpretações do passado, criam autoridade estética e histórica.

O resultado é uma validação seletiva: algumas versões visuais do passado são aceitas e divulgadas, enquanto outras ficam invisíveis ou são descartadas. O figurino, ao unir história e ficção, define o que será visto como histórico e o que ficará à margem.

A busca por coerência visual ajuda a criar imagens contínuas e estáveis do passado, mas

muitas vezes isso ocorre à custa de apagamentos. O figurino costuma destacar elementos que reforçam uma narrativa linear e harmoniosa, como hierarquias sociais claras, estilos dominantes e padrões de gênero ou classe, enquanto silencia variações regionais, trajes de grupos subalternos e práticas diferentes. Assim, o figurino funciona como um filtro de memória, dando ênfase ao que se encaixa na imagem dominante e deixando de lado o que foge desse padrão. O resultado coletivo dessa escolha é a consolidação de repertórios normativos que determinam o que será lembrado de um período e o que será esquecido ou visto como detalhe secundário.

O papel mediador do figurino aparece em seus mecanismos práticos. Primeiro, na escolha dos códigos visuais: materiais, cores, silhuetas e acessórios são escolhidos por sua capacidade de indicar classe, gênero, época e valor simbólico. Depois, na presença do contemporâneo: cada figurino traz, de forma inevitável, sensibilidades estéticas e ideológicas do presente, como visões de gênero, poder e corpo, que influenciam a imagem histórica. Em seguida, na circulação e repetição, quando o figurino é reproduzido em vários meios, como cinema, televisão, exposições e merchandising, até consolidar uma imagem estável do passado.

Essas operações se evidenciam em estudos comparativos. Em certas produções que buscam uma “autenticidade sentida”, por exemplo, o figurino privilegia a imersão afetiva e pictórica em detrimento da reconstrução arqueológica. O resultado é uma visualidade que o público aceita como “histórica”, ainda que ela reforce repertórios canônicos de representação.

Já em obras que exploram o figurino como máscara ou mediação identitária, o traje torna-se ferramenta performativa de sobrevivência e exclusão, contribuindo para a naturalização de narrativas sociais e raciais no imaginário coletivo. Em ambos os casos, o figurino revela sua condição de agente de memória: ele não apenas evoca o passado, mas o organiza segundo as categorias visuais do presente.

### **3.2 Estratégias e Tipos de Figurino Histórico**

Classificar os figurinos históricos ajuda a entender como o cinema usa diferentes estratégias visuais e narrativas para retratar o passado e criar versões reconhecíveis da

história. No artigo *“Figurino como elemento essencial na narrativa”*, Francisco Araújo da Costa retoma a tipologia de Marcel Martin e Gérard Betton, que divide os figurinos históricos em três tipos principais: realistas, para-realistas e simbólicos. Embora seja uma divisão simples, ela é útil para pensar como o figurino transita entre reconstituição, interpretação e invenção, mostrando diferentes relações entre história e ficção.

Os figurinos realistas buscam retratar o contexto histórico com o máximo de autenticidade, replicando cortes, materiais, cores e até o modo como as roupas eram usadas no dia a dia. Para isso, os figurinistas fazem pesquisas detalhadas em retratos, inventários, registros literários e roupas preservadas em museus. O objetivo é reconstruir os vestígios materiais da história e criar para o público uma sensação de veracidade visual.

Contudo, essa busca pela precisão nem sempre é compatível com as demandas narrativas e sensoriais do cinema. Um figurino excessivamente fiel pode parecer distante ou artificial ao olhar contemporâneo, rompendo a empatia com o público. A fidelidade documental, nesse sentido, pode transformar-se em obstáculo narrativo, se o figurino passar a ser percebido como uma reconstituição arqueológica em vez de uma experiência estética. Assim, o figurino realista enfrenta o desafio de equilibrar o rigor histórico com a expressividade dramática, sem comprometer a fruição visual.

Os figurinos para-realistas ficam entre a autenticidade e a invenção. Nessa abordagem, o figurinista tem mais liberdade para adaptar design, cores e texturas, criando roupas que lembram o período retratado, mas também conversam com o gosto e as ideias do presente. O objetivo é que o público reconheça o passado, mesmo que não seja totalmente fiel, ajudando a narrativa e a atmosfera visual do filme.

O figurinista pode, por exemplo, simplificar estruturas complexas de roupas ou substituir tecidos antigos por materiais contemporâneos de aparência similar, mantendo a coerência histórica apenas na superfície, mas introduzindo variações que garantem conforto, legibilidade e identificação emocional com o espectador. Essa liberdade interpretativa reforça os temas e afetos do filme, de modo que o figurino, além de reconstituir uma época, colabora na construção simbólica e psicológica das personagens. Trata-se, portanto, de um figurino que “traduz” a história mais do que a replica, valorizando a comunicação estética entre o passado e o presente.

Já os figurinos simbólicos deixam de lado a preocupação com a fidelidade histórica. O principal objetivo é criar significados usando metáforas visuais. Nessa categoria, o figurino vira uma linguagem própria, capaz de expressar ideias, emoções e estados psicológicos. Ele se torna uma ferramenta visual que troca a história factual por uma poética da imagem.

Figurinistas que seguem essa linha poderão, eventualmente, usar cores vibrantes, tecidos contrastantes ou cortes diferentes para destacar conflitos internos, relações de poder ou diferenças sociais. Nessa abordagem, a roupa deixa de ser um documento e passa a ser um símbolo. Materiais fora de época ou formas exageradas ajudam a criar um universo simbólico, onde o figurino representa a condição humana, social ou emocional dos personagens.

Essas três categorias não são separadas de forma rígida, mas representam um processo criativo. Em muitos filmes, há mistura entre os tipos: figurinos realistas podem ter elementos simbólicos, e figurinos simbólicos podem manter detalhes históricos para dar credibilidade. Mais do que um sistema fixo, essa tipologia mostra como o cinema lida com o passado e o presente na imagem, fazendo do figurino um espaço de experimentação visual e narrativa.

### **3.3 Semiótica do Figurino: Signo, Sentido e Sensibilidade**

Quando o vestuário entra na narrativa do cinema, ele deixa de ser apenas um objeto. Torna-se um figurino e passa a funcionar como um sistema de signos. Cada elemento, como material, cor, formato, textura e modo de uso, faz parte de uma rede de significados que mudam conforme interação entre si e com o corpo do personagem. Assim, o figurino se torna um texto visual que transmite sentidos, constrói valores, identidades e emoções por meio de códigos compartilhados entre o filme e o público.

A semiótica, especialmente com as ideias de Roland Barthes, oferece uma ferramenta útil para analisar o papel do figurino no cinema. Barthes aponta que a moda, quando descrita e mostrada, vira discurso, ou seja, uma linguagem com estrutura própria. Isso

também vale para o cinema: o figurino em cena funciona como um código visual que expressa ideias, status sociais e emoções. Como as roupas da moda, ele é interpretado de acordo com a cultura e nunca é neutro, pois traz escolhas ideológicas, estéticas e narrativas.

