

UDESC | PPGMODA
E-ISSN: 1982-615X
V.12 N.25 - 2019

moda?alavra

DOSSIÊ
Moda e Cinema
Ibero-latino-americano





Editorial V.12 N.25

Alberto da Silva

Doutor, Université Paris-Sorbonne / a.dasilva8888@gmail.com

Orcid: 0000-0001-5025-5296 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/lattes)

Daniela Novelli

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina / danovelli@gmail.com

Orcid: 0000-0001-6981-8933 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/lattes)

Sandra Regina Rech

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina / sandra.rech@udesc.br

Orcid: 0000-0002-0062-6914 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/lattes)

O presente Dossiê apresenta o tema *Moda e Cinema Íbero-latino-americano*, propondo uma reflexão sobre diversos contextos históricos, socioculturais, políticos e/ou econômicos atrelados à cultura visual íbero-latino-americana a partir de dois universos encantadores e instigantes: a Moda e o Cinema.

De nossos gratificantes e inspiradores encontros, em Paris e Florianópolis, surgiu inicialmente a vontade de (re)pensar sobretudo a América latina e ibérica enquanto espaço percebido relativamente como homogêneo pela Europa e pelos Estados Unidos ao longo do século XX, até mesmo nossos dias. Nessa direção, selecionamos trabalhos que analisam e questionam tanto formas de exibição de identidades (des)pretensiosas ao reconhecimento, quanto representações coletivas e visuais que incorporam nos sujeitos contemporâneos divisões do mundo social organizadas por meio da aparência corporal e simbólica, geralmente a partir de esquemas de percepção baseados em determinadas relações de poder raciais, étnicas, geracionais, de classe, de gênero e/ou sexuais.

Especificamente, o artigo *O cinema como criador de tendências e fonte de pesquisa histórica na moda* propõe uma classificação dos figurinos de cinema, analisando filmes do gênero musical produzidos nas décadas de 1960 e 1970, a partir de uma linha de pesquisa centrada na influência exercida pelo cinema sobre a construção de tendências da cultura jovem.

Por sua parte, o texto *Rupturas do vestir: uma análise de Vestido Nuevo e a formação da identidade de gênero na infância* coloca em evidência práticas sociais que expressam, dialogam e/ou contestam discursos por meio das telas e das escolhas vestimentares da personagem principal. O diálogo entre moda e cinema apresenta-se fértil para tratar de

questões de gênero no contexto escolar, suscitadas no curta-metragem espanhol *Vestido Nuevo*, de 2007.

Na sequência, o artigo *As fotografias de Tônia Carrero e sua construção como estrela nacional através das imagens veiculadas em O Cruzeiro e Scena Muda (1947-1955)* estabelece importantes relações entre a construção da imagem de Tônia Carrero enquanto estrela do cinema nacional por meio de suas fotografias em um momento histórico marcado pela industrialização da produção cinematográfica brasileira. Nesse sentido, foi essencial o uso de roupas, acessórios e poses que conectavam a imagem da atriz ao *glamour* ou ao erotismo ingênuo das *pin-ups*, elementos que eram igualmente explorados pelo cinema hollywoodiano.

Seguindo na linha de reflexões sobre a veiculação de imagens midiáticas e estereótipos culturais no contexto latino-americano, o artigo *A Argentina inflamada de Vogue Paris* apresenta uma consistente análise sobre o editorial de moda *Tango des Passions*, publicado em uma edição francesa do periódico *Vogue* inteiramente consagrada à Argentina, de fevereiro de 2006. Destaca-se uma aproximação simbólica dos laços de transmissão cultural entre a Europa e a Argentina, a partir de uma construção discursiva baseada na *philia*, uma das atitudes fundamentais que regem a representação do Outro no diálogo intercultural.

Finalmente, o artigo *Boi Neon: a moda como metáfora do contemporâneo e experiência do sensível* tem como objetivo compreender as dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, por meio do personagem Iremar do longa-metragem brasileiro *Boi Neon*, lançado em 2015. A partir de uma análise criteriosa de cenas, guiada por uma metodologia de análise fílmica de imagem, foi possível constatar que a narrativa da obra em análise leva ao mundo contemporâneo, de sensações e de quebras de estereótipos e paradigmas.

Assim, os artigos selecionados revelam, de maneira geral, o quanto modelos culturais hierarquizados e desiguais de identificação entram em cena para (des)construir imaginários e desafiar mentalidades à luz de novos olhares, lugares e outras perspectivas. Resultado de um trabalho de competentes consultores editoriais, coordenadores de dossiê, avaliadores, equipe técnica e pesquisadores.

Convidamos cada leitor a percorrer as páginas desse dossiê com olhos e mentes atentos ao rico diálogo entre moda e cinema, universos aqui pensados a partir do contexto íbero-latino-americano, que pode ser disseminado sem moderação, com votos de uma ótima leitura!



Editorial V.12 N.25

Alberto da Silva

Doctor, Université Paris-Sorbonne / a.dasilva8888@gmail.com

Orcid: 0000-0001-5025-5296 / [lattes](#)

Daniela Novelli

Doctor, Universidade do Estado de Santa Catarina / danovelli@gmail.com

Orcid: 0000-0001-6981-8933 / [lattes](#)

Sandra Regina Rech

Doctor, Universidade do Estado de Santa Catarina / sandra.rech@udesc.br

Orcid: 0000-0002-0062-6914 / [lattes](#)

This dossier presents the theme *Ibero-Latin American Fashion and Cinema*, proposing a reflection on various historical, sociocultural, political and/or economic contexts linked to the Ibero-Latin American visual culture from two charming and instigating universes: Fashion and the Cinema.

From our gratifying and inspiring meetings in Paris and Florianópolis, the desire to (re) think above all Latin and Iberian America as a space perceived relatively homogeneous by Europe and the United States throughout the twentieth century, even in our days. In this direction, we select works that analyze and question both forms of exhibition of (un)pretentious identities to recognition, as well as collective and visual representations that incorporate in the contemporary subjects, divisions of the social world organized through the corporeal and symbolic appearance, generally from perceptions schemas based on certain racial, ethnic, generational, class, gender and/or sexual power relations.

Specifically, the article *Cinema as trendsetter and source of historical research in fashion* proposes a classification of cinema costumes, analyzing films of the musical genre produced in the 1960s and 1970s, based on a line of research centered on the influence exerted by the cinema about the construction of young culture trends.

For its part, the text *Dressing's ruptures: an analysis of Vestido Nuevo and the formation of gender identity in childhood* brings to light social practices that express, dialogue and/or challenge discourses through the canvases and the dressing choices of the main character. The dialogue between fashion and cinema is fertile to deal with gender issues in the school context, raised in the 2007 Spanish short film *Vestido Nuevo*.

In the sequence, the article *The photographs of Tônia Carrero and its construction as national star through the images conveyed in The Cruise and Scena Muda (1947-1955)*

establishes important relations between the construction of the image of Tônia Carrero as star of the national cinema by means of her photographs at a historical moment marked by the industrialization of Brazilian cinematographic production. In this sense, it was essential to wear clothes, accessories, and poses that connected the actress's image to the glamor or naive eroticism of pin-ups, elements that were equally explored by Hollywood cinema.

Following the line of reflections on the dissemination of media images and cultural stereotypes in the Latin American context, the article *The inflamed Argentina of Vogue Paris* presents a consistent analysis on the fashion editorial *Tango des Passions*, published in a French edition of the periodical *Vogue* consecrated to Argentina, in February 2006. A symbolic approximation of the cultural transmission links between Europe and Argentina is highlighted, from a discursive construction based on *philia*, one of the fundamental attitudes that govern the representation of the Other in intercultural dialogue.

Finally, the article *Boi Neon: fashion as a metaphor of the contemporary and experience of the sensitive aims* to understand the identity dimensions of the contemporary subject, through the character Iremar of the Brazilian feature film *Boi Neon*, released in 2015. From a judicious scene analysis guided by a film methodology analysis of images, it was possible to verify that the narrative of the work under analysis leads to the contemporary world of sensations and breaks stereotypes and paradigms.

Therefore, the selected articles reveal, in general, how hierarchical and unequal cultural models of identification come on the scene to (de)construct imagery and challenge mentalities in the light of new looks, places, and other perspectives. Result of a work of competent editorial

consultants, dossier coordinators, evaluators, technical staff and researchers.

We invite each reader to go through the pages of this dossier with eyes and minds attentive to the rich dialogue between fashion and cinema, universes here thought from the Ibero-Latin American context, which can be disseminated without moderation, with votes for a great reading!



O Cinema Como Criador de Tendências e Fonte de Pesquisa Histórica na Moda

Maria Paula Guimarães

Mestranda, Escola de Design Universidade Estadual de Minas Gerais / mariapauladesigndemoda@gmail.com
Orcid: 0000-0002-5264-1139 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/)

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Doutora, Escola de Design Universidade Estadual de Minas / rribeiroed@gmail.com
Orcid: 0000-0003-0748-854X / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/)

Enviado 29/06/2018 / Aceito 24/08/2018

O Cinema Como Criador de Tendências e Fonte de Pesquisa Histórica na Moda

RESUMO

Apesar de ter surgido na Europa em fins do século XIX, foi nos Estados Unidos que o cinema teve seu maior desenvolvimento e consolidou-se como uma atividade de produção multidisciplinar e seus múltiplos estilos e gêneros tornaram-se objeto de vários estudos. A correta interpretação dos conteúdos simbólicos do projeto fílmico possibilita um entendimento das condições socioeconômicas de uma época tornando-se então uma importante fonte de pesquisa histórica. Este artigo propõe uma classificação dos figurinos de cinema, trazendo um novo olhar para o entendimento de filmes que reconstituem outras épocas, ampliando assim a classificação criada por Betton (1987). Para este artigo foram analisados três filmes do gênero musical, considerando uma linha de pesquisa sobre a influência exercida pelo cinema na construção de tendências da cultura jovem onde a música constitui um vetor central. Os filmes analisados são: *Amor, Sublime Amor* (1961), *Os Embalos de Sábado à noite* (1977) e *Hair* (1978), classificados nas categorias de reconstituição de época, figurino contemporâneo e livre interpretação de época, possibilitando a identificação mais objetiva dos laços existentes entre a realidade socioeconômica de cada época e o cinema, interferindo na constituição de hábitos e costumes de um grupo social.

Palavras-chave: moda; cinema; figurino.



Cinema as a Trendsetter and Source of Historical Research in Fashion

ABSTRACT

Although it emerged in Europe in the late nineteenth century, it was in the United States that cinema had its greatest development and consolidated as a multidisciplinary production activity and its multiple styles and genres became the subject of several studies. The correct interpretation of the symbolic contents of the film project enables an understanding of the socioeconomic conditions of an era and then becomes an important source of historical research. This article proposes a classification of cinema costumes, bringing a new look to the understanding of films that reconstitute other epochs, thus broadening the classification created by Betton (1987). For this article, three films of the musical genre were analyzed, considering a line of research on the influence exerted by the cinema in the construction of tendencies of the young culture where the music constitutes a central vector. The films analyzed are: Amor, Sublime Amor (1961), The Saturday Night Fever (1977) and Hair (1978), classified in the categories of period reconstruction, contemporary costumes and free interpretation of the time, allowing a more objective identification of ties between the socioeconomic reality of each era and the cinema, interfering in the constitution of habits and customs of a social group.

Keywords: *fashion; cinema; history.*

1. INTRODUÇÃO

Desde seu surgimento (1895), pelas mãos dos irmãos Lumière, o cinema é responsável por encantar gerações (SOUZA, 2005). Concebido como instrumento de registro da realidade, logo se transformou em entretenimento graças ao trabalho do mágico e ilusionista Georges Méliès (1861-1938), que revelou as inúmeras possibilidades de manipulação da imagem e concebeu o cinema como espetáculo. Seu desenvolvimento rápido foi fruto de uma sociedade ávida por entretenimento e foi nos Estados Unidos que se deu seu maior impulso. Inicialmente, o cinema mudo, contava com acompanhamento musical e, muitas vezes, narração do enredo, ao vivo, dentro das salas de exibição.

Ainda de acordo com Souza (2005), a introdução do cinema falado, ou seja, com trilha sonora gravada e sincronizada, em 1927 com o filme "O Cantor de Jazz", provocou uma mudança substancial no processo de produção dos filmes. A concepção de um filme passa a se desenvolver como um projeto multidisciplinar, envolvendo diversos profissionais de áreas distintas com intuito de ser o mais fiel possível a um enredo determinado, geralmente orquestrado por um diretor ou produtor capaz de promover a perfeita integração das diversas áreas.

No decorrer do século XX vários estilos de filmes foram surgindo, novas formas de filmar, de produzir, de construir enredos. Betton (1987) explica que são classificados por gêneros, aqueles filmes que se enquadram a certas características definidas do enredo tais como drama, comédia, aventura, ficção científica e muitos outros. Por outro lado, a forma de se fazer os filmes pode diferenciá-los e várias correntes apareceram como os filmes "noir", a "nouvelle vague" francesa, o cinema alemão e outras

correntes estilísticas, compondo uma linguagem cinematográfica rica e bem definida.

O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo[...] (BETTON, 1987).