No sentido mais básico, a vestimenta serve a um propósito denotativo: ela sinaliza época, classe social, profissão ou função dentro da narrativa. Cortes, tecidos, acessórios e desgastes situam o personagem em um contexto histórico e social, oferecendo ao público um ponto de referência visual que facilita a identificação do universo diegético. Esse é o nível mais direto de significação, onde o figurino cumpre sua função de “realismo aparente”, reforçando a coerência do tempo e do espaço narrado.

Entretanto, é na conotação que o figurino demonstra seu poder simbólico. Os mesmos elementos que estabelecem a época de uma personagem também despertam associações culturais: uma cor pode indicar pureza ou rebeldia; um tipo de tecido pode lembrar luxo, decadência ou severidade; um estilo de corte pode sugerir autoridade ou submissão. Esse segundo nível, que Barthes chama de conotação, vai além da referência direta e mergulha nos valores e nas emoções. O vestuário deixa de ser apenas exibição e passa a ser significado. Ele reflete crenças, normas sociais e sensibilidades, criando um discurso visual que delinea o que é considerado aceitável, desejável ou marginal dentro da narrativa.

Como observa Barthes, “quanto ao significado de conotação, tem um caráter ao mesmo tempo geral, global e difuso: é, se se quiser, um fragmento de ideologia” (2006). Essa formulação ajuda a compreender que o figurino não apenas acompanha a narrativa, mas também participa da produção de sentido ideológico do filme. As escolhas visuais, por mais sutis que sejam, organizam valores e modos de ver, inscrevendo a ideologia no tecido da imagem.

Segundo Barthes, quando a conotação se estabiliza e passa a ser vista como algo natural, ela cria o mito, um sistema em que os códigos culturais ficam invisíveis e parecem verdades óbvias. O figurino no cinema participa desse processo: escolhas de roupa que buscam ser fiéis à história muitas vezes apenas repetem convenções visuais que o público já reconhece como históricas. Isso leva a uma naturalização ideológica, fazendo

o passado parecer algo permanente, em vez de uma construção simbólica moldada por decisões estéticas e culturais.

Interpretar o figurino dessa maneira implica aceitar um princípio fundamental da análise semiótica: toda representação histórica é uma construção discursiva. Barthes lembra que :

O objetivo da pesquisa semiológica é reconstituir o funcionamento dos sistemas de significação diversos da língua, segundo o próprio projeto de qualquer atividade estruturalista, que é construir um simulacro dos objetos observados 108. Para empreender essa pesquisa, é necessário aceitar francamente, desde o início (e principalmente no início), um princípio limitativo. Este princípio, mais uma vez oriundo da Linguística, é o princípio de pertinência (Barthes 2006 p. 103).

Nesse sistema, o figurino atua em dois níveis ao mesmo tempo: no sintagmático, que é a junção das peças sobre o corpo e na cena, e no paradigmático, que diz respeito às escolhas possíveis e ao que se exclui dentro de um repertório histórico e estético. Um colar que foi usado, a falta de um chapéu ou a combinação de diferentes estilos são escolhas que criam significado em meio a uma teia de contrastes visuais e culturais. O figurinista, ao compor esses elementos, não apenas traja o personagem, mas elabora visualmente o registro do filme.

Essa escrita visual é um tipo de racionalidade também. O figurino organiza pensamentos e emoções antes que a fala ou o movimento tenham a chance de fazê-lo. Pode servir para reforçar a coerência de uma narrativa, mas também pode gerar ruídos, anacronismos e contrastes que deslocam o leitor. Em diversas obras atuais, a escolha intencional de vestimentas anacrônicas ou de materiais contemporâneos em narrativas históricas destaca esse aspecto discursivo: o figurino se torna um comentário sobre a história, ressaltando sua artificialidade e expondo a perspectiva atual que a reconstrói.

Dessa forma, a semiótica do figurino revela que o vestuário em uma performance não é simplesmente uma representação da narrativa, mas sim um intermediário entre o que é visível e o que é ideológico. Ele serve como um espaço onde memória e desejo se encontram, permitindo que o passado seja compreendido à luz das circunstâncias

atuais. Cada vestuário é, simultaneamente, um registro e uma criação, um meio de comunicação e um emblema.

A leitura barthesiana, então, auxilia na revelação de como o figurino converte a representação histórica em uma narrativa cultural. O que o público vê como “natural” ou “autêntico” é o efeito de uma codificação visual que organiza significados dentro de uma estrutura simbólica e afetiva. A vestimenta apresentada não só serve para identificar, mas também para estabelecer hierarquias; não apenas expressa, mas também disciplina a maneira como olhamos; e não apenas contribui para a narrativa, mas cria uma verdade visual que o público aprende a reconhecer como parte da história.

Assim, o figurino cinematográfico pode ser interpretado como um agente de linguagem e de controle. Ele organiza percepções e sentimentos, interpreta ideologias e colabora para a formação de mitologias visuais históricas. O que o público percebe como um indicativo de autenticidade é, na realidade, o produto de um esforço de significação que integra materialidade, discurso e recepção.

Por essa perspectiva, a investigação semiótica do vestuário permite pensar de que maneira essas construções visuais históricas são reinterpretadas e atualizadas. O anacronismo, o estilo e a sensibilidade contemporânea são, portanto, instrumentos para se compreender como o cinema contemporâneo converte o figurino histórico em um espaço de experimentação estética e crítica, onde o passado é revelado pelos filtros do olhar atual.

### **3.4 Anacronismo, estilo e sensibilidade contemporânea**

O anacronismo, entendido como deslocamento deliberado entre temporalidades, é uma das operações mais instigantes do figurino cinematográfico contemporâneo. Longe de ser um erro histórico, atua como gesto crítico e simbólico, revelando que toda representação do passado é mediada pelas sensibilidades e valores do presente. Ao introduzir sinais que escapam à coerência cronológica, o figurino desestabiliza a ilusão de transparência do referente histórico e expõe o caráter construído da visualidade cinematográfica.

Segundo Guimarães e Aparecida da Conceição Ribeiro (2019), usar anacronismos de forma intencional ajuda a criar ligações simbólicas entre o passado e o presente, indo além da simples reconstrução dos fatos. Esses desvios servem como ferramentas para leituras críticas e emocionais, permitindo que filmes de época tragam debates atuais sobre temas como gênero, identidade, poder e representação, sem perder o contexto histórico. Assim, o anacronismo não é um erro na narrativa, mas uma escolha consciente para reinterpretar a história.

O deslocamento temporal também pode operar como gesto político, ao revelar a historicidade das normas estéticas e sociais que moldam o olhar. Barthes (2005) afirma que o vestuário como sistema semiótico, nunca é neutro: cada elemento visual comunica uma ideologia. Assim, quando o figurino introduz um signo anacrônico, como um tecido sintético, uma silhueta modernizada ou uma cor improvável, ele interrompe a naturalização do passado e evidencia como o cinema constrói, e não apenas reproduz, a história. O anacronismo rompe a ilusão de acesso direto ao passado e instaura um olhar reflexivo sobre o processo de mediação dos signos.

Ao deslocar referências temporais, o figurino transforma o vestígio histórico em problema interpretativo. Cada dissonância estética torna-se um operador semiótico que questiona a coerência narrativa e a verossimilhança histórica. Frey (2018) observa que tais escolhas, quando bem fundamentadas, não comprometem a autenticidade da narrativa, mas ampliam seu alcance simbólico. O público reconhece a artificialidade e, ainda assim, percebe a verdade emocional da cena. Dessa forma, o figurino deixa de ser um elemento ilustrativo e passa a atuar como mediador crítico, abrindo espaço para leituras plurais do passado.

Sob essa perspectiva, o figurino anacrônico atua como uma ponte entre história e contemporaneidade. A estilização é um processo sofisticado de tradução temporal, em que o traje combina referências históricas com elementos modernos para provocar sentidos afetivos e imediatos. No entanto, cada época possui seu estilo próprio, e cada autor ou criador traz uma visão única que influencia a construção dos figurinos. Por isso, é essencial equilibrar a fidelidade histórica com a liberdade criativa.

Além disso, a estilização transcende a matéria têxtil e o corpo, estabelecendo um diálogo simbólico com o tempo. A cor, a forma e os materiais incorporam significados culturais diversos, vinculando a estética da narrativa fílmica às sensibilidades do

presente. Assim, o figurino estilizado se torna um elo temporal, evocando tanto a historicidade das instituições representadas quanto a forma como essas memórias ressoam emocionalmente nos espectadores.

Barthes (2005) lembra que o vestuário é um sistema de signos cuja eficácia depende de sua legibilidade cultural. O figurino anacrônico, ao combinar códigos díspares, suspende a leitura imediata do signo e convida o espectador a refletir sobre os regimes de visibilidade que definem o que é considerado “histórico”. Essa suspensão produz um tipo de olhar duplo: um olhar que reconhece o tempo da narrativa e, simultaneamente, o tempo do espectador. O traje torna-se, então, um espaço de tradução sensível, capaz de materializar o tempo como experiência estética e emocional.

A noção de estilo é inseparável dessa operação. Estilizar o passado não é distorcê-lo, mas torná-lo legível pelas linguagens do presente. O anacronismo introduz excesso, ironia e desvio como procedimentos críticos, deslocando o olhar do espectador da verossimilhança para a significação. Frey (2018) observa que, em muitos filmes de época recentes, a sensação de autenticidade não se apoia mais na fidelidade documental, mas na coerência simbólica e emocional do conjunto estético. Assim, o figurino anacrônico produz uma verdade sensível, mais ligada à experiência do espectador do que à precisão histórica.

A sensibilidade contemporânea é parte constitutiva desse processo. A recepção atual é afetiva e performativa: o público interpreta o anacronismo como ponte simbólica entre passado e presente por meio de imagens e corpos. Guimarães e Ribeiro (2019) argumentam que a leitura desses deslocamentos visuais gera identificação e reflexão, permitindo que o espectador reconheça na história as tensões que persistem no mundo contemporâneo. O olhar atual, saturado por repertórios visuais midiáticos, reage aos signos do figurino não apenas como reconstrução, mas como comentário cultural.

Essa interação entre público e imagem confere ao anacronismo uma dimensão participativa e ideológica. O espectador contemporâneo reconhece o gesto anacrônico e o reinscreve em seu próprio horizonte de sentido, validando, corrigindo ou politizando a representação histórica. Barthes descreve esse movimento como a passagem do “significado fechado” ao “significado aberto”: o espectador torna-se coautor da imagem, produtor de novos sentidos. A leitura afetiva, nesse contexto, é também uma forma de intervenção simbólica: ao sentir e reagir, o público reinscreve o passado e

transforma o figurino em território de negociação cultural.

A potência crítica do anacronismo reside em sua capacidade de tornar visível o processo de historicização. Ele introduz um hiato entre o que se mostra e o que se diz, entre o tempo narrado e o tempo do olhar. Essa lacuna é produtiva, pois desloca o passado da nostalgia para a reflexão. O anacronismo é, assim, um modo de pensar visualmente o tempo, não como sequência linear, mas como montagem de afetos, memórias e ideologias.

Essa operação não é exclusiva do cinema. Gonçalves (2021) recorda que o anacronismo é herança de uma tradição artística que vai das colagens dadaístas às reinterpretações pós-modernas, nas quais o hibridismo temporal é um instrumento de crítica cultural. O cinema absorve essa lógica ao construir figurinos que combinam tempos e estilos, transformando o traje em um espaço de pensamento visual. O anacronismo, nesse sentido, produz temporalidades alternativas, nas quais o passado é reinterpretado como imagem e o presente é pensado como efeito de leitura.

Visualmente, essa operação se traduz na justaposição de registros diversos — tecidos históricos ao lado de materiais sintéticos, cores saturadas que rompem a paleta setecentista, cortes minimalistas aplicados a silhuetas barrocas. Cada uma dessas escolhas não apenas estetiza a história, mas questiona a própria possibilidade de representá-la. O figurino anacrônico, ao explicitar o artifício, lembra o espectador de que a imagem é linguagem, e de que a história, no cinema, é sempre uma construção sensível.

O figurino de época, ao incorporar o anacronismo como gesto formal e ideológico, torna-se espaço de pensamento visual, um campo em que estética, política e sensibilidade se cruzam. Ele não apenas traduz o passado, mas o reinscreve criticamente, transformando o corpo e a roupa em signos ativos do tempo. Como observam Guimarães e Ribeiro (2019), essa prática revela que o cinema de época contemporâneo não busca mais a transparência da reconstituição, mas a opacidade crítica da interpretação.

O anacronismo, pensado como gesto estilístico e político, desafia a naturalização do passado e abre espaço para novas relações entre história e sentimento. O figurino estilizado mostra que a tradução temporal se dá pela forma material, pelo tecido, pela cor e pelo corpo, que se tornam superfícies de inscrição simbólica. A sensibilidade

contemporânea, ao ler afetivamente esses sinais, atualiza o papel do espectador como agente político e estético, fechando o circuito entre criação, forma e recepção.

Em cena, o passado deixa de ser mera origem e torna-se instrumento de pensamento e crítica do presente. O figurino, ao cruzar fronteiras entre fidelidade e invenção, reafirma seu lugar como linguagem mediadora entre mundos, um espaço de fricção onde o tempo se costura, a história se desdobra e o olhar se reinventa.

O vestuário histórico no cinema contemporâneo evidencia que a representação do passado constitui um processo de interpretação e de domínio. Ao interligar a história e a ficção, o vestuário ultrapassa a mera reconstituição, convertendo-se em uma expressão de pensamento visual, na qual se inscrevem ideologias, sensibilidades e afetos contemporâneos.