Além de espetáculo e entretenimento, o cinema também pode ser considerado uma fonte histórica. De acordo com Marc Ferro (1992), o cinema é agente e fonte da história. O cinema se baseia nos acontecimentos para criar suas ações. Não só pela produção de cinema documentário, que registrou muitos momentos históricos importantes, o cinema, mesmo, em sua fantasia, retrata uma realidade, ou se permeia pela realidade que se vive quando da produção do filme. Marc Ferro, em seu livro "Cinema e História" destaca o papel do cinema como fonte histórica que deve ser reconhecida pelos historiadores.

O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cuja significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre estratos, pesquisar "séries", compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. Nessas condições, não seria suficiente empreender análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas) as relações entre os componentes desses substratos;

analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegara compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992).

Desta forma, o filme pode ser visto de diversas maneiras, como entretenimento ou como objeto simbólico, no qual diversos signos podem ser decodificados na busca do entendimento de um conteúdo subjetivo, que pode ser intencional ou não. Ainda, o filme pode ser analisado de forma a proporcionar um entendimento das condições sócio culturais de uma determinada época através de uma análise reflexiva concernente ao momento histórico de sua produção, tornando-se um importante referencial de seu tempo.

Assim, o objetivo deste artigo é identificar a possibilidade de se considerar o filme como fonte de pesquisa histórica, através da análise de seus figurinos; sendo estes classificados em categorias, possibilitando a correta interpretação dos conteúdos simbólicos das roupas e sua identificação dentro do contexto histórico a que se referem. Para exemplificar, foram escolhidos três filmes musicais, com uma temática em comum que serão interpretados de acordo com a classificação proposta. Para serem analisados neste artigo, foram escolhidos três filmes musicais, cuja temática está relacionada aos questionamentos da juventude, e que, através da trilha sonora e figurinos, marcam época: 1) Amor, Sublime Amor (1961); 2) *Hair* (1979); 3) Os Embalos de Sábado à Noite (1977). (Figura 1)

Figura 1: Cartazes dos filmes Amor Sublime Amor, Hair e Os Embalos de Sábado à Noite.



Fonte: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-208/>

2. O RESSURGIMENTO DO FILME MUSICAL NA DÉCADA DE 1960-1970

Filme Musical é uma classificação abrangente para filmes que tenham a narrativa conduzida por canções. Segundo Souza; *et al.* (2011), “filme musical é um gênero de filme, no qual a narrativa se apoia sobre uma sequência de músicas coreografadas, utilizando música, canções e coreografia como forma de narrativa, predominante ou exclusivamente”. O filme musical, também pode ser um drama, uma comédia, terror, *western*, etc., e, apesar de rotulado como um gênero escapista e alienante, seu enorme sucesso, desde o cinema falado, arrebatou grandes êxitos de público e crítica na história do cinema hollywoodiano. Segundo Souza (2005), o estilo musical de filmes teve sua época de ouro nas décadas entre 1930 e 1950, quando o cinema era a forma mais importante de entretenimento popular.

Nas décadas seguintes, 1960 e 1970, ainda de acordo com Souza (2005), “Já nos anos 1960 com a decadência do sistema de estúdio e o crescimento da televisão, os musicais entraram em decadência nos Estados Unidos”. Quando o

sucesso dos filmes musicais não estava mais tão evidente, novas temáticas foram introduzidas como forma de atração de público.

A explosão dos "Baby Boomers"¹, adolescentes e jovens consumidores demandavam um novo mercado que iria de objetos, roupas e acessórios, e principalmente entretenimento. Para atender este novo padrão de consumo, os temas relacionados com os conflitos da juventude e as influências de correntes musicais diversas ligadas aos jovens proporcionaram uma nova perspectiva temática aos estúdios de cinema (SOUZA, 2005). Outro tema importante da época foi os ligados aos bastidores do mundo musical, assim como uma pluralidade de abordagens e experimentações, responsáveis por sucessos que ressuscitaram e fortaleceram o estilo musical. Diretores e roteiristas renomados envolveram-se nas produções, bem como coreógrafos, compositores, músicos e bandas já consagrados, o que lhes rendeu muitos prêmios.

Algumas produções de filmes musicais foram direcionadas para o público jovem, abordando uma temática relacionada aos problemas e conflitos juvenis. As trilhas sonoras dos musicais, combinadas com as coreografias, fizeram de alguns filmes referência da cultura jovem de sua época. Por conseguinte, os figurinos apresentados mostraram uma influência significativa na moda, quando eram admirados e imitados pelos jovens. Segundo Lipovetsky (2015), as identidades juvenis são constituídas pela apropriação de objetos, roupas e modelos apresentados muitas vezes pelos astros de cinema e cantores preferidos, neste caso o design deve privilegiar os gostos e preferências

¹ Baby Boomers é a geração dos nascidos após Segunda Guerra Mundial até a metade da década de 1960. A designação vem da expressão "baby boom", que representa a explosão na taxa de natalidade nos Estados Unidos no pós-guerra e que constituíram um importante mercado consumidor devido com um poder aquisitivo e demandas de um mercado jovem. Fonte: dicionário financeiro, disponível em <https://www.dicionariofinanceiro.com/baby-boomers/>. Acesso em 27 jun. 2018

desta juventude, como forma de aproximação deste mercado consumidor.

3. CLASSIFICAÇÃO DE FIGURINO DE CINEMA

A leitura global do figurino caracteriza-se por uma série de premissas formais e culturais do discurso cinematográfico, sem esquecer os gestos do corpo e a sua ligação à moda e suas idiossincrasias, principalmente aquelas que conseguem envolver o espectador na narrativa, pelo fato de lhe serem familiares e equivalerem a situações semelhantes às do seu quotidiano e contexto cultural. O figurino, então, reflete muitas vezes os hábitos e costumes da sociedade a qual o projeto fílmico se refere, valendo-se como fonte para pesquisa de hábitos e costumes de uma sociedade ali identificada, através da correta interpretação simbólica e de suas idiossincrasias. Para a decodificação do figurino de filme como elemento de identificação do papel socioeconômico retratado na produção, faz-se necessário estabelecer uma classificação, para identificarmos seus laços com a realidade e o que tem de relação com a complexidade e composição do personagem.

Gerard Betton, em seu livro *A Estética do Cinema* (1987), faz a seguinte classificação dos figurinos de cinema: 1) Figurinos realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época representado pelo filme com precisão histórica, 2) para-realistas, quando o figurinista se inspira na moda da época para realizar o seu trabalho, mas procedendo de estilização, onde a preocupação com estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples e 3) simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de traduzir simbolicamente caracteres, estados de alma, ou ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos

Na análise de Betton (1987), não fica claro como se classificam os figurinos dos filmes que retratam outra época diferente da época de sua produção. Com a finalidade de analisar os filmes na forma em que se inserem em uma linha cronológica, o que se faz bastante relevante quando se tem o olhar do design de moda, este artigo propõe uma nova classificação dos figurinos, que são as seguintes: a) reconstituição de época, b) figurino contemporâneo e c) livre interpretação de época, e que, de modo geral, os projetos filmicos podem ser divididos dentro destas três categorias.

A) RECONSTITUIÇÃO DE ÉPOCA

A reconstituição de época tem sido uma das grandes fontes de divulgação de pesquisas de vestuário desde o início do cinema, para Marc Ferro "o cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado. Mesmo a censura não consegue dominá-lo". Outros historiadores também debateram o assunto como o alemão Kracauer (1947) em Kornis (1992) "considerava que os filmes de ficção refletiam de forma imediata a mentalidade de uma nação, estabelecendo assim uma relação direta entre o filme e o meio que o produz". De posse de facilidade de recursos, ao longo de sua história, a indústria cinematográfica hollywoodiana, não tem medido esforços para reconstrução de outras épocas de forma mais autêntica possível. Nesta classificação, a verossimilhança deve ser a mais próxima da realidade, dentro das possibilidades fornecidas pelos materiais disponíveis. A pesquisa em todo o tipo de material oferece, muitas vezes, a forma de confecção utilizada, bem como os outros materiais empregados, padrão de cores, etc., produzindo um rico acervo de roupas, acessórios, joias, penteados, maquiagens e cenografia utilizada na produção da obra.

Não obstante, não podemos esquecer a temporalidade da produção, que muitas vezes impõe certos aspectos estéticos relativos à época da realização do filme, indiferentemente da realidade a ser retratada. Muitas vezes, podemos perceber nos filmes bíblicos e épicos produzidos na década de 1940, tipos de corte nas vestimentas femininas bem como o penteado e a maquiagem, característicos da moda vigente na época de produção do filme. É o caso do filme *Sansão e Dalila* (1949), conforme mostra a figura 2. O vestido exibe as características marcantes da moda do momento da filmagem, bordados e maquiagem que não faziam parte do universo estético da época retratada no filme.

Figura 2: Cena do filme "Sansão e Dalila" (1949).



Fonte: https://3.bp.blogspot.com/-T1Ib_gDbyw/V9nAeaCi3VI/AAAAAAAAUN8/Eoxwp7xsCcUzjN_4foBkfVoEtj14OjzqACLcB/s640/samsonanddelilah-bluray-07.jpg

Em *Cleópatra* (1963), apesar do figurino classificado como "estonteante" por muitos críticos de cinema, considerado um atrativo a mais do filme, os vestidos da atriz Elizabeth Taylor, mostram claramente a influência da moda da época da produção do filme, nos anos de 1960, como mostra o exemplo da figura 3. O vestido verde usado pela atriz poderia ser usado em qualquer ocasião fora das telas. A estrutura de modelagem do vestido marrom também mostra claramente o estilo de modelagem vigente nos anos 1960, com os seios bem definidos.

Figura 3: Cenas do filme "Cleópatra" (1963).



Fonte: <http://cinemaclassico.com/wp-content/uploads/2017/04/2elizabeth3-206x420.jpg>;
<http://cinemaclassico.com/wp-content/uploads/2017/04/1elizabeth10-362x420.jpg>

Em projetos mais recentes a preocupação com a verossimilhança vem se mostrando cada vez mais forte e os filmes são verdadeiros estudos em termos de vestuário, costumes e cenografia. Um exemplo importante é o filme "A Paixão de Cristo" (2004) com Mel Gibson, que além da preocupação com a língua, falado em aramaico, traz um figurino impecável, em se tratando dos materiais utilizados, formas e modelagens, acessórios, e outros aspectos cenográficos. Na figura 4, observa-se a textura dos tecidos e o detalhe da sandália.

Figura 4: Cena do filme "A paixão de Cristo" (2004).



Fonte: http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/medias/nmedia/18/35/22/44/18375164.jpg

Algumas séries produzidas para a TV, também se têm mostrado obras valiosas na reconstituição de época, pelo aprimoramento do figurino e cenografia, como o caso da série “*Downton Abbey*” (2010), com peças que mostram até os formatos de corte de cavas e golas, abotoamentos dos casacos, casas de botões feitas à mão e muitos outros detalhes extremamente autênticos, conseguindo transportar para a tela uma atmosfera de tempos passados.

O figurino muitas vezes, serve como elemento para identificar o personagem e separá-lo da persona do ator que o interpreta, além de separá-lo de outros tipos e personagens da galeria de interpretações do ator. Atores famosos têm presença constante na mídia, e se tornam familiares para a plateia – para fazê-los parecerem pessoas diferentes daquelas vistas em noticiário e colunas sociais, seus personagens devem parecer diferentes na tela de cinema. Neste ponto entra o figurino criando elementos próprios para cada personagem. (COSTA, 2002)

Desta forma, aliado à cenografia, o figurino faz uma ponte com o passado, tornando a experiência vivida pelo espectador bastante autêntica.

B) FIGURINO CONTEMPORÂNEO

A tarefa de caracterização de um personagem na produção de um filme passa, além é claro da interpretação do ator, pelos elementos que compõem sua imagem. Podemos então falar de figurino, que inclui roupas e acessórios, maquiagem e cabelo. Este universo contribui para que o ator adquira o clima necessário para sua interpretação e o figurino assume um caráter de comunicação.

No caso da produção de figurino contemporâneo, além da época da produção do filme, alguns elementos devem ser levados em conta pelo figurinista, para que o resultado atinja o objetivo dentro do enredo. Deve-se considerar a

posição social e econômica da personagem, os traços de personalidade e a vida interior das personagens que habitam o mundo ficcional. O vestuário detém uma ligação estreita com a caracterização psicológica das personagens, sua ligação e hierarquia em relação às outras, sua contextualização no espaço de ação, em que se desenrolam as cenas definindo-o. As relações hierárquicas entre personagens são evidentes através do uso do vestuário, por comparação dos tipos de roupa, adereços, caracterização, gestos, atitudes e cenários, sendo que estes últimos em muito contribuem na caracterização das personagens, porque "oferecem ou sugerem o fundo adequado para a ação" (Carpinteira, 2011).

Para criar a ligação e envolvimento entre espectador e personagem, peças do vestuário do cotidiano do público precisam ser introduzidas no figurino e cenografia, criando elos de emoção com o personagem e envolvimento na trama. Neste momento, podemos fazer a ligação entre cinema e moda, pois o figurinista toma para si a responsabilidade de introduzir determinados itens do vestuário que irão influenciar a vida cotidiana das pessoas.

Partimos agora para a relação entre a moda e o cinema, ambos são vendedores de representações, de sonhos e fantasias. Então o cinema deixa de ser apenas uma referência de moda e comportamento e passa agora a ser também uma indústria vendedora de moda.