O anacronismo atua nesse cenário como um gesto semiótico e ideológico: ao interromper a unidade histórica, ele desnaturaliza o passado e ressalta a historicidade dos signos que o compõem. O figurino, ao desempenhar o papel de estilizar e reinterpretar o tempo, transforma o corpo e a matéria têxtil em superfícies críticas reveladoras das camadas simbólicas que fundamentam a percepção contemporânea acerca da história.

O figurino ultrapassa a função representativa ao provocar uma reflexão sobre o olhar dirigido ao passado e sobre as convenções estéticas e ideológicas que o configuram. O autor estabelece a forma como um espaço de contestação simbólica, onde a visualidade histórica é provocada, reescrita e reinterpretada. Dessa maneira, o cinema histórico contemporâneo não almeja a transparência na recriação dos eventos, mas sim a opacidade reflexiva que permeia a interpretação.

Na performance, o passado se manifesta como uma construção perceptível do presente. O figurino serve como o elo que conduz essa dinâmica, um espaço de interação entre tempo, forma e sensibilidade, onde a narrativa é criada através da imagem, a qual se configura como um ato crítico da memória.

#### **4. O poder vestido: hierarquia e performance em *A Favorita***

*A Favorita* (Yorgos Lanthimos, 2018) é uma comédia de corte e de poder ambientada no início do século XVIII, durante o reinado da Rainha Anne. A narrativa acompanha a disputa por influência e afeto em torno da monarca, interpretada por Olivia Colman, entre sua conselheira e amiga íntima Sarah Churchill (Rachel Weisz) e a jovem criada recém-chegada à corte, Abigail Hill (Emma Stone). Em torno dessas três figuras constrói-se um jogo de manipulação, desejo e ascensão, no qual as relações políticas se expressam também por meio da aparência, do gesto e da roupa.

O figurino, assinado por Sandy Powell, é um dos principais dispositivos dessa dramaturgia visual. Sem buscar uma reconstrução histórica literal, Powell combina silhuetas reconhecíveis do século XVIII com escolhas anacrônicas de materiais, texturas e acabamentos, convertendo o traje em instrumento de leitura simbólica do poder e das hierarquias sociais. A indumentária articula corpos e espaços, definindo quem observa, quem é observado e quem tem o direito de ser visto.

A paleta cromática organiza grande parte desse sistema: as mulheres da corte, vestidas predominantemente em preto e branco, compõem uma espécie de tabuleiro de xadrez que traduz as disputas por posição e domínio (fig. 7); já os homens, com trajes em tons de vermelho ou azul (fig. 8), sinalizam alianças políticas e servem de contraste visual à austeridade feminina. O contraste entre brilho e opacidade, rigidez e maleabilidade, luxo e uso atravessa toda a construção imagética, reforçando a coexistência entre poder e fragilidade.

O branco e o preto, no figurino do filme, carregam significados específicos: o branco remete à representação pública, à pureza da imagem e à distinção daqueles que não se sujam com o trabalho; o preto, por seu tingimento complexo e caro, indica prestígio e exclusividade.

Mais do que uma ambientação de época, o figurino em *A Favorita* atua como linguagem crítica que materializa o jogo político em torno do corpo e da aparência. Cada personagem encena um modo distinto de vestir o poder: Anne o sustenta como peso e

espetáculo, Sarah o exerce como disciplina e Abigail o aprende como estratégia de ascensão.



Figura 7: Mulheres em Preto e Branco como tabuleiro semântico. (Imagem do filme)



Figura 8: Homens da corte são identificados por azul ou vermelho, de acordo com seu posicionamento político (imagem do filme)

É a partir da figura da Rainha Anne que essa leitura se inicia — o corpo da soberana, sustentado por vestes de majestade e vulnerabilidade, inaugura a reflexão sobre o poder como construção visível.

#### 4.1 Rainha Anne: vestuário, soberania e fragilidade

A personagem Rainha Anne, em *A Favorita* (Yorgos Lanthimos, 2018), é construída como uma soberana cujo poder formal se revela continuamente permeado por dependências afetivas, fragilidades físicas e dispositivos cerimoniais que sustentam a aparência da autoridade. O figurino é o principal instrumento visual dessa contradição: suas roupas produzem o espetáculo do poder, mas também expõem o corpo como instância de limitação e desgaste.

O guarda-roupa de Anne articula dois regimes contrastantes: o cerimonial composto por mantos bordados, coroa, corpete rígido e *panniers* e o íntimo, formado por *banyans* (casacos de origem oriental, adaptados como vestes informais entre as elites) e tecidos opacos de algodão/linho ou lã. Essa oposição estrutura toda a narrativa visual: entre a solenidade dos rituais e a vulnerabilidade dos aposentos privados, o figurino marca a oscilação entre o poder como aparência pública e o poder como experiência corporal limitada.

As roupas cerimoniais de Anne destacam-se pelo uso de tecidos pesados e de brilho controlado — sedas, brocados e bordados metálicos com padrões geométricos lineares que acentuam a hierarquia e a ordem. O acabamento rígido e as guarnições retas reforçam a estrutura vertical do traje e sua função de poder. O branco e o preto são as cores dominantes: o preto, de tingimento complexo e caro, simboliza exclusividade; o branco associa-se à pureza e à representação de uma realeza que não trabalha e, portanto, não se contamina com o mundo exterior.

O *stomacher* (painel triangular bordado no busto) e o corpete, cuja rigidez impõe postura e contém o gesto, são filmados de modo a evidenciar o esforço físico exigido por essa estrutura. O público percebe o preço corporal da representação: o *pannier* alarga a silhueta e limita o deslocamento, revelando o esforço físico e simbólico necessário para sustentar a majestade da figura.

Do ponto de vista performativo, o figurino regula o gesto e define a economia dos movimentos. O corpete e os *panniers* impõem rigidez, transformando o corpo em monumento. Nos momentos de crise, quando a rainha aparece em roupa íntima ou parcialmente despida, o colapso dessa geometria torna-se visível: o corpo curvado, o

tecido amarrotado e menos amplo, bem como o cabelo desalinhado são sinais de dissolução da pose régia. O filme converte a fisicalidade do traje em narrativa política — vestir-se e despir-se tornam-se atos de poder e de perda.



*Figura 9: silhueta com panniers e corpete; bordados e aplicações metálicas funcionam como índices de legitimação ritual. (imagem do filme)*

Essa relação entre vestimenta e corpo atinge o auge nas cenas em que a rainha é mostrada junto a seus coelhos, metáforas de suas gestações perdidas. Nessas sequências, o figurino íntimo rompe com o protocolo visual e transforma a imagem do poder em imagem de luto.



Figura 10: Roupas e Curativos denunciam a fragilidade física da personagem (imagem do filme)

A tradição pictórica do início do século XVIII, representada por artistas como Sir Godfrey Kneller, consolidou o modelo visual da soberania britânica: a rainha ou nobre é retratada em pose frontal ou de três quartos, vestindo mantos de arminho, *stomacher* e corpete ornamentado, cercada por colunas e cortinas que monumentalizam o corpo. A pintura, como documento social, tinha a função de fixar autoridade e projetar continuidade dinástica. O traje, nesse contexto, não apenas adornava — certificava.

No *Portrait of Queen Anne* atribuído a Kneller (c. 1703) (fig.10), todos os símbolos do poder estão codificados: a silhueta ampliada pelos *panniers*, o manto de arminho, a coroa e os atributos do trono. O tecido é tratado com minúcia pictórica para sugerir peso e brilho; o olhar da soberana é sereno e distante. Nada indica esforço ou desgaste. A pintura cria o mito da estabilidade do poder, convertendo o ornamento em prova de legitimidade.



Figura 10: *Portrait of Queen Anne, c. 1703 - Sir Godfrey Keller*

O retrato da rainha opera num regime de visibilidade que naturaliza o privilégio. A magnificência é apresentada como qualidade inerente, e o traje funciona como signo estável que reafirma a hierarquia. O corpo é imobilizado, e o poder é inscrito como permanência simbólica.

A comparação entre o figurino de *A Favorita* e a pintura do século XVIII evidencia como o mesmo repertório visual opera sob regimes semânticos distintos.

Ambos recorrem ao vocabulário técnico do traje de corte, que constitui um código reconhecível de realeza. Em ambos os casos, o branco e o preto carregam significados complementares: o branco como cor do privilégio e da pureza da representação; o preto como símbolo de luxo raro e de difícil manutenção.

A pintura fixa o signo; o cinema o dramatiza. No retrato, a vestimenta é superfície perfeita; no filme, o mesmo traje é posto em movimento, iluminado de formas diversas

e exposto ao desgaste. Essa mudança transforma o valor do ornamento: o que no retrato é estabilidade, no cinema é processo; o que lá é documento, aqui é performance.

O figurino da Rainha Anne é, ao mesmo tempo, estrutura de legitimação e máquina de exposição. Ele cria a imagem da autoridade e, simultaneamente, revela sua vulnerabilidade. A soberania existe porque é vestida, mas os signos que a sustentam exigem manutenção e disciplina corporal. Ser rainha é encenar a realeza, vestir-se é sustentar o título.

A mobilidade é o elemento decisivo: o retrato transforma o corpo em ícone; o filme revela o corpo como agente e vítima do traje. O corpete que molda o torso ideal na pintura, no cinema limita o fôlego e a ação.

A comparação com a pintura evidencia que o mesmo repertório visual pode operar criticamente em diferentes públicos. A pintura naturaliza; o filme problematiza. O anacronismo dos tecidos e a economia nos acabamentos aproximam o olhar contemporâneo e impedem a idealização do passado, reafirmando o figurino como comentário sobre o poder e sua performance.

O figurino da Rainha Anne transforma a tradição pictórica da majestade em linguagem de vulnerabilidade, convertendo o traje em campo de tensão entre o simbólico e o corpóreo. O poder não reside na estabilidade dos signos, mas na sua exposição. O manto que legitima é o que pesa; a coroa que brilha é a que oprime. Entre a pintura que fixa e o cinema que desestabiliza, a imagem da rainha revela que a aparência da autoridade é também o seu limite.

## **4.2 Sarah Churchill: performatividade e poder**

Sarah Churchill encarna a figura do poder em ação. No universo do filme em análise, ela é o braço executor da monarquia, conselheira e estrategista política da rainha Anne. Essa autoridade prática é construída visualmente por meio de um figurino que abandona o feminino ornamental da corte e adota códigos tradicionalmente masculinos, reinterpretando-os como linguagem de legitimidade. O vestuário de Sarah é, portanto, uma tecnologia de poder: um dispositivo visual e corporal que fabrica uma identidade

política orientada para o comando, a racionalidade e o autocontrole.

As principais peças associadas a Sarah são jaquetas e casacas de corte reto, coletes ajustados, camisas estruturadas e botas de couro, por vezes acompanhadas de cintos e fechos funcionais (fig. 11).



Figura 11: Sarah Churchill (Imagem do Filme)

O conjunto evoca o universo do vestuário masculino do século XVIII, mas é reinterpretado para o corpo feminino, produzindo um deslocamento semântico: ao vestir-se com formas e materiais historicamente associados à ação e ao comando, Sarah inscreve no corpo a legitimidade de sua autoridade. Em lugar das sedas bordadas e brilhos cerimoniais, predominam tecidos de superfície lisa e tons escuros, que reforçam a funcionalidade e a contenção visual do traje. Essa estética da contenção opera como antítese direta da indumentária de Queen Anne, símbolo da majestade cerimonial e da fragilidade privada.

A adoção desse vocabulário visual derivado do vestuário masculino não implica travestimento literal, mas uma reconfiguração performativa de gênero. Trata-se de uma feminilidade política, codificada pela austeridade. O figurino não seduz nem adorna; ele governa. Lapelas fechadas, cortes angulosos e tecidos rígidos instauram uma retórica

visual de racionalidade e controle, porventura militarizada neste seu uniforme.

O figurino também marca a fronteira entre o público e o privado. Nos espaços de conselho, de confronto ou de negociação, a rigidez do traje traduz a função mediadora da personagem. Já nas situações em que o domínio se fragiliza, o mesmo rigor formal revela-se máscara de contenção emocional. O traje participa, assim, da dramaturgia do poder: ele não apenas acompanha Sarah, mas dramatiza as tensões que sustentam sua autoridade.

Do ponto de vista semiótico, o figurino de Sarah opera em registro oposto ao da rainha. Enquanto o traje de Anne depende do brilho e do volume para tornar o poder visível, o de Sarah faz o poder existir por meio da contenção. Essa oposição é ideológica: em *A Favorita*, o ornamento é associado à passividade cerimonial, enquanto o corte funcional representa agência e eficácia. Assim, o traje de Sarah converte atributos historicamente masculinos — força, controle, razão — em instrumentos performativos de autoridade. Esse código visual dialoga diretamente com a iconografia do século XVIII, especialmente com retratos de caça e de campo, nos quais a nobreza exibia distinção por meio de trajes funcionais. O quadro *The Third Duke of Richmond out Shooting with his Servant* (Johan Joseph Zoffany, c. 1765) (fig. 12) oferece um exemplo paradigmático: o nobre é retratado em trajes de caça, casaca, botas e equipamento, cercado por cães e paisagem aberta. A composição une função e prestígio — a roupa indica competência e status. Na pintura, esses elementos legitimam a autoridade.



Figura 12: *The (The Third Duke of Richmond out Shooting with his Servant (Johan Joseph Zoffany, c. 1765) (Yale Center for British Art)*

Lanthimos transforma esse repertório. Se o retrato de Zoffany fixa o poder aristocrático numa imagem estática, o figurino de Sarah o converte em processo. No cinema, a autoridade se realiza no tempo: é continuamente atualizada pela ação. O traje, filmado em movimento, deixa de ser emblema de status e torna-se instrumento de execução política. A mesma casaca que no retrato legitima a posição social, o filme é ativada pela performance corporal — o gesto de andar, inclinar-se, enfrentar. O vestuário não documenta o poder; ele o produz, materialmente, a cada cena.