Essa relação moda/cinema não é atual, vem, especialmente, das décadas de 30, 40 e 50 quando não havia a televisão e ele reinava absoluto. Não somente os figurinos eram copiados, mas também a atitude dos atores, o modo de fumar, sentar e andar era imitada. Direto das "telonas", as cenas eram divulgadas via imprensa, por revistas para o público que pagava para saber como viviam seus artistas prediletos. (BATTISTI, 2009)

Desta forma, a interligação do sistema de moda e o cinema vêm se tornando presente desde as primeiras décadas do cinema hollywoodiano. Alguns renomados figurinistas fizeram parcerias com grandes nomes da alta-costura para a construção do figurino de seus personagens. Como foi o caso do figurino do filme "Um Corpo que Cai" (1958) de Alfred Hitchcock. A protagonista, interpretada pela atriz Kim Novack (1933-), vivia duas personagens dentro da trama, assim sendo, para que o espectador as distinguisse, o figurino tornou-se parte fundamental da trama. Uma das personagens é uma moça de origem simples e vulgar, já a outra, uma moça rica, de sociedade, que para se destacar em um dos principais momentos do filme veste um costume do costureiro Hubert de Givenchy (1927-2018), grande estilista francês que vestiu muitas atrizes em Hollywood, diferenciando a personagem com classe e elegância. (Figura 5)

Figura 5: A atriz Kim Novack e suas duas personagens no filme Um Corpo que Cai (1958).



Fonte:
http://68.media.tumblr.com/e2b238f1f2a9bcb7eab05c7a61ed6901/tumblr_n6c79jw6i01sw9yuuo1_500.png

Outros filmes contemporâneos que se destacam na interligação de figurino/moda, são "O Diabo Veste Prada"

(2007) e os dois filmes da série "Sex in The City" (2008 a 2010). É importante notar que nestes três filmes o figurino faz parte da trama do enredo, quase como se fosse um personagem extra que se destaca e se faz presente em todo o filme. Nestas obras os figurinos foram cuidadosamente construídos para cada personagem, além de mostrarem verdadeiras coleções da alta costura internacional, influenciando o cenário da moda da época.

C) LIVRE INTERPRETAÇÃO DE ÉPOCA

Muitos filmes, embora retratem uma época histórica específica, priorizam diversas vezes aspectos dramáticos e psicológicos em detrimento dos aspectos da fidelidade temporal. São filmes que, apesar do figurino e cenografia inserir o espectador em um tempo e espaço específico, um contexto histórico, proporciona uma atmosfera menos real, mais manipulável e atemporal. Escolhe a estilização que prevalece sobre a precisão. Podemos exemplificar com o filme "Maria Antonieta" (2007), onde ainda que haja precisão em relação ao momento histórico do filme, existiu uma atmosfera intencionalmente fantasiosa, proporcionada muitas vezes por um exagero na composição do figurino.

Filmes cuja temática seja o futuro sempre estarão inseridos nesta classificação. Porém, muitas vezes, se referenciam ou se inspiram no passado. Como é o caso de "Blade Runner, O Caçador de Androides" (1982), onde o figurino do personagem principal, o detetive vivido pelo ator Harrison Ford na cidade de Los Angeles de 2023, foi inspirado pelo figurino de outro detetive, mas da década de 1940, vivido pelo ator Humphrey Bogart. Outro exemplo de filme futurista, que utiliza a livre interpretação de época, é o filme "Barbarella" (1968), passado no século XXXI e, lançado no auge da "era espacial"², um ano antes de o homem pisar

² Considera-se era espacial período iniciado em 1957 com o lançamento do Sputnik, primeiro satélite artificial. As duas superpotências da época, Estados Unidos e União Soviética disputavam a supremacia tecnológica e científica que supostamente refletiria a superioridade de um sistema político-econômico. No design, as linhas

na lua. O figurino tentava retratar o futuro, porém foi produzido por um estilista renomado da época, Paco Rabane, figura 6. Não podemos saber ao certo se o filme, com seu sucesso de bilheteria, influenciou a moda da época, ou a moda da época encontrou espaço dentro do filme.

Figura 6: Figurino do filme "Barbarella" (1968).



Fonte: <http://universoretro.com.br/wp-content/uploads/2016/03/barbarella-figurino.jpg>

Desta forma, podemos entender que não existe uma classificação rígida e excludente em relação ao figurino de cinema. Apenas tomamos por base, certos parâmetros como metodologia de pesquisa.

4. ANÁLISE DAS OBRAS

A análise destas obras tem como objetivo exemplificar a classificação proposta e contextualizar nos filmes, a relação moda, cinema e a sociedade de cada época.

Em Amor Sublime Amor, dirigido por Robert Wise (1961), inspirado em um musical homônimo da Broadway, é abordada a temática dos imigrantes porto-riquenhos em Nova York e a rivalidade das gangues formadas por grupos

arrojadas das novas formas espaciais se fizeram presentes, muitas vezes influenciaram a moda, decoração, artes gráficas, etc. Fonte: Portal do Astrônomo, disponível em <http://vintage.portaldoastronomo.org/cronica.php?id=82>. Acesso em 27 jun. 2018

de nova-iorquinos, os "Jets" e o grupo de porto-riquenhos, os "Sharks". Toda a trama gira em volta do romance proibido da garota Maria, porto-riquenha, e do estadunidense Tony. O enredo é claramente uma alusão ao romance shakespeariano "Romeu e Julieta (o amor proibido pela rivalidade de dois grupos), terminando tragicamente com a separação do casal pela morte do personagem Tony. "A coreografia integra as canções ao enredo do filme e não existem separações entre a ação dramática e as sequências musicais, o que foi inovador para a época" (SOUZA, 2005).

O figurino do filme, passado em um momento contemporâneo da produção, de autoria da figurinista Irene Sharaff (1910-1983), preocupa-se em fornecer identidade às duas gangues rivais. Desta forma, os figurinos, que precisavam se adaptar aos números de dança eram compostos de roupas da moda da época, sendo a identidade conferida através da utilização das cores. Para os porto-riquenhos as cores utilizadas para as roupas eram em geral o vermelho, o preto, marrons e tons terrosos como mostra a figura 7. Já nos trajes dos americanos foram utilizadas cores mais claras e pastéis, como verdes, azuis e amarelos, figura 8. Desta forma o figurino passa ter um caráter de diferenciação dentro do contexto do filme.

Figura 7: Os tons terrosos e iluminação reforçam o figurino dos porto-riquenhos na coreografia.



Figura 8: As cores como elemento de diferenciação entre as gangues no filme Amor, Sublime.



Fonte: http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/17/03/23/10/26/179759.jpg

Em "*Hair*", dirigido por Milos Forman (1978), outros temas concernentes à juventude foram abordados: o movimento Hippie, as drogas e a Guerra do Vietnã. Nesta produção, inspirada no musical homônimo da Broadway, música e coreografia também se fundem com o enredo do filme de forma extremamente bem-sucedida, envolvendo o público.

Associar o movimento hippie à música era uma solução óbvia, mas que garantiu ao filme realizar suas sequências musicais sem fugir da realidade. A loucura e a liberdade de expressão, normalmente associadas aos hippies, permitiam que os personagens saíssem cantando e dançando pelas ruas sem que isso fosse considerado irreal. As fantasias e alucinações eram justificadas pelo uso de drogas (...) (SOUZA, 2005).

O figurino, produzido pela figurinista Ann Roth (1931-), foi uma reconstituição de época, apesar da pouca distância cronológica. A ideologia hippie foi transposta para o filme através da composição do figurino do núcleo dos personagens hippies, por meio de uma indumentária

enfeitada e colorida com calças de boca de sino, blusas floridas, batas, estampas florais e étnicas, franjas, artigos em couro, flores nos cabelos, xales estampados, cabelos à moda "blackpower", longos e desalinhados, em um clima de liberdade, bem próprio desta cultura. Já a protagonista, que não pertencia ao grupo, vestia-se de maneira clássica, com acessórios elegantes, mesmo sendo jovem, demonstrando claramente a classe social a qual pertencia. Dois momentos destacam-se em relação ao figurino, o de uma festa na casa da protagonista, figura 9, na qual ela e suas amigas recebiam os convidados com roupas elegantes e bem joviais em tons claros, mostrando a posição de jovens debutantes.

Figura 9: Cena de uma festa que mostra a formalidade e a forma juvenil da atriz principal e suas amigas.



Fonte: <https://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTg0OTY3ODc5OF5BMTI5BanB>

Outro momento se destaca em uma cena de alucinação ou sonho, com figurinos fantasiosos e diáfanos, bem próprios dos sonhos e das alucinações produzidas pelo uso de drogas, características da época. (Figura 10)

Figura 10: Figurino da cena de alucinação/sonho.



Fonte: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BMjI2NjYzMzYzOF5BMl5BanBnXkFtZTcwNTc4MjkzNA@@._V1_SY1000_CR0,0,666,1000_AL_.jpg

Apesar de o filme *Hair* não ter obtido tanto êxito quanto o musical em termos de público e crítica, sua influência na moda foi bastante considerável, pois foi responsável por um resgate dentro da moda de uma tendência então desatualizada, a da cultura hippie, que hoje faz parte da memória coletiva da estética dos anos de 1970.

O filme "Os Embalos de Sábado à Noite", dirigido por John Badham (1977), conta a história de um jovem descendente de imigrantes italianos, vivendo no subúrbio de Nova York, que encontra na dança das discotecas sua alegria, tornando-se o "rei das discotecas". Aproveitando a febre das discotecas e uma trilha sonora sem precedentes do grupo já conhecido, Bee Gees, o filme foi um dos maiores sucessos do gênero em todos os tempos.

A música e as cenas de dança fazem parte do enredo, construído em torno de um concurso de dança e romance entre os parceiros. O filme também aborda temas inerentes à juventude da época como liberdade sexual, drogas e dança, e a esta temática deve-se creditar seu sucesso.

O figurino contemporâneo, assinado por Patrizia von Brandenstein (1943-), seguia os padrões de vestimenta dos jovens de classe média baixa dos Estados Unidos na época e serviu para difundir pelo mundo o estilo “disco”, consistindo em uma novidade que o figurino masculino fizesse mais sucesso que o feminino. Neste caso, o terno claro usado com camisa escura e botas, usado pelo personagem de John Travolta, Tony Manero, foi copiado exaustivamente nas pistas de dança por muitos anos seguintes e, além disso, o filme mostrava um homem extremamente vaidoso sem questionar sua masculinidade. A lendária cena inicial do filme mostra o personagem andando em um ritmo cadenciado pelas ruas de Nova York, usando calças jeans, camisa vermelha, jaqueta de couro e botas, também um ícone da moda dos anos 1970. (Figuras 11 e 12)

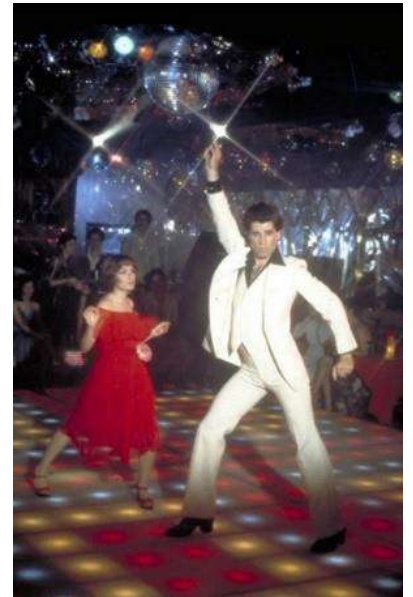
Figura 11: Cena inicial do filme “Embalos de Sábado à Noite”.



Fonte:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/210/417/21041777_2013091916041069.jpg

Figura 12: O figurino clássico das pistas de dança dos anos 1970.



Fonte: http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/17/05/17/15/28/142087.jpg

A análise dos filmes escolhidos mostra, de uma forma exemplificada, como o cinema pode fazer parte da pesquisa histórica dos figurinos como também de outros aspectos característicos de uma época, como cenografia, hábitos e costumes de um grupo social, mesmo que através do ponto de vista dos criadores do projeto fílmico. O contexto histórico fica impregnado nas imagens e como disse Marc Ferro (1987), "quatorze minutos de um filme falam mais que duas horas de palestras"³, sobre um filme documentário sobre o racismo nos estados unidos.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seus mais de cem anos de existência, a "Sétima Arte" como o cinema é considerado, pode proporcionar infinitas interpretações. Vários aspectos podem ser avaliados e analisados de forma independente ou em conjunto,

³ Conferência realizada na Faculdade de Ciências e Letras de Assis, UNESP, em 27 de agosto de 1987. Youtube, acesso em 02 jun. 2018.

cenografia, linguagem, fotografia, etc. Analisar o figurino de filmes musicais com intuito de buscar fontes históricas de pesquisa e sua relação com a moda é uma das muitas possibilidades que o design proporciona dentro do universo fílmico.

Filmes como *Amor, Sublime Amor*, *Hair* e *Embalos de Sábado à Noite*, são exemplos de produções cinematográficas musicais, que marcaram época através da abordagem da temática dos conflitos da juventude, conjuntamente com trilhas sonoras inesquecíveis. Estes filmes tornaram-se clássicos da cinematografia e são verdadeiros documentos de sua época. A análise de seus figurinos através do design e a influência exercida por eles na moda, proporciona um conhecimento das sociedades que cada filme representa. A cidade de Nova York foi o cenário principal onde as tramas dos três filmes escolhidos acontecem. Em *Amor, Sublime Amor* o figurino contemporâneo caracteriza as diferenças entre as duas sociedades retratadas. Os interesses conflitantes existentes entre os jovens estadunidenses e a nova geração de imigrantes porto-riquenhos foi mostrado através da escolha da paleta de cores das roupas de cada grupo. Em *Hair*, a reconstituição do figurino "hippie", influenciou a moda da época e as diferenças dos trajes deixou claro, dentro da trama do enredo, o evidente distanciamento existente entre os personagens pertencentes a classes sociais distintas. E, em *Os Embalos de Sábado à Noite*, o figurino contemporâneo marcou sua época se transformando em um ícone de moda do final dos anos 1970 juntamente com uma trilha sonora consagrada nas paradas de sucessos da época.

Ao fornecer uma maneira de se classificar os figurinos dos filmes, este texto pretende servir de catalisador para futuras explorações dentro da temática da interação do cinema e da moda e que através da interpretação de

elementos dos figurinos o cinema possa, também, servir como importante fonte de pesquisa histórica no campo da moda.

REFERÊNCIAS

BATTISTI, Francisleth Pereira. Moda e figurino: unilateralidade. **Publicação 1º Encontro Paranaense de Moda, Design e Negócios**. Maringá, 2009.

BETTON, Gerard. **A Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CABRAL, Alexandra; FIGUEIREDO, Carlos Manuel. **O Figurino na Construção das Personagens e do Drama da Ficção Cinematográfica**. CIAUD - Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design - Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 8º SOPCOM Comunicação Global, Cultura e Tecnologia, 2016.

CARPINTEIRA, Yolanda Maria Garcia. **A Intervenção do Designer de Produção na Peça Cinematográfica**. Dissertação para obtenção do grau de mestre em design de comunicação. Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, 2011.

CINEMA, Adoro. **Photo Gallery. Um Corpo que Cai: Foto James Stewart, Kim Novak**. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-980/fotos/detalhe/?cmediafile=18886613>. Acesso em: 20 de junho de 2017.

COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, nº 8, ago, FAMECOS/PUCRS, 2002.

DE LA HAYE, Amy. **Fashion Sourcebook: A Visual Reference to Twentieth Century Fashion**. London: Macdonald & Co Ltda, 1988.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

IMDB, Internet Movie Database. **Photo Gallery: Hair (1979)**. Disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0079261/mediaviewer/rm3728246016>. Acesso em 20 de junho de 2017.

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**, Viver na Era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Christine Veras. **O Show Deve Continuar**: o gênero musical no cinema. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFMG, BH, 2005

SOUZA, Amanda; et al. **A Retomada do Gênero Musical**. São Carlos, SP, 2011.

FILMOGRAFIA

AMOR Sublime Amor (West Side Story). Direção: Robert Wise; Jerome Robbins. EUA, 1961.

EMBALOS de Sábado à Noite, OS (Saturday Night Fever). Direção: Direção: John Badham. EUA, 1977.

HAIR. Direção: Milos Forman. EUA, 1979



Cinema as a Trendsetter and Source of Historical Research in Fashion

Maria Paula Guimarães

Master, School of Design State University of Minas / mariapauladesigndemoda@gmail.com
Orcid: 0000-0002-5264-1139 / [lattes](https://orcid.org/0000-0002-5264-1139)

Rita Aparecida da Conceição Ribeiro

Doctor, School of Design State University of Minas / ribeiroed@gmail.com
Orcid: 0000-0003-0748-854X / [lattes](https://orcid.org/0000-0003-0748-854X)

Sent 29/06/2018 / Accept 24/08/2018

Cinema as a Trendsetter and Source of Historical Research in Fashion

ABSTRACT

Although it emerged in Europe in the late nineteenth century, it was in the United States that cinema had its greatest development and consolidated as a multidisciplinary production activity and its multiple styles and genres became the subject of several studies. The correct interpretation of the symbolic contents of the film project enables an understanding of the socioeconomic conditions of an era and then becomes an important source of historical research. This article proposes a classification of cinema costumes, bringing a new perspective to the understanding of films that reconstitute other periods of time, thus broadening the classification created by Betton (1987). For this article, three films of the musical genre were analyzed, considering a line of research on the cinema influence in the trendsetting of the young culture where the music constitutes a central vector. The films analyzed are: *West Side Love* (1961), *The Saturday Night Fever* (1977) and *Hair* (1978), classified in the categories of time period reproduction, contemporary costumes and free period of time interpretation, allowing a more objective identification of ties between the socioeconomic reality of each period of time and the cinema, interfering in the constitution of habits and customs of a social group.

Keywords: Fashion; Cinema; History.



Cinema as a Trendsetter and Source of Historical Research in Fashion

RESUMO

Apesar de ter surgido na Europa em fins do século XIX, foi nos Estados Unidos que o cinema teve seu maior desenvolvimento e consolidou-se como uma atividade de produção multidisciplinar e seus múltiplos estilos e gêneros tornaram-se objeto de vários estudos. A correta interpretação dos conteúdos simbólicos do projeto fílmico possibilita um entendimento das condições socioeconômicas de uma época tornando-se então uma importante fonte de pesquisa histórica. Este artigo propõe uma classificação dos figurinos de cinema, trazendo um novo olhar para o entendimento de filmes que reconstituem outras épocas, ampliando assim a classificação criada por Betton (1987). Para este artigo foram analisados três filmes do gênero musical, considerando uma linha de pesquisa sobre a influência exercida pelo cinema na construção de tendências da cultura jovem onde a música constitui um vetor central. Os filmes analisados são: *Amor, Sublime Amor* (1961), *Os Embalos de Sábado à noite* (1977) e *Hair* (1978), classificados nas categorias de reconstituição de época, figurino contemporâneo e livre interpretação de época, possibilitando a identificação mais objetiva dos laços existentes entre a realidade socioeconômica de cada época e o cinema, interferindo na constituição de hábitos e costumes de um grupo social.

Palavras Chave: Moda; Cinema; Figurino.

1. INTRODUCTION

Since its emerging (1895), at the hands of the Lumière brothers, cinema is responsible for enchanting generations (SOUZA, 2005). Conceived as an instrument of recording reality, it soon became entertainment thanks to the work of the magician and illusionist Georges Méliès (1861-1938), who revealed the innumerable possibilities of manipulating the image and conceived the cinema as a spectacle. Its rapid development was the fruit of a society greedy for entertainment and the greatest impulse happened in the United States. Initially, the silent film had musical accompaniment and, often, narration of the plot, live, inside the exhibition rooms.

Still according to Souza (2005), the introduction of the sound films, that is, with recorded and synchronized soundtrack, in 1927 with the film "The Jazz Singer", caused a substantial change in the process of film production. The conception of a film begins to develop as a multidisciplinary project, involving several professionals from different areas in order to be as faithful as possible to a particular plot, usually orchestrated by a director or producer capable of promoting the perfect integration of the different areas.

Throughout the twentieth century various styles of films were emerging, new ways of filming, producing and building plots. Betton (1987) explains that they are classified by genres, those films that fit certain defined plot features such as drama, comedy, adventure, science fiction and many others. On the other hand, the way of making the films can differentiate them and several types appeared like the "noir" films, the French "nouvelle vague", the German cinema and other stylistic types, composing a rich and well defined cinematographic language.

Cinema is, above all, art, an artistic spectacle. It is also aesthetic, poetic or musical language - with a syntax and a style; it is a figurative writing, and still a reading, a way of communicating thoughts, convey ideas and express feelings. A form of expression as broad as the other languages (literature, theater, etc.), quite elaborate and specific. Making a film is to organize a series of spectacular elements in order to provide an aesthetic, objective, subjective or poetic view of the world [...] (BETTON, 1987, p.1)¹.

In addition to spectacle and entertainment, cinema can also be considered a historical source. According to Marc Ferro (1992), cinema is a subject and source of history. Cinema bases itself on events in order to create its actions. Not only for the production of documentary film, which has recorded many important historical moments, cinema, even in its fantasy, portrays a reality, or permeates through the reality which is lived in the film production. Marc Ferro, in his book "Cinema and History" emphasizes the role of cinema as a historical source that must be recognized by historians.

The film, here, is not being considered from the semiological point of view. Nor is it about aesthetics or the history of cinema. It is being observed not as a work of art, but as a product, an image-object, whose meanings are not only cinematic. It is not only valid for what it witnesses, but also for the socio-historical approach it authorizes. The analysis does not necessarily focus on the work in its entirety: it can rely on strata, search for "series", compose sets. And criticism is also not limited to the film, it integrates with the world that surrounds it and with which it communicates, necessarily. Under these conditions, it would not be enough to undertake analysis of films, sections of films, plans, themes, taking into account, as necessary, the knowledge and approach of the different human sciences. It is necessary to apply these methods to each

¹ O cinema é, antes de mais nada, uma arte, um espetáculo artístico. É também uma linguagem estética, poética ou musical – com uma sintaxe e um estilo; é uma escrita figurativa, e ainda uma leitura, um meio de comunicar pensamentos, veicular ideias e exprimir sentimentos. Uma forma de expressão tão ampla quanto as outras linguagens (literatura, teatro, etc.), bastante elaborada e específica. Fazer um filme é organizar uma série de elementos espetaculares a fim de proporcionar uma visão estética, objetiva, subjetiva ou poética do mundo[...] (BETTON, 1987, p.1).

of the substrates of the film (images, sonORIZED images, not sonORIZED) the relations between the components of these substrates; to analyze in the film both the narrative and the scenario, the writing, the relations of the film with that which is not the film: the author, the production, the public, the critic, the regime of the government. This is the only way to understand not only the work, but also the reality it represents (FERRO, 1992)².

Films can be seen in various ways, as entertainment or as symbolic objects, in which various signs can be decoded in the search for an understanding of a subjective contents, which may be intentional or not. Films can also be analyzed in order to provide an understanding of the socio-cultural conditions of a given period through a reflexive analysis concerning the historical moment of the production, becoming an important reference of time.

Thus, the objective of this article is to identify the possibility of considering films as sources of historical research, through the analysis of costumes which are classified into categories, enabling the correct interpretation of the symbolic contents of the clothes and their identification within the historical context to which they refer. To illustrate this idea, three musical films were chosen, with a common theme that will be analyzed according to the proposed classification: 1) *West Side Love* (1961); 2) *Hair* (1979); 3) *Saturday Night Fever* (1977). (Figure 1)

² O filme, aqui, não está sendo considerado do ponto de vista semiológico. Também não se trata de estética ou de história do cinema. Ele está sendo observado não como uma obra de arte, mas sim como um produto, uma imagem-objeto, cuja significações não são somente cinematográficas. Ele não vale somente por aquilo que testemunha, mas também pela abordagem sócio histórica que autoriza. A análise não incide necessariamente sobre a obra em sua totalidade: ela pode se apoiar sobre estratos, pesquisar "séries", compor conjuntos. E a crítica também não se limita ao filme, ela se integra ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, necessariamente. Nessas condições, não seria suficiente empreender análise de filmes, de trechos de filmes, de planos, de temas, levando em conta, segundo a necessidade, o saber e a abordagem das diferentes ciências humanas. É preciso aplicar esses métodos a cada um dos substratos do filme (imagens, imagens sonorizadas, não sonorizadas) as relações entre os componentes desses substratos; analisar no filme tanto a narrativa quanto o cenário, a escritura, as relações do filme com aquilo que não é o filme: o autor, a produção, o público, a crítica, o regime do governo. Só assim se pode chegara compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa. (FERRO, 1992, p.87).

Figure 1: Posters of the films West Side Love, Hair and Saturday Night Fever.



Source: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-208/>.

2. THE RESURGENCE OF THE MUSICAL FILM IN THE DECADE OF 1960-1970

Musical Film is a comprehensive classification for films that have narrative driven by songs. According to Souza; et al. (2011, p. 2), "musical film is a genre of film, in which the narrative relies on a sequence of choreographed songs, using music, songs and choreography as a form of narrative." The musical film can also be a drama, a comedy, a horror story, etc., and despite being labeled as an escapist and alienating genre, its enormous success, since the beginning of sound films, has captured great public and successes in Hollywood's history. According to Souza (2005), the musical style of films had its golden age in the decades between 1930 and 1950, when cinema was the most important form of popular entertainment.

In the 1960s and 70s, according to Souza (2005, p.5), "as the studio system declined and television grew, musicals went down in the United States,". When the success of musical films was no longer so obvious, new themes were introduced as a way of attracting audiences.

The explosion of the "*Baby Boomers*"³, teenagers and young consumers demanded a new market of objects,

³ Baby Boomers is the generation born after World War II until the mid-1960s. The expression comes from the term "baby boom," which represents the explosion in the birth rate in the United States in the post-war era and which constituted an important market consumer due to purchasing power and demands of a young market.

clothes, accessories, and mainly entertainment. In order to meet this new pattern of consumption, issues related to youth conflicts and influences of diverse musical types linked to youth provided a new thematic perspective to cinema studios (SOUZA, 2005). Another important theme of the time was those behind the scenes of the musical world, as well as a plurality of approaches and experiments, responsible for successes that resurrected and strengthened the musical style. Famous directors and screenwriters became involved in the productions, as well as choreographers, composers, musicians and bands already consecrated, which gave them many awards.

Some productions of musical films were directed to the young public, approaching a thematic related to the problems and youth conflicts. The soundtracks of the musicals, combined with the choreographies, made some films reference of the young culture of its time. Consequently, the costumes presented showed a significant influence on fashion, when they were admired and imitated by the young crowd. According to Lipovetsky (2015), youth identities are constituted by the appropriation of objects, clothes and models often presented by the favorite movie stars and singers, in this case the design should privilege the tastes and preferences of this youth as a way of approaching this consumer market.