No retrato o traje funciona como símbolo de identidade, no cinema ele se torna signo de processo: indica o que o sujeito faz. Essa diferença expressiva é essencial à leitura do figurino de Sarah. Em sua visualidade austera, o traje não representa um poder adquirido, mas um poder constantemente performado. A rigidez da roupa e o peso das botas não apenas sinalizam autoridade — eles encarnam o esforço físico e simbólico necessário para sustentá-la.

A performatividade de gênero atravessa toda a construção visual. O figurino de Sarah reinscreve no corpo feminino a linguagem do poder masculino, sem neutralizar o feminino, mas deslocando-o: o poder é visualmente codificado como masculino e

corporalmente realizado por uma mulher. Essa operação revela o caráter construído dos códigos de gênero e sua dependência da repetição social. Ao vestir as marcas visuais do comando, Sarah expõe o processo pelo qual a autoridade é fabricada e reconhecida.

O figurino também estrutura as relações hierárquicas e afetivas da narrativa. Quando Sarah partilha o plano com a Rainha Anne, o contraste entre os trajes traduz o desequilíbrio político: de um lado, a monumentalidade cerimonial da rainha; de outro, a verticalidade austera da conselheira. Essa relação é visualmente codificada pela postura e pelo corte — Sarah está ereta, firme; Anne afunda-se em tecidos e mantos. A hierarquia política é revertida pela hierarquia visual do corpo vestido.

Em síntese, o figurino de Sarah Churchill atua como dispositivo performativo de gênero e de poder. Ele transforma a roupa em tecnologia de ação, fazendo do vestuário não uma representação da autoridade, mas sua própria condição de existência. A sobriedade dos materiais e a estrutura dos cortes produzem uma estética da racionalidade encenada, em que a forma do corpo e a forma da roupa coincidem.

A comparação com a pintura do século XVIII evidencia o alcance dessa transformação: o que antes servia para fixar status torna-se, no cinema, ferramenta para representar o poder como prática. A casaca e as botas, outrora provas do privilégio masculino, tornam-se, no corpo de Sarah, instrumentos de uma política encarnada — um modo de agir e ocupar o mundo.

No vocabulário de *A Favorita* o figurino de Sarah Churchill é a forma visível de uma ética do poder. A roupa disciplina o corpo, define a autoridade e revela, nas brechas da rigidez, a precariedade de qualquer domínio que dependa da performance contínua da força. O traje não apenas comunica autoridade — ele a cria, sustenta e, em última instância, a interroga.

### **4.3 Abigail: simulação, desejo e ascensão**

Abigail é apresentada no filme como uma figura de transição social e simbólica. Inicialmente caracterizada como criada, ela ascende aos círculos superiores da corte inglesa ao utilizar o vestuário como instrumento de poder e autoconstrução. O figurino opera como linguagem por meio da qual Abigail aprende, interpreta e reproduz os códigos de prestígio da corte.

A trajetória de Abigail difere das de Anne e Sarah, pois não se origina da autoridade, mas da ausência de reconhecimento. O vestuário atua como mediador de visibilidade, tornando a personagem legível e conferindo-lhe agência. O figurino representa não apenas transformação íntima, mas também aprendizado das formas visuais do poder, evidenciando a capacidade de simular pertencimento antes de adquiri-lo.

O vestuário de Abigail pode ser analisado em três fases principais.

Na fase servil, Abigail utiliza trajes de trabalho simples e sem ornamentos (fig.13). O elemento central é o vestido confeccionado em *denim*. O tecido *funciona* como recurso narrativo contemporâneo, associando a personagem ao trabalho manual e à precariedade. Para o público contemporâneo, o tecido remete a trabalho, resistência e autonomia, além de sugerir potencial de mobilidade social. A textura espessa e desgastada do *denim* contrasta com o ambiente aristocrático, convertendo a superfície da roupa em índice de materialidade e sobrevivência.



Figura 13- Abigail usa traje de trabalho - tecido denim (imagem do filme)

Na fase intermediária, à medida que Abigail conquista acesso a novos espaços, seus trajes tornam-se mais densos e ajustados. (fig. 14) Tecidos escurecidos, pequenos ornamentos e fitas discretas indicam um refinamento em desenvolvimento. Esta etapa representa uma zona de negociação entre trabalho e luxo, entre anonimato e

visibilidade. O traje antecipa a ascensão, funcionando como ensaio do poder antes de sua efetiva posse.



*Figura 14- Abigail em sua fase intermediária (imagem do filme)*

Na fase de ascensão, quando sua posição se consolida, Abigail adota trajes plenamente cortesãos, como brocados, rendas e joias, que codificam pertencimento e autoridade (fig. 15). O esquema cromático de preto e branco é mantido, porém o contraste se transforma. A tonalidade escura, antes associada ao apagamento, passa a representar visibilidade e distinção.

O figurino de Abigail constitui um sistema de signos em constante transformação. Denotativamente, cada fase expressa uma posição social específica. Conotativamente, o traje narra o percurso de ascensão. A operação central é a simulação: Abigail adota códigos aristocráticos antes de obter legitimidade, produzindo uma aparência que antecede o poder.



Figura 15- Abigail no ápice de sua ascensão (imagem: imdb)

O figurino também funciona como instrumento de aprendizado. Ao vestir as roupas da corte, Abigail aprende a habitar o corpo social do privilégio. Os cortes, volumes e ornamentos moldam tanto a aparência quanto o comportamento. O vestuário converte-se em tecnologia de ascensão, ensinando o corpo a tornar-se legível no regime visual do poder.

Enquanto Anne simboliza a autoridade cerimonial e Sarah representa a disciplina racional, Abigail representa a mobilidade e a adaptação. Seu figurino é continuamente reorganizado, refletindo um corpo em constante aprendizado. Cada alteração de tecido ou ornamento constitui um gesto de reinvenção.

O corpete e as saias estruturadas impõem controle, mas diferentemente de Anne, Abigail aprende a manipulá-los. O traje torna-se extensão de sua estratégia de autoprodução, funcionando como tecnologia de autoinscrição que permite gerir o olhar externo e negociar sua identidade. A cada camada acrescentada, como *fichu*, peruca ou brocado, o corpo se transforma, afastando-se da origem servil e aproximando-se do repertório aristocrático. O filme evidencia a artificialidade desse processo, pois o figurino revela não apenas conquista, mas também a necessidade constante de sustentação performativa.

O figurino de Abigail estabelece um diálogo com o retrato de Madame de Pompadour (François Boucher, 1756) (fig.16), reimaginando o luxo e a ostentação rococó de modo mais sóbrio. Na pintura, a marquesa aparece em traje luxuoso, símbolo de status e refinamento, e o vestuário atua como documento de uma posição já conquistada. No filme, os mesmos signos tornam-se processo: o que na pintura é prova de pertencimento, no filme converte-se em narrativa de conquista. A gramática visual do luxo desloca-se do campo da legitimação para o da fabricação.



*Figura 16- Madame de Pompadour ( François Boucher 1756)*

Enquanto Boucher fixa o poder feminino como resultado, Lanthimos o encena como construção. O figurino de Abigail dramatiza o ato de tornar-se nobre: o luxo não é herança, mas estratégia. A matéria têxtil deixa de documentar o privilégio e passa a representá-lo como prática social.

#### **4.4: O figurino como linguagem de poder**

Em *A Favorita*, o figurino funciona como uma linguagem visual que expressa críticas ao poder e à sua relação com o corpo e a performance. A figurinista Sandy Powell combina elementos estruturais do século XVIII com materiais e texturas anacrônicos, posicionando o corpo entre tradição e inovação. Essa abordagem evidencia que o poder é construído por meio de escolhas estéticas e corporais.

O filme utiliza o figurino como um dispositivo ativo, que vai além da função de adorno ou reconhecimento hierárquico. As roupas, filmadas em movimento, expõem o desgaste e o esforço necessários para a manutenção da autoridade. Tecidos que dobram, bordas que se arrastam e peças que restringem não apenas ilustram, mas dramatizam a vulnerabilidade imersa na dinâmica do poder. O luxo, longe de camuflar a fragilidade, torna-a palpável ao público.

Ao contrário da pintura do século XVIII, que fixava a realeza como privilégio imóvel, o cinema de Lanthimos transforma o figurino em processo dinâmico. No retrato, a roupa é uma superfície idealizada, estática e eterna; no filme, o traje é ação. Ele não só representa o poder, mas também o fabrica, ao mesmo tempo em que deixa visível o custo físico e simbólico dessa fabricação.

Dessa forma, *A Favorita* utiliza o figurino como instrumento de análise crítica, reinterpretando códigos visuais históricos para o público contemporâneo. As roupas no filme revelam o esforço e a artificialidade que sustentam as hierarquias sociais. O poder é apresentado como uma performance contínua, um artifício visível que simultaneamente legitima e desgasta os indivíduos envolvidos.

## Considerações Finais

Esta investigação teve como objetivo central analisar de que modo o figurino, ao articular corpo, materialidade e hierarquia, atua como linguagem visual do poder na obra cinematográfica *A Favorita* (Yorgos Lanthimos, 2018). Minha hipótese era de que, nesse contexto, o figurino ultrapassaria sua função meramente funcional ou estética ou de reconstituição histórica, configurando-se como um dispositivo simbólico capaz de tensionar a própria ideia de soberania. Acreditei que a aparência se transformaria em um campo de batalha e o corpo vestido, em um instrumento ativo de dominação e estratégia política. Assim, este percurso buscou desvendar as complexas camadas de significado que o vestuário carrega e comunica.

A estrutura da pesquisa foi delineada para de forma progressiva, construir minha compreensão aprofundada do tema. No primeiro capítulo, dediquei-me a estabelecer as bases conceituais, distinguindo o figurino como uma linguagem essencialmente visual, dramática e simbólica. Compreendi que o ato de vestir é um ato de comunicar, e que o figurino no cinema funciona como um operador simbólico que organiza o espaço e guia o olhar do público, criando significados que ultrapassam o adorno. A semiótica de Roland Barthes me forneceu ferramentas para desvendar a complexidade dos signos do vestuário em cena.

O segundo capítulo me levou a explorar a estética e os códigos visuais do século XVIII. Ficou claro para mim que a visualidade da época era um registro social e um instrumento de comunicação de hierarquias. Pude observar como a moda e o vestuário eram moldados por contextos históricos e ideológicos, refletindo a opulência aristocrática e as tensões entre tradição e inovações, mostrando o corpo vestido como expressão de autoridade.

No terceiro capítulo, voltei meu olhar para a maneira como o cinema contemporâneo lida com o passado. Minha principal constatação: a representação histórica no cinema não busca fidelidade absoluta, mas recriação estética de sentidos que dialogam com diferentes temporalidades. O figurino, nesse contexto, transita da mera reconstituição

para a interpretação poética e ideológica, tornando-se um recurso poderoso para a crítica. A análise do anacronismo, em particular, revelou que, longe de ser um "erro", ele atua como um gesto crítico e simbólico intencional, convidando o espectador a uma reflexão mais profunda sobre as tensões que persistem.

O quarto capítulo culminou minha análise ao aplicar essas lentes teóricas aos figurinos de Sandy Powell em *A Favorita*. Pude observar como a obra de Powell, intencionalmente anacrônica e profundamente simbólica, revelou-se um exemplo primoroso de como o vestuário pode ser um dispositivo ativo na dramaturgia do poder. Para a Rainha Anne, percebi que o figurino articulava a contradição entre soberania e fragilidade pessoal. Para Sarah Churchill, ele representou uma "tecnologia de poder", com uma reconfiguração performativa de gênero que prioriza a agência. Já para Abigail Hill, o vestuário narrou visualmente sua trajetória de ascensão, demonstrando o processo de simulação e aprendizado dos códigos aristocráticos. Em suma, a análise dos figurinos no filme expôs o poder como algo performado, materializando o jogo político em torno do corpo e da aparência, questionando a naturalidade do privilégio e sublinhando a artificialidade das hierarquias sociais.

A análise aprofundada realizada ao longo desta dissertação permite afirmar que minha hipótese inicial foi integralmente confirmada. Minha jornada investigativa revelou que o figurino em *A Favorita* não apenas opera como um dispositivo simbólico que tensiona a ideia de soberania, mas o faz de uma maneira complexa e multifacetada, revelando que a aparência é uma arena constante de negociação de identidades e poderes. O corpo vestido, portanto, emerge como um agente ativo na construção e desconstrução das hierarquias, capaz de subverter ou reforçar normas com base nas sensibilidades contemporâneas. As descobertas ampliaram minha compreensão de que o poder do figurino reside não apenas em sua capacidade de "representar", mas de "produzir" sentidos no tempo presente, através de um diálogo constante entre a iconografia histórica e os anacronismos intencionais. Isso implica que o figurino de época no cinema atual é um espelho que reflete as preocupações e os debates sociais de hoje, tornando a reconstituição histórica uma forma potente de comentário crítico.

Ao olhar para o caminho percorrido, é fundamental reconhecer que a profundidade da análise alcançada neste trabalho decorreu da minha decisão de focar exclusivamente no filme *A Favorita*. Embora essa escolha tenha sido crucial, ela impõe uma limitação quanto à generalização das conclusões para o vasto universo do cinema de época, sem abarcar a diversidade de abordagens que outros filmes poderiam apresentar.