3. CLASSIFICATION OF CINEMA COSTUMES

The global reading of the costume is characterized by a series of formal and cultural premises of the cinematographic discourse, giving attention to the gestures of the body and its connection to fashion and its idiosyncrasies, especially those

Source: financial dictionary, available at <<https://www.dicionariofinanceiro.com/baby-boomers/>> access on 27 jun. 2018.

that manage to involve the viewer in the narrative due to the fact that they are familiar and live similar situations to those of their daily life and cultural context. The costume, then, often reflects the habits and customs of society to which the film project refers, using as a source for research on the habits and customs of a society identified there, through correct symbolic interpretation and its idiosyncrasies. For the decoding of the film costumes as an element of identification of the socioeconomic role portrayed in the production, it is necessary to establish a classification, to identify their ties with reality and what has to do with the complexity and composition of the character.

Gerard Betton, in his book *The Aesthetics of Cinema* (1987), makes the following classification of cinema costumes: 1) Realistic costumes, with all the costumes that depict the clothing of the time represented by the film with historical accuracy, 2) para-realists, when the costume designer is inspired by the fashion of the time to carry out his work, but proceeding from stylization, where the preoccupation with style and beauty prevails over pure and simple exactitude and 3) symbolic, when historical accuracy completely loses importance and gives way to the function of symbolically translating characters, soul states, or creating dramatic or psychological effects.

In Betton's (1987) analysis, it is not clear how the costumes of films that portrays another time different from the time of their production are classified. In order to analyze the films in the way they are inserted in a chronological time line, which is very relevant when one has the perspective of a fashion design, this article proposes a new classification of costumes, which are the following: a) Time period reproduction, b) contemporary costumes, and c) free period of time interpretation, and that, in general, film projects can be divided into these three categories.

A) TIME PERIOD REPRODUCTION

The time period reproduction has been one of the great sources of publicity of clothing research since the beginning of cinema, for Marc Ferro (1992), "the cinema is a singular testimony of its time, since it is outside the control of any instance of production, mainly the State . Even censorship cannot dominate it". Other historians also debated the subject as German Kracauer (1947) in Kornis (1992, p.241) "considered that the films of fiction immediately reflected the mentality of a nation, establishing a direct relationship between the film and the medium that produces it". In possession of resource facility, throughout its history, the Hollywood film industry has not measured efforts to rebuild other time periods as authentically as possible. In this classification, the likelihood must be the closest to reality, within the possibilities provided by the available materials. The research on all types of material often offers the form of clothing used, as well as other materials used, pattern of colors, etc., producing a rich collection of clothes, accessories, jewelry, hairstyles, makeup and scenography used in the production of the work.

Nevertheless, we cannot forget the temporality of production, which often imposes certain aesthetic aspects related to the time period of the film, regardless the reality to be portrayed. We can often see in the biblical and epic films produced in the 1940s, types of cuts in women's clothing, as well as hairstyles and make-up, which are characteristic of fashion that prevailed during the production of the film. This is the case of the film *Samson and Delilah* (1949), as shown in figure 2. The dress exhibits the striking characteristics of the fashion of the moment of filming, embroidery and makeup that were not part of the aesthetic universe of the time portrayed in the film.

Figure 2: Scene from the movie "Samson and Delilah" (1949).



Source: https://3.bp.blogspot.com/-T1Ib_gDbyw/V9nAeaCi3VI/AAAAAAAAUN8/Eoxwp7xsCcUzjN_4foBkfVoEtj14OjzqACLcB/s640/samsonanddelilah-bluray-07.jpg.

In *Cleopatra* (1963), despite the costumes, which according to many film critics were considered "stunning" and a further attraction of the film, the dresses of the actress Elizabeth Taylor, clearly show the influence of fashion from the time of the film's production, in the years 1960, as shown in Figure 3. The green dress worn by the actress could be worn at any time off the canvas. The modeling structure of the brown dress also clearly shows the style of modeling in the 1960s, with well-defined breasts.

Figure 3: Scenes from the movie "Cleopatra" (1963).



Source: <http://cinemaclassico.com/wp-content/uploads/2017/04/2elizabeth3-206x420.jpg>.

In more recent projects the concern with verisimilitude has been growing stronger and the films are true studies in terms of clothing, costumes and scenography. An important

example is the film "The Passion of the Christ" (2004) with Mel Gibson, which in addition to the concern with the language, spoken in Aramaic, brings impeccable costumes, in the materials used, forms and models, accessories, and other scenographic aspects. Figure 4 shows the texture of the fabric and the detail of the sandal.

Figure 4: Scene from the film "The passion of the Christ" (2004).



Source:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/medias/nmedia/18/35/22/44/18375164.jpg.

Some series produced for TV, have also shown valuable works in the reproduction of the time period, by the improvement of the costumes and scenography, as in the case of the series "Downton Abbey" (2010), with pieces that show the cut formats of collars, buttons of the coats, houses of handmade buttons and many other details extremely authentic, being able to carry to the screen an atmosphere of times past.

The costume often serves as an element to identify the character and separate it from the persona of the author who interprets it, as well as separating it from other types and characters in the gallery of interpretations of the actor. Famous actors have a constant presence in the media and become familiar to the audience - to make

them look like people different from those seen in news and social columns, their characters must look different on the movie screen. At this point goes the costume creating elements for each character (COSTA, 2002, p.40)⁴.

This way, allied to the scenography, the costumes make a bridge with the past, making the experience lived by the viewer quite authentic.

B) CONTEMPORARY COSTUMES

The characterization task of a character in the production of a film goes beyond the interpretation of the actor, by the elements that make up his image. We can then talk about costume, which includes clothes and accessories, makeup and hair. This universe contributes so that the actor acquires the necessary atmosphere for his interpretation and the costumes assume a character of communication.

In the case of the production of contemporary costumes, in addition to the time of the production of the film, some elements must be taken into account by the costume designer, so that the result reaches the goal within the plot. One should consider the social and economic position of the character, the personality traits and the inner life of the characters who inhabit the fictional world. The clothing has a close connection with the psychological characterization of the characters, their connection and hierarchy in relation to the others, their contextualization in the space of action, in which the scenes unfold defining it. The hierarchical relationships between characters are evident through the use of clothing, by comparing the types of clothing, props, characterization, gestures, attitudes and scenarios, the latter contributing

⁴ O figurino muitas vezes, serve como elemento para identificar o personagem e separá-lo da persona do autor que o interpreta, além de separá-lo de outros tipos e personagens da galeria de interpretações do ator. Atores famosos têm presença constante na mídia, e se tornam familiares para a plateia – para fazê-los parecerem pessoas diferentes daquelas vistas em noticiário e colunas sociais, seus personagens devem parecer diferentes na tela de cinema. Neste ponto entra o figurino criando elementos próprios para cada personagem. (COSTA, 2002, p. 40)

greatly in the characterization of the characters, because "they offer or suggest the appropriate background to action" (Carpinteira, 2011).

To create the connection and involvement between spectator and character, pieces of the public's everyday clothing need to be introduced to the costumes and set design, creating links of emotion with the character and involvement in the plot. At the moment, we can make the connection between cinema and fashion, as the costume designer takes on the responsibility of introducing certain items of clothing that will influence the daily lives of people.

We start now analyzing the relationship between fashion and cinema, both sellers of representations, dreams and fantasies. Thus, cinema is no longer just a reference of fashion and behavior and is now also a fashion industry.

This fashion / cinema relationship is not current, it comes especially from the 30s, 40s and 50s when there was no television and it reigned absolute. Not only the costumes were copied, but also the attitude of the actors, the way of smoking, sitting and walking was imitated. Direct from the "telonas", the scenes were released through the press, by magazines for the public that paid to know how their favorite artists lived (BATTISTI, 2009, p.2)⁵.

The interconnection of the fashion system and the cinema has become present since the first decades of Hollywood cinema. Some renowned costume makers have partnered with big names in haute couture to build their

⁵ Essa relação moda/cinema não é atual, vem, especialmente, das décadas de 30, 40 e 50 quando não havia a televisão e ele reinava absoluto. Não somente os figurinos eram copiados, mas também a atitude dos atores, o modo de fumar, sentar e andar era imitada. Direto das "telonas", as cenas eram divulgadas via imprensa, por revistas para o público que pagava para saber como viviam seus artistas prediletos (BATTISTI, 2009, p. 2).

characters' costumes. As was the case with Alfred Hitchcock's costume for "Vertigo" (1958). The protagonist, played by the actress Kim Novack (1933-), lived two characters within the plot, so, for the viewer to distinguish them, the costumes became a fundamental part of the plot. One of the characters is a girl of simple and vulgar origin, and the other, a rich girl of society, who to excel in one of the main moments of the film wears a costume by the fashion designer Hubert de Givenchy (1927-2018), great French stylist who dressed many actresses in Hollywood, differentiating the character with class and elegance. (Figure 5)

Figure 5: The actress Kim Novack and her two characters in the film Vertigo(1958).



Source:

http://68.media.tumblr.com/e2b238f1f2a9bcb7eab05c7a61ed6901/tumblr_n6c79jw6i01sw9yuuo1_500.png.

Other contemporary films that stand out in the interplay of costumes / fashion are "The Devil Wears Prada" (2007) and the two films in the series "Sex in The City" (2008 to 2010). It is important to note that in these three films the costume is part of the storyline, almost as if it were an extra character that stands out and is present throughout the film. In this work the costumes were carefully constructed for each character, in addition to showing true collections of international haute couture, influencing the fashion scene of the time.

C) FREE PERIOD OF TIME INTERPRETATION

Many films, while depicting a specific historical period of time, often prioritize dramatic and psychological aspects to the detriment of aspects of temporal fidelity. They are films that, although the costumes and scenography insert the spectator in a specific time and space, a historical context, provides a less real, more manipulative and timeless atmosphere. They choose the styling that prevails over precision. We can exemplify with the film "Marie Antoinette" (2007), where although there is precision in relation to the historical moment of the film, there was an intentionally fanciful atmosphere, often provided by an exaggeration in the composition of the costumes.

Movies in which the subject matter is the future will always be included in this classification. However, they are often referred to or inspired by the past. As it is the case with Blade Runner (1982), where the costume of the main character, the detective lived by the actor Harrison Ford in the city of Los Angeles of 2023, was inspired by the costume of another detective, but of the 1940s, lived by the actor Humphrey Bogart. Another example of a futuristic film, which uses free-time interpretation, is the movie "Barbarella" (1968), in which the story happened in the 31st century and was launched at the height of the "space age", a year before the man stepped on the moon. The costumes tried to portray the future, but it was produced by a renowned designer of the time, Paco Rabane, figure 6. We cannot know for sure if the film, with its box office success, influenced the fashion of the time, or if the fashion of the time found space within the movie.

Figure 6: Costume of the film "Barbarella" (1968).



Source: <http://universoretro.com.br/wp-content/uploads/2016/03/barbarella-figurino.jpg>.

We can understand that there is no rigid and exclusive classification in relation to cinema costumes. We only use certain parameters as a research methodology.

4. ANALYSIS OF THE WORKS

The analysis of these works aims to exemplify the proposed classification and contextualize in the films, the relationship fashion / cinema and society of each period.

In *West Side Story*, directed by Robert Wise (1961), inspired by a musical homonym of Broadway, the theme of the Puerto Rican immigrants in New York and the rivalry of gangs formed by groups of New Yorkers, the "Jets" and the group of Puerto Ricans, the Sharks. The whole plot revolves around the forbidden romance of the girl Puerto Rican Mary and the American Tony. The plot is clearly an allusion to the Shakespearean novel "Romeo and Juliet" (love forbidden by rivalry between two groups), tragically ending with the separation of the couple by the death of Tony. "Choreography integrates the songs into the movie's plot and there are no separations between dramatic action and musical sequences, which was innovative for the time" (SOUZA, 2005).

The costumes of the film, produced at a contemporary moment by the costume designer Irene Sharaff (1910-1983),

are concerned to provide identity to the two rival gangs. This way, the costumes, which needed to adapt to the dance numbers were composed of clothes of the fashion of the time, being the identity conferred through the use of colors. For Puerto Ricans the colors used for the clothes were generally red, black, brown and earthy tones as shown in figure 7. Already in the costumes of the Americans were used lighter colors and pastels such as green, blue and yellow, figure 8. The costumes have a character of differentiation within the context of the film.

Figure 7: The earthy tones and lighting reinforce the Puerto Rican costumes in choreography.



Source:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/medias/nmedia/18/36/35/66/18629180.jpg.

Figure 8: Colors as an element of differentiation between gangs in the movie West Side Story.



Source:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/17/03/23/10/26/179759.jpg.

In "Hair," directed by Milos Forman (1978), other issues concerning youth were covered: the Hippie movement, drugs and the Vietnam War. In this production, inspired by the musical homonym of Broadway, music and choreography also merge with the plot of the film in an extremely successful way, involving the audience.

Joining the hippie movement to music was an obvious solution, but it guaranteed the film to perform its musical sequences without escaping reality. The madness and freedom of expression, usually associated with the hippies, allowed the characters to go out singing and dancing in the streets without this being considered unreal. The fantasies and hallucinations were justified by the use of drugs (SOUZA, 2005, p.112)⁶.

The costume, produced by the costume designer Ann Roth (1931-), was a reproduction of period, despite the chronological distance. The hippie ideology was transposed into the film through the composition of the hippie characters' core costumes, through ornamented and colorful dresses with bell-bottoms, floral blouses, smocks, floral and ethnic prints,

⁶ Associar o movimento hippie à música era uma solução óbvia, mas que garantiu ao filme realizar suas sequências musicais sem fugir da realidade. A loucura e a liberdade de expressão, normalmente associadas aos hippies, permitiam que os personagens saíssem cantando e dançando pelas ruas sem que isso fosse considerado irreal. As fantasias e alucinações eram justificadas pelo uso de drogas (...) (SOUZA, 2005, p.112).

fringes, leather goods, flowers in the hair, stamped shawls, long and misaligned blackpower hair, everything in a light atmosphere, very typical of this culture. The protagonist, who did not belong to the group, dressed in a classic way, with elegant accessories, even being young, demonstrating clearly the social class to which it belonged. Two moments stand out in relation to the costumes, the one of a party in the house of the protagonist, figure 9, in which she and her friends received the guests in elegant clothes and very young in light shades, showing the position of young debutantes.

Figure 9: Scene of a party that shows the formality and youthful form of the main actress and her friends.



Source: https://ia.media-imdb.com/images/M/MV5BMTg0OTY3ODc5OF5BMTI5BanBnXkFtZTcwMTc4MjkzNA@@._V1_.jpg.

Another moment stands out in a scene of hallucination or dream, with fanciful and diaphanous costumes, well suited to the dreams and hallucinations produced by the use of drugs, characteristics of the time. (Figure 10)

Figure 10: Costume of the hallucination / dream scene.



Source: https://images-na.ssl-images-amazon.com/images/M/MV5BMjI2NjYzMzYzOF5BMTI5BanBnXkFtZTcwNTc4MjkzNA@@._V1_SY1000_CR0,0,666,1000_AL_.jpg.

Although the film *Hair* has not been as successful as the musical in terms of public and criticism, its influence in the fashion was quite considerable, because it was responsible for a redemption within the fashion of a so outdated culture, the hippie culture, that today is part of the collective memory of the aesthetics of the 1970s.

The film "*Saturday Night Fever*", directed by John Badham (1977), tells the story of a young descendant of Italian immigrants, living in the suburbs of New York, who finds joy in the dance of the nightclubs, becoming the "king of discotheques". Taking advantage of the fever of the clubs and an unprecedented soundtrack of the group already known, Bee Gees, the film was one of the greatest successes of the genre in all the times.

The music and dance scenes are part of the storyline, built around a dance and romance contest between partners. The film also tackles themes inherent to the youth of the time as sexual freedom, drugs and dance, and to this theme one must credit its success.

The contemporary costumes, signed by Patrizia von Brandenstein (1943-), followed the dress patterns of the youngsters of the lower middle class of the United States at

the time and served to spread around the world the "disco" style, consisting of a novelty that the male costumes was more successful than the female. In this case, the light suit worn with dark shirt and boots by John Travolta's character Tony Maneiro, was copied extensively on the dance floor for many years to come, and in addition, the film showed an extremely vain man without questioning his manhood. The legendary opening scene of the film shows the character walking on a rhythmic pace through the streets of New York wearing jeans, a red shirt, a leather jacket and boots, also a fashion icon from the 1970s. (Figures 11 and 12)

Figure 11: Early scene of the movie "Saturday Night Fever".



Source:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/210/417/21041777_2013091916041069.jpg

Figure 12: The classic costume of the dance floors of the 1970.



Source:

http://br.web.img3.acsta.net/r_1920_1080/pictures/17/05/17/15/28/142087.jpg.

The analysis of the chosen films shows, in an exemplified way, how cinema can be part of the historical research of the costumes as well as of other aspects characteristic of a time period, such as scenography, habits and customs of a social group, even though the point of view of the creators of the film project. The historical context is impregnated in the images and as Marc Ferro (1987) said, "fourteen minutes of a film speaks more than two hours of lectures"⁷, about a documentary film covering racism in the United States.

5. CONCLUSIONS

In its more than one hundred years of existence, the "Seventh Art" as the cinema is considered, can provide endless interpretations. Several aspects can be evaluated and analyzed independently or together, scenography, language, photography, etc. Analyzing the costumes of musical films in order to search for historical sources of research and their relationship with fashion is one of the many possibilities that the design provides within the filmic universe.

Films like *West Side Love*, *Hair* and *Saturday Night Fever* are examples of musical cinematographic productions, which marked a time by approaching the theme of youth conflicts, together with unforgettable soundtracks. These films have become classics of cinematography and are true documents of their time. The analysis of their costumes through design and the influence exerted by them in fashion, provides a knowledge of the societies that each film represents. The city

⁷ Conference held at the Faculty of Sciences and Letters of Assis, UNESP, on August 27, 1987. Youtube, access on June 02. 2018.

of New York was the main scene where the plots of the three films chosen to happen. In *West Side Love*, the contemporary costumes characterize the differences between the two societies portrayed. The conflicting interests among young Americans and the new generation of Puerto Rican immigrants were shown by choosing the color palette of each group's clothing. In *Hair*, the reconstitution of the "hippie" costume, influenced the fashion of the time and the differences of costumes made clear, within the story of the plot, the evident distancing between the characters belonging to different social classes. And in "*The Saturday Night Fever*," contemporary costumes marked their era as fashion icons of the late 1970s along with a soundtrack enshrined in the hit charts of the time.

Through providing a way to classify the costumes of the films, this text intends to serve as a catalyst for future explorations within the theme of the interaction of cinema and fashion and that through the interpretation of elements of the costumes the cinema can also serve as an important source of historical research in the field of fashion.

REFERENCES

BATTISTI, Francisleth Pereira. *Moda e figurino: unilateralidade. Publicação 1º Encontro Paranaense de Moda, Design e Negócios*. Maringá, 2009.

BETTON, Gerard. *A Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

DE LA HAYE, Amy. *Fashion Sourcebook: A Visual Reference to Twentieth Century Fashion*. London: Macdonald & Co Ltda, 1988.

CABRAL, Alexandra; FIGUEIREDO, Carlos Manuel. *O Figurino na Construção das Personagens e do Drama da Ficção Cinematográfica*. CIAUD - Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design - Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, 8º SOPCOM Comunicação Global, Cultura e Tecnologia, 2016.

CARPINTEIRA, Yolanda Maria Garcia. **A Intervenção do Designer de Produção na Peça Cinematográfica**. Dissertação para obtenção do grau de mestre em design de comunicação. Faculdade de Arquitetura, Universidade Técnica de Lisboa, 2011.

COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário**. Porto Alegre, nº 8, ago, FAMECOS/PUCRS, 2002.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Estetização do Mundo**, Viver na Era do Capitalismo Artista. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Christine Veras. **O Show Deve Continuar**: O gênero musical no cinema. Dissertação de mestrado, Escola de Belas Artes, UFMG, BH, 2005.

SOUZA, Amanda; *et al.* **A Retomada do Gênero Musical**. São Carlos, SP, 2011.

Sites:

Adoro Cinema <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-980/fotos/detalhe/?cmediafile=18886613>>. Acessado em 20/06/2017

IMDB


<<http://www.imdb.com/title/tt0079261/mediaviewer/rm3728246016>>. Acessado em 20/06/2017

Filmes:

AMOR SUBLIME AMOR (*West Side Story* – EUA-1961). Direção: Robert Wise e Jerome Robbins.

EMBALOS DE SÁBADO À NOITE, OS (*Saturday Night Fever* – EUA – 1977). Direção: John Badham.

HAIR (EUA – 1979). Direção: Milos Forman.



Rupturas do Vestir: uma análise de *Vestido Nuevo* e a formação da identidade de gênero na infância

Marianna Ribeiro Pires

Mestra, Universidade Feevale / mariannaribeiropires@gmail.com
Orcid: 0000-0003-4748-0382 / [lattes](#)

Claudia Schemes

Doutora, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul /
claudias@feevale.br
Orcid: 0000-0001-8170-9684 / [lattes](#)

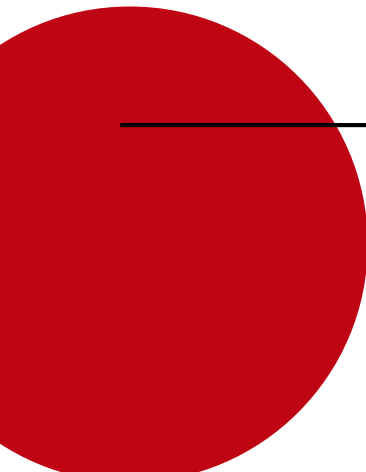
Enviado 14/11/2018 / Aceito 19/03/2019

Rupturas do Vestir: uma análise de *Vestido Nuevo* e a formação da identidade de gênero na infância

RESUMO

Neste artigo analisaremos o curta-metragem espanhol *Vestido Nuevo* (2007), que trata as questões de gênero no contexto escolar. A partir da perspectiva da moda e do cinema como manifestações culturais e suas relações possíveis com os estudos de gênero, busca-se problematizar as questões que circundam as rupturas dos modos de vestir em relação aos gêneros estabelecidos culturalmente na sociedade ocidental contemporânea. Nosso olhar se volta para a infância, período no qual se constitui a identidade de gênero do sujeito, sua apreensão de mundo e o seu lugar nesse espaço de socialização. Com tal enfoque, analisa-se a roupa enquanto linguagem e como sua utilização pode estar atrelada na busca por afirmação e reconhecimento da identidade de gênero. De igual forma, o cinema representa práticas sociais que expressam, dialogam ou contestam discursos por meio das telas. Concluímos que as escolhas vestimentares do protagonista do filme rompem com o código do vestir estabelecido culturalmente ao longo da história do vestuário em relação a masculinos e femininos, gerando conflitos sociais para ele, para a família e para a escola.

Palavras-chave: Gênero; Moda; *Vestido Nuevo*.



Ruptures of Dress: an analysis of Vestido Nuevo and the formation of gender identity in childhood

ABSTRACT

In this article we will analyze the Spanish short film Vestido Nuevo (2007), which deals with gender issues in the school context. From the perspective of fashion and cinema as cultural manifestations and their possible relations with gender studies, it is sought to problematize the issues that surround the ruptures of the modes of dress in relation to the culturally established genres in contemporary Western society. Our gaze turns to childhood, a period in which the subject's gender identity, his apprehension of the world and his place in this space of socialization is constituted. With such a focus, clothing is analyzed as language and how its use can be tied in the search for affirmation and recognition of gender identity. Similarly, cinema represents social practices that express, dialogue or challenge discourses through the screens. We conclude that the dressing choices of the protagonist of the film break with the dress code established culturally throughout the history of the clothing in relation to masculine and feminine, generating social conflicts for him, for the family and for the school.

Keywords: Gender; Fashion; Vestido Nuevo.

1. INTRODUÇÃO

Ao vestir o corpo, as escolhas vestimentares que fazemos diariamente transmitem por meio de formas, cores, estilos, adornos e até mesmo intervenções estéticas – como cortes e pinturas de cabelo, maquiagens, tatuagens, utilização de brincos ou *piercings*, etc. – mensagens a quem nos observa. As recriações que fazemos do nosso corpo por meio destes artefatos e intervenções também passam a transmitir representações de gênero, ou seja, por meio das escolhas em relação aos modos de vestir é possível passar a mensagem de uma feminilidade ou masculinidade, ou de nenhuma destas atribuições culturais.

Nesse sentido, o enfoque do presente trabalho está em mostrar, não aquilo que se espera culturalmente em nossa sociedade ocidental contemporânea em relação aos gêneros e suas escolhas vestimentares, mas ao contrário, as rupturas presentes nos códigos do vestir e como estas causam choques e estranhamentos sociais, sobretudo quando o sujeito transgressor é uma criança.

Para tanto, aborda-se nesse estudo os aspectos culturais da moda, a construção da identidade, os sentidos construídos pelas recriações corpóreas ou vestimentares bem como as terminologias de gênero que ajudam a compreender e a desmistificar os seus significados. Posto isso, torna-se viável a realização da análise da obra cinematográfica *Vestido Nuevo* (2007)¹ dialogando com as ideias dos autores e permitindo pensar a identidade de gênero construída na infância pelo viés da moda e do cinema que se apresentam como significativos meios de expressão e produção cultural.

¹ VESTIDO Nuevo. Direção de Sergi Pérez. Barcelona: Espanha: Escándalo Films, 2007.

2. SOCIOLOGIA DA MODA

Sabe-se hoje que a moda é um fenômeno que vai além do simples ato de vestir o corpo por questões de proteção ou pudor sendo, ao contrário, um fenômeno que se manifesta como uma significativa forma de expressão. Conforme a socióloga Kathia Castilho (2009, p. 37), os seres humanos valem-se de diferentes técnicas de construção e elaboração de caráter discursivo, o que nos leva a compreender a moda como uma ocorrência universal, fundada em todas as sociedades humanas que se expressam por meio de um conjunto de trajes e acessórios ornamentais.

Mediante as decorações corpóreas os indivíduos vão construindo a sua identidade, isto é, a maneira como se identificam e como gostariam de ser vistos e reconhecidos pelos membros da sociedade em que habitam. Para Calanca (2008, p. 16-17), é por meio das vestes que se aplica a significação do corpo, da pessoa, tornando-o significante e estabelecendo suas relações com a sociedade.