Com base nos achados desta pesquisa e nas limitações que identifiquei, diversas avenidas para futuras investigações se abrem, tanto para mim como para outros pesquisadores. Em primeiro lugar, e ecoando uma de minhas próprias reflexões, seria extremamente frutífero explorar a percepção e a recepção do público contemporâneo em relação ao figurino de época no cinema. Minha sensação é que estudos de recepção poderiam oferecer *insights* valiosos sobre como as narrativas visuais do passado são assimiladas e reinterpretadas no presente. Outras direções promissoras incluem estudos comparativos entre filmes de época, análises mais aprofundadas de elementos específicos do figurino, investigações sobre o processo criativo dos figurinistas, e o aprofundamento da relação entre figurino e identidade de gênero em diferentes contextos. Poderia, ainda, estender a investigação para outras mídias.

Ao concluir esta jornada investigativa, sinto que minha compreensão sobre o vestuário no cinema de época se expandiu consideravelmente. Ficou evidente para mim que o figurino emerge como uma linguagem visual poderosa e intrinsecamente crítica, um campo de incessante negociação onde o passado é constantemente reescrito e reinterpretado através das lentes do presente. Ele é, em sua materialidade e simbologia, um elemento que não apenas veste os corpos em cena, mas os dota de um complexo sistema de significados que constrói e desafia noções de poder, gênero e identidade. O figurino se revela, assim, um agente ativo na formação da memória coletiva, um espelho que simultaneamente reflete e questiona as sensibilidades contemporâneas. Longe de ser um detalhe acessório, ele se posiciona como um componente essencial para a compreensão das dinâmicas sociais e históricas, convidando-nos a um olhar mais atento e reflexivo sobre as intrincadas relações entre o que vemos, o que vestimos e a própria construção das identidades sociais.

## Referências

- Arnheim, R. (2005). *Arte e percepção visual* (16ª reimpressão da 1ª ed. de 1960). Pioneira Thomson Learning.
- Araújo da Costa, F. (2002). O figurino como elemento essencial da narrativa. *FAMECOS/PUCRS*, 38-41. Porto Alegre, 8 de agosto.
- Barthes, R. (2006). *Elementos da Semiologia* (16ª ed., trad. Izidoro Blikstein). São Paulo: Cultrix.
- Barthes, R. (2001). *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Barthes, R. (2005). *Inéditos, vol. 3: Imagem e moda*. São Paulo: Editora Martins Fontes.
- Barthes, R. (2015). *Sistema da moda* (M. de S. Cruz, Trad., 1ª ed.). Lisboa: Edições 70.
- Bohn, C. (2004). *Clothing as medium of communication*. University of Trier.
- Boucher, F. (2016). *História do vestuário no ocidente* (M. M. de Paiva, trad.). Martins Fontes.
- Bronze, M. M. (2010). *Representações da memória no vestuário*. [Tese de Doutorado, Universidade de Vigo]. Universidade de Vigo.
- Bruzzi, S. (1997). *Undressing cinema: Clothing and identity in the movies*. Routledge.
- Clark, T. J. (1985). *The painting of modern life*. Princeton University Press.
- Cole, D. J. (2012). Hierarchy and seduction in Regency fashion. *Persuasions On-Line*, 33(1), 1–16.
- Cucinotta, C. (2006). *Percursos de análise para um estudo teórico do figurino no cinema português*. [Tese de Doutorado, Nova FCSH, Instituto de História Contemporânea].
- Da Silva, L. (2021). Ser e parecer: indumentária e hierarquia social na sátira de frei Lucas de Santa Catarina, Portugal, século XVIII. *Anais do Museu Paulista*, 29, 1–27.
- Dondis, D. A. (1997). *Sintaxe da linguagem visual*.
- Elias, N. (1994). *O processo civilizador: uma história dos costumes* (Vol. 1). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Esperdy, G. (2007). From instruction to consumption: Architecture and design in Hollywood movies of the 1930s. *The Journal of American Culture*, 30(2), 198–211.
- Fernandes, M. B. M. (2014). *How fashion reflected the transition from Rococo to Neoclassicism in the 18th Century*. [Tese de Bacharelado, National University of Ireland Maynooth].

- Fidalgo, A. (2004). Manual de semiótica. UBI.
- Foucault, M. (1999). Em defesa da sociedade: Curso no Collège de France (1975-1976) (M. E. Galvão, trad.). Martins Fontes.
- Frey, M. (2018). The authenticity feeling: Language and dialect in the historical film. *Research in Film and History*, 1(1), 1–41.
- Gaines, J. M. (2001). Fire and desire: Mixed-race movies in the silent era. University of Chicago Press.
- Gombrich, E. H. (2000). The story of art (16ª ed.).
- Gonçalves, R. G. (2021). Algumas considerações acerca do anacronismo na história da arte. *Viso: Cadernos de Estética Aplicada*, 15(29), 1–16.
- Guimarães, M. P., & Ribeiro, R. A. da C. (2019). O cinema como criador de tendências e fonte de pesquisa histórica na moda. *ModaPalavra e-Periódico*, 12(25), 10–35.
- Idris, A., & Hasbi, M. (2024). Analysis of the main character costumes in 'Enola Holmes' movie using CS Peirce's theory. *GLENS: Global English Insights Journal*, 1(2), 55–65.
- Landis, D. N. (2012). *FilmCraft: Costume design*. Focal Press.
- Linke, P. P. (2013). A moda, a indumentária, o traje popular e o figurino. *Anais do VI Congresso Internacional de História* (pp. 1–12).
- Lipovetsky, G. (1989). O império do efêmero: A moda e o seu destino nas sociedades modernas. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lima, L. F. de. (2012). *Jogo de imagens: a relação entre a arte e a moda na França do século XVIII*. [Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul]. Revista Cantareira.
- Macedo, A. G., Rayner, F., Chaves, A. M., Passos, J., & Oliveira, M. (2011). *Gênero, cultura visual e performance* (2ª ed.). Edições Húmus.

**Filmes:**

Lanthimos, Y. (Diretor). (2018). *The Favourite* [Filme]. Fox Searchlight Pictures.

Kubrick, S. (Diretor). (1975). *Barry Lyndon* [Filme]. Warner Bros.

Wright, J. (Diretor). (2005). *Pride & Prejudice* [Filme]. Focus Features.

**Bibliografia Complementar Consultada:**

Arvanitidou, Z., & Gasouka, M. (2014). The traditional evolution of style and especially of color of bridal dresses in different cultures during the centuries. *Journal of Educational and Social Research*, 4(4), 264–269.

Benjamin, W. (2008). *The work of art in the age of its technological reproducibility (Second Version)*. The Belknap Press of Harvard University Press.

Benjamin, W., & Ivins, W. M. (1953). *A short history of photography*.

Enwezor, O. (2007). *Archive fever: Photography between history and the monument* (1ª ed.). Steidl.

ESCOLA  
SUPERIOR  
DE MÚSICA  
E ARTES  
DO ESPETÁCULO  
POLITÉCNICO  
DO PORTO

P.PORTO

**M**

MESTRADO  
ARTES CÉNICAS  
FIGURINO

Vestindo a Imagem:  
O Figurino como linguagem de poder em *A Favorita*  
Juliana Ramos Pinto Resende