A partir desta perspectiva, Castilho (2009, p. 82), diz que o corpo não está desassociado do sujeito, manifestando-se como uma estrutura semiótica que instaura significados e explora as mais diversas possibilidades de expressão. A autora acredita que o corpo por si só é um discurso e que quando vestido pelos discursos da moda passa a ter outra significação, reiterando ou confrontando o discurso base que é o corpo.

Em consonância com Castilho, o sociólogo Malcom Barnard (2003) defende a ideia de que o corpo é carregado de significados que mudam com o tempo. Para ele é difícil sustentar o argumento de que o corpo seria ausente de significação até o momento em que é vestido por uma indumentária, ou que teria um significado natural e que seria sempre o mesmo em toda a parte.

Vindo ao encontro de Barnard, o também sociólogo David Le Breton (2011) concebe o corpo como uma construção simbólica e não como uma realidade em si no qual as representações conferem-lhe um sentido e sendo estas representações dependentes “de um estado social, de uma visão de mundo e, no interior desta última, de uma definição da pessoa” (BRETON, 2011, p. 18) o que evidencia o caráter mutável dos significados corpóreos. Ainda segundo o mesmo autor, o corpo pode ser comparado com uma tela, uma superfície de projeção na qual o sujeito age simbolicamente sobre o mundo que o cerca, colocando em seu devido lugar os fragmentos do sentimento de identidade pessoal desintegrados pelos ritmos sociais. A partir do ordenamento e do sentido de si, o indivíduo busca sua unidade de sujeito “agenciando signos nos quais procura produzir sua identidade e se fazer reconhecer socialmente” (BRETON, 2011, p.274).

Embora a construção da identidade seja uma ação pessoal, grande parte das vezes pode estar condicionada a padrões sociais. Segundo Miranda (2008), os indivíduos interpretam as ações dos outros e escolhem, de acordo com a sua estrutura de valores, as formas mais adequadas de exposição na sociedade. Dessa forma, para a autora, quando o indivíduo se encontra em conformidade com o grupo, tende a sentir-se mais confortável. Isso evidencia a “função do processo de socialização de educar o indivíduo para se comportar apropriadamente em cada nova situação” (MIRANDA, 2008, p. 26-27). Esta integração (ou não) à sociedade pode acontecer por meio de comportamentos ou objetos os quais emitem mensagens e integram ou marginalizam os indivíduos no meio social.

Nesse ponto, aproximamo-nos de nosso propósito: apresentar as rupturas do vestir que desafiam as representações tradicionais em relação aos gêneros no

contexto da sociedade ocidental atual. Dessa maneira, toda a composição estética desviante de uma masculinidade ou feminilidade concebida culturalmente causa choques e estranhamentos, em especial, quando a ação divergente parte de uma criança. Dessa maneira, a fim de que a análise do curta-metragem *Vestido Nuevo* possa ser realizada, considera-se fundamental tratarmos de alguns conceitos referentes a diversificada terminologia dos estudos de gênero. Assim, a seguir buscaremos explicar os conceitos com o intuito de que o leitor compreenda os efetivos significados de cada terminologia, evitando os equívocos comuns que permeiam a nomenclatura de gênero.

3. DESMISTIFICANDO AS TERMINOLOGIAS DE GÊNERO

Nos últimos tempos os estudos de gênero se popularizaram na academia e na sociedade, principalmente, a partir das contestações feministas em relação aos tradicionais arranjos sociais e políticos, segregação e silenciamento nos quais as mulheres foram historicamente conduzidas. Mas, embora as mulheres tenham sido as responsáveis por dar início a estes estudos, questionando as posições nas quais estavam sendo representadas na sociedade, eles se referem tanto as mulheres quanto aos homens, buscando contextualizar o que se supõe sobre os gêneros, evitando as generalizações sobre o homem ou a mulher (LOURO, 2003).

Dessa forma, gênero trata da forma como as características biológicas são representadas no processo histórico (LOURO, 2003), porém o conceito está relacionado aos valores construídos socialmente e não a uma ideia de determinismo biológico (SABAT, 2001), ou seja, gênero se constrói a partir da percepção da diferença sexual,

procurando compreender as relações sociais entre mulheres e homens, entre masculinos e femininos. Embora as características biológicas não possam ser negadas e gênero se constituir sobre corpos sexuados, não é propriamente sobre a constituição orgânica a que se refere, mas sim, sobre as características sociais que são construídas a partir da percepção das diferenças biológicas.

Grossi (1998) explica que no ocidente é muito comum o termo gênero estar relacionado à sexualidade, o que provoca dificuldades no senso comum em compreender, por exemplo, o significado e a diferença entre identidade de gênero e identidade sexual. Para a autora, a identidade de gênero é marcada pelo sentimento individual de identidade, enquanto a identidade sexual está relacionada a atração afetiva e ao desejo, isto é, são as orientações sexuais dos indivíduos, que podem ser heterossexuais (desejo pelo gênero oposto), homossexuais (desejo pelo mesmo gênero), bissexuais (desejo por ambos os gêneros), ou assexuais (ausência de desejo). Assim, apesar de identidade de gênero e identidade sexual estarem relacionadas, essas terminologias possuem significados diferentes.

A autora também acredita que a identidade de gênero, embora compreenda sentimentos individuais, tende a ser construída em consequência das rotulações sociais. Como exemplo, tem-se os exames aos quais as gestantes são submetidas e que detectam o sexo biológico do bebê passando, a partir desse momento, a se construir um imaginário de como será a vida dessa criança: se for menino comportamentos condizentes a um menino são esperados, como jogar bola, brincar de carrinho ou vestir-se de azul. Sendo menina, espera-se que a mesma seja calma, comportada, dócil, brinque de casinha e de bonecas e que goste de cor-de-rosa. A esses comportamentos sociais dá-se o nome de papéis de gênero, ou seja, os padrões

estabelecidos em determinada cultura e determinado momento histórico e as expectativas que a sociedade nutre para que certa ordem seja mantida e corpos, desejos e atitudes possam ser controladas.

Já o termo heteronormatividade, segundo Petry e Meyer (2011), para ser compreendido precisa ter nomenclatura analisada separando os vocábulos hetero e norma. Hetero significa o outro, o diferente, é o antônimo de homo, que significa igual. Em relação à sexualidade, hetero é a atração por alguém do gênero/sexo oposto. Já o vocábulo norma se refere a algo que regula, busca tornar igual, associado a normal, isto é, segue uma norma. Em vista disso, para as autoras o termo heteronormatividade pode ser compreendido como um parâmetro de normalidade em relação à sexualidade, "para designar como norma e como normal a atração e/ou o comportamento sexual entre indivíduos de sexos diferentes" (PETRY; MEYER, 2011, p. 196).

Desse modo, a heteronormatividade se tornou o padrão de sexualidade que regula as maneiras como as sociedades ocidentais devem seguir, naturalizando na cultura a ideia de que a norma e o normal são as relações existentes entre pessoas de gêneros/sexos diferentes. No tocante a esse ponto, sabe-se que as formas de sexualidade são plurais e não necessariamente os indivíduos têm atração afetiva pelo gênero oposto, mas também pelo mesmo gênero, ou por ambos os gêneros, como já mencionado.

Por fim, gostaríamos de elucidar o termo transgênero, que se aproxima do nosso enfoque na análise da obra cinematográfica. Para a psicóloga Jaqueline Gomes de Jesus (2012, p. 8-14), o termo transgênero é um conceito "guarda-chuva"² e abarca a diversificada gama de pessoas que não se identificam com o gênero que lhes foi atribuído.

² Visto a variedade de termos existentes tais como: *crossdresser*, transexual, travesti, *drag queen/drag king*, *queer*, transgênero, etc.

A não-identificação pode ocorrer em diferentes graus e um indivíduo transgênero pode reconhecer-se como transexual desde criança, ou tardiamente, por diferentes motivos mas, segundo a psicóloga, muito se deve a repressões sociais.

Aliás, o termo transexual se refere a identidade do indivíduo que se reconhece como uma pessoa trans, isto é, que se identifica com o gênero oposto ao designado no momento do nascimento. Em vista disso, o termo não necessariamente está relacionado a cirurgia de transgenitalização/ redesignação genital, como o senso comum costuma pensar. Embora muitos tenham o desejo de passar pela cirurgia para adequar seu sexo à sua identidade, isso não é uma regra e não exclui o indivíduo que não realiza a cirurgia da sua condição de transexual, pois é exatamente isso que a transexualidade é: uma condição. Portanto, todo o indivíduo que busca reconhecimento seja como mulher trans ou homem trans são indivíduos transexuais e também transgêneros³.

Diante das explicações sobre as terminologias de gênero aqui realizadas, acredita-se que a análise do curta-metragem que se desdobra a seguir, possa ser mais inteligível e, com isso, propiciar uma reflexão mais sensível sobre um tema que sabemos ser complexo, principalmente quando envolve infância, mas ao mesmo tempo bastante relevante a ser trabalhado em prol de uma sociedade mais justa e acolhedora com quem ousou sair da normal.

4. A IDENTIDADE DE GÊNERO NA MODA E NO CINEMA

Para Rossini (2008, p.123), o cinema tem sido um importante comunicador e mediador das transformações

³ Em oposição aos termos transgênero e transexual, podemos esclarecer que as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído culturalmente chamam-se cisgêneros.

sociais, culturais e artísticas há mais de meio século. Nesse sentido, também tem sido uma significativa fonte de pesquisa histórica, adquirindo cada vez mais espaço e sendo considerado como um objetivo testemunho da história, de alto poder ilustrativo, uma vez que o cinema provoca um “efeito de realidade” no espectador, principalmente pelos artifícios técnicos ou sonoros que são imediatos, levando o espectador/ouvinte a uma adesão instantânea do referente – a “realidade”, que está sendo registrada (NAPOLITANO, 2011, p. 236).

No entanto, apesar da visão objetiva que o cinema provoca, o mesmo opera um recorte sobre o real feito pelos produtores quando decidem o que mostrar ou omitir, conforme Rossini (2008). Para a autora, os cineastas tomam posicionamentos ao fazerem um recorte para produzir a narrativa, já que uma seleção nunca está isenta de intencionalidade. Dessa forma, o cinema pode ser considerado como um produto social, composto por uma multiplicidade de visões, o que o torna uma fonte riquíssima para a história, onde é possível estudar o imaginário de uma sociedade com seus diferentes posicionamentos.

Mas, ao tomarmos o cinema como fonte de pesquisa, alguns detalhes devem ser observados, pois, ainda segundo a autora, há muitos elementos a serem decodificados em virtude da diversidade de gêneros e formatos visuais. Tais elementos são de natureza técnica, artística, cinematográfica e extracinematográfica, como entrecruzamentos de imagens, movimentos, ângulos das câmeras, luzes, sons, músicas, palavras e indumentárias.

Assim, ao se fazer uma análise de uma obra fílmica o ideal é que se possa considerar esses elementos e suas interações, pois considerar apenas o aspecto verbal do cinema é deixar de compreendê-lo em sua totalidade. Ao lançarmos nosso olhar sobre o curta-metragem *Vestido*

Nuevo (2007), voltamo-nos não somente à indumentária do protagonista da obra, mas também às falas dos personagens e seus gestos/movimentos, pois estes elementos ajudam a decodificar a obra de forma mais abrangente.

O curta-metragem analisado aborda a temática de gênero e sua relação com a infância, provocando reflexões sobre a identidade de gênero do protagonista Mario, interpretado por Ramon Novell.

Na produção o menino Mario tem oito anos e no dia de Carnaval na escola aparece na sala de aula usando um vestido cor-de-rosa, o que gera um estranhamento na turma e em outras esferas da escola, como a direção. O início da obra é especialmente interessante, pois é possível observar a fala do garoto e a sua percepção sobre esta festa ao ler a redação que escreveu sobre esse dia que, para ele, parece ser tão prazeroso: “Eu gosto muito do dia de Carnaval. É muito divertido porque nos disfarçamos e nos deixam vir sem farda, nos vestimos como queremos. Eu gosto muito do dia de Carnaval”. Examinando as palavras de Mario é possível perceber que o período do Carnaval representa um momento de liberdade, onde o sujeito pode exercer suas expressões de gênero, visto que no dia-a-dia da escola os alunos devem estar uniformizados.

Nota-se nesse ponto que a cena em que Mario lê sua redação parece se passar em outro dia que não o dia de Carnaval e sua vestimenta parece ser o uniforme escolar masculino, no qual é possível observar um casaco xadrez em tom de azul – cor culturalmente associada aos meninos – vestido sob uma camisa social branca com detalhes coloridos no colarinho⁴ (ver figura número 1).

⁴ Parte da modelagem de uma camisa social, composta por gola e pé de gola, no qual a junção destas duas modelagens chama-se colarinho.

Figura 1: Mário uniformizado conforme um menino.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *Vestido Nuevo* (2007).

Na sequência do curta, quando os alunos estão chegando na sala de aula, no dia de Carnaval, é possível ouvir alguns xingamentos entre eles, sugerindo que tanto o ambiente escolar como a faixa etária das crianças em questão são propícios para a troca de ofensas, onde os xingamentos costumam estar relacionados a questões corpóreas nas quais é possível identificar que tudo que possa fugir de um modelo padronizado pode também gerar conflitos e estranhamentos. É o que ocorre na cena seguinte, quando a professora nota um silêncio repentino da turma e percebe que o silêncio havia sido provocado por Mario estar usando um vestido cor-de-rosa, o que causou surpresa em todos.

No entanto, Mario, apesar de notar a situação de estranhamento dos colegas, parece não se importar e, calmamente, vai até sua carteira sentar-se. A professora lhe pergunta o que está fazendo e ele afirma que está “vestido como uma menina”, o que provoca um alvoroço e Mario é chamado de “viadinho” e “boneca” pelos colegas, em especial um menino chamado Santos – um personagem significativo na obra, que representa a figura homofóbica⁵ do discurso heteronormativo.

Vindo ao encontro do propósito do presente artigo, analisa-se a vestimenta na qual Mario rompe os padrões

⁵ Derivado do termo homofobia, que significa rejeição e aversão a pessoas homossexuais.

sociais das representações de gênero, conforme verifica-se na figura número 2. A roupa em questão é um vestido sem mangas, modelagem em linha A, cor-de-rosa e com aplicação de uma flor.

Figura 2: Mario rompe as representações de gênero e o código do vestir.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *Vestido Nuevo* (2007).

Tal vestimenta, além de quebrar a combinação feita na escola – na qual todos deveriam trajar fantasia de cachorro da raça dalmata – rompe também com um estereótipo de gênero estabelecido culturalmente, no qual impera a utilização de vestidos como sendo um costume restrito ao universo feminino. No tocante a esse ponto, pode-se estabelecer duas questões para análise. A primeira ao notar-se que, mesmo em um dia festivo na escola, as crianças não têm o direito de se fantasiar como querem, mas, ao contrário, são instruídas para a se vestirem iguais, todas de dalmatas, abolindo-se qualquer senso de criatividade e fantasia que a escola poderia incentivar nas crianças. Inclusive, há uma cena bastante sugestiva, na qual a professora diz que irá distribuir aos alunos as coleiras dos dalmatas, o que sugere mais uma vez os condicionamentos sociais em que vivemos: a coleira está ali bem representada para que as normas sejam obedecidas e para nos dizer que há alguém que segura esta coleira.

A segunda observação se dá na constatação de que os costumes mudam com o passar dos tempos, pois conforme a história da moda e do vestuário nos mostram, até o século XIX era comum que ambos os gêneros utilizassem vestidos, porque estes eram mais práticos, auxiliando na troca de fraldas e na ida das crianças ao banheiro, já que os fechamentos de calças, por exemplo, não tinham zíperes (BLAZESKI, 2018).

Assim como no curta espanhol o menino Mario sofre as consequências de romper o código do vestir em relação ao gênero que lhe foi atribuído socialmente, fora da ficção essa situação também acontece, como foi o caso do menino Romeo, que em 2015 foi banido da sua escola no Reino Unido até que passasse "a se vestir de acordo com seu gênero" nas palavras da instituição (SOARES, 2015). Tal como Mario, Romeo também foi para a escola trajando um vestido (ver figura 3) e virou notícia na mídia em função de seu gosto por esta peça, hoje considerada uma vestimenta exclusivamente feminina, mas corriqueira no passado para meninas e meninos, o que comprova que os hábitos do vestir também se modificam ao longo do tempo.

Figura 3: Quando ficção e "vida real" se cruzam



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *Vestido Nuevo* (2007) e *Nova Escola* (2015).

Outra cena que nos chama a atenção é quando Mario está aguardando na secretaria para que seu pai venha buscá-lo. Aliás, ele é convidado pela professora a se retirar da sala enquanto ela leva o caso para o conhecimento do diretor que, por sua vez, quer esclarecimentos, questionando o pai do garoto se o mesmo acompanha Mario e por qual motivo o menino viria vestido daquele jeito para a escola -“um curioso mal-entendido”-, segundo o diretor.

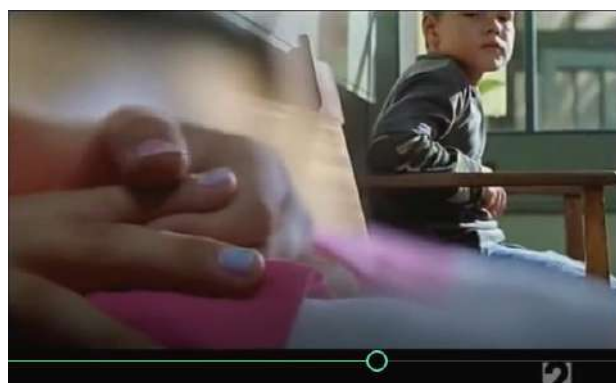
Outra cena que nos chama a atenção é quando a colega e amiga Elenita aparece para ver Mario. Elenita é uma menina que usa um colete para a coluna e, ao chegar na secretaria, Santos, o garoto que provocou agitação na turma zombando de Mario e que também se encontra ali, fala, assim que a menina chega, que “era só o que faltava”, referindo-se a ela e indicando que há também uma aversão em relação à garota, o que fica subentendido que os “diferentes” causam repulsa em algumas pessoas, ao mesmo tempo que entre eles, – os excluídos – há união e amizade.

Quanto a esse aspecto, Elenita aconselha o amigo Mario que ele não deve vestir-se como está, pois é “ilegal”, assim como não deve pintar as unhas, – hábito que o menino adora –, alertando para que ele “veja como todos se vestem”. A naturalidade de Mario, no entanto, o faz questionar o motivo, já que na casa de Elenita ele costuma vestir-se como menina. A amiga então explica: “sim, mas fora não pode, os meninos não se vestem como meninas”, sugerindo que estas experiências sejam realizadas às escondidas, em um ambiente privado, em que poucas pessoas tomem conhecimento de tal prática, longe do mundo social onde podem passar por ofensas.

Nesta mesma cena Mario mostra para Elenita suas unhas pintadas e se coloca à disposição para ensiná-la a pintar carinhas, animais e flores coloridas. A menina diz que sua mãe irá comprar mais cores de esmaltes para ela, porém a

mesma havia dito para Elenita que era muito “exagerado”, o que faz Mario questionar o que seria o exagero de que a amiga fala. Elenita supõe que é o que brilha, ao que Mario sensivelmente responde: “pois eu gosto mais das coisas que brilham...é mais bonito!”. Na figura número 4 pode-se observar as unhas pintadas de Mario, na cena em que decorre o diálogo narrado.

Figura 4: Cores nas unhas de Mario.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *Vestido Nuevo* (2007).

Em relação a figura do pai no curta-metragem, o mesmo desempenha um papel de protetor do filho, acolhendo-o e protegendo-o de situações constrangedoras. Essa percepção se dá em alguns momentos, como a sua resposta ao diretor, afirmando que o filho “gosta de se vestir assim”, ou na atitude de não recriminar Mario, mas apenas perguntar porque ele se vestiu com a roupa da sua irmã. Também na cena que fecha o curta, quando o pai tira seu próprio paletó para cobrir o filho na volta para casa e o pega no colo, abraçando e acolhendo o menino, como mostra a figura número 5.

Figura 5: Abraço que acolhe a diversidade.



Fonte: Elaborado pelas autoras a partir de *Vestido Nuevo* (2007).

A atitude do pai foi compreendida por nós como uma ação protetora, embora se possa questionar o motivo do pai esconder o vestido, colocando seu casaco por cima. Entende-se, analisando o contexto da obra, que a atitude do pai é de proteção, pois o menino já havia sido ofendido por colegas e retirado da sala de aula pela professora. Além disso, em todos os momentos em que a figura do pai aparece no curta, o mesmo se coloca ao lado do filho, o que é possível perceber pelo olhar que dirige a Mario, pela resposta que ele dá ao diretor em defesa do menino e, enfim, pelo abraço reconfortante que fecha a obra cinematográfica.

5. CONCLUSÃO

Ao longo desse artigo foi possível relacionar os estudos de gênero com a infância, com enfoque na identidade de gênero que se manifesta pelas escolhas vestimentares do protagonista Mario, do curta-metragem espanhol *Vestido Nuevo* (2007), e de que forma sua expressão de gênero rompe com o código do vestir estabelecido culturalmente ao longo da história do vestuário em relação a masculinos e

femininos, gerando conflitos sociais para ele, para a família e para a escola.

Como visto nos estudos de diferentes autores citados neste trabalho, o corpo e as roupas emitem mensagens para os outros na busca de reconhecimento de uma identidade, que nem sempre é a atribuída socialmente no momento do nascimento e está baseada exclusivamente na conotação biológica. Dessa forma, na busca de reconhecimento social pela identidade no qual há identificação, diferentes formas de expressão de gênero surgem por meio de roupas, acessórios, intervenções corporais e estéticas, evidenciando que a moda é uma linguagem não-verbal, de significativa comunicação e força social.

O que se depreende da mensagem do curta é que aquelas pessoas que ousam sair da normalidade instaurada são marginalizadas na sociedade, não encontrando acolhimento nem mesmo em instituições que poderiam ser acolhedoras, como é o caso das escolas, e que as crianças também podem agir de forma a marginalizar os "diferentes", uma vez que desde pequenas são ensinadas a seguir padrões de gênero, não sendo instruídas a ter um olhar diversificado diante as manifestações identitárias que são plurais.

Por outro lado, a obra também nos passa a mensagem de que há a possibilidade da aceitação, no curta representado pela figura do pai, que se mostra sempre a favor do seu filho da maneira que ele é. Aliás, subentende-se que a escolha de Mario de se vestir com roupas consideradas femininas é um gosto e um hábito, não parecendo ter sido uma fantasia escolhida apenas para o dia de Carnaval, mas ao contrário, Mario já tinha por costume vestir-se assim, na casa da amiga Elenita, além de pintar as unhas, indicando que a identidade de gênero na qual Mario se reconhece, é a de menina. E está tudo bem se sentir assim.

REFERÊNCIAS

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. 1º ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2003.

BLAZESKI, Goran. **Most Victorian-era boys wore dresses and the reasons were practical**. The vintage News, 2018. Disponível em: <<https://www.thevintagenews.com/2018/03/20/breeching-boys/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 1º ed. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2008.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

GOBIERNO DE ESPAÑA. **Vestido Nuevo**. Disponível em: <<http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2007/P43406.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. **Antropologia em 1º mão**, Florianópolis, UFSC/PPGAS, 1998. Disponível em: <http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/grossi_miriam_identidade_de_genero_e_sexualidade.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Guia Técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. Brasília, DF, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6º ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

MIRANDA, Ana Paula de. **Consumo de moda**: A relação pessoa-objeto. 1º ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes históricas**. In: PINSKY, Carla (org.). 3º ed. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. **Textos e Contextos**, v.10, n. 1, p. 193-198, jan/jul 2011. Disponível

em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/viewFile/7375/6434>> Acesso em: 09 jan. 2018.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais**: percursos em história cultural. 1º ed. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**, v. 9, n. 1, p. 11-21, set. 2001. Disponível em: <<http://refe.paginas.ufsc.br/revistas-antiores/volumes-6-ao-10/volume-9-no-1-2001/>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

SOARES, Wellington. **Educação sexual**: precisamos falar sobre Romeo...Nova escola, 2015. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/80/educacao-sexual-precisamos-falar-sobre-romeo>> Acesso em: 25 abr. 2018.

VESTIDO Nuevo. Direção de Sergi Pérez. Barcelona: Espanha: Escándalo Films, 2007.



Ruptures of Dress: an analysis of *Vestido Nuevo* and the formation of gender identity in childhood

Marianna Ribeiro Pires

Master, Feevale University / mariannaribeiropires@gmail.com
Orcid: 0000-0003-4748-0382 / [lattes](#)

Claudia Schemes

Doctor, Pontifical Catholic University of Rio Grande do Sul /
claudias@feevale.br
Orcid: 0000-0001-8170-9684 / [lattes](#)

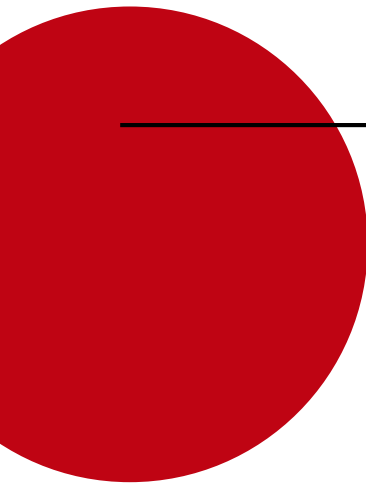
Sent 14/11/2018 /Accept 19/03/2019

Ruptures of Dress: an analysis of *Vestido Nuevo* and the formation of gender identity in childhood

ABSTRACT

In this article we will analyze the Spanish short film *Vestido Nuevo* (2007), which deals with gender issues in the school context. From the perspective of fashion and cinema as cultural manifestations and their possible relations with gender studies, it is sought to problematize the issues that surround the ruptures of the modes of dress in relation to the culturally established genres in contemporary Western society. Our gaze turns to childhood, a period in which the subject's gender identity, his apprehension of the world and his place in this space of socialization is constituted. With such a focus, clothing is analyzed as language and how its use can be tied in the search for affirmation and recognition of gender identity. Similarly, cinema represents social practices that express, dialogue or challenge discourses through the screens. We conclude that the dressing choices of the protagonist of the film break with the dress code established culturally throughout the history of the clothing in relation to masculine and feminine, generating social conflicts for him, for the family and for the school.

Keywords: Gender; Fashion; *Vestido Nuevo*.



Ruptures of Dress: an analysis of *Vestido Nuevo* and the formation of gender identity in childhood

RESUMO

Neste artigo analisaremos o curta-metragem espanhol *Vestido Nuevo* (2007), que trata as questões de gênero no contexto escolar. A partir da perspectiva da moda e do cinema como manifestações culturais e suas relações possíveis com os estudos de gênero, busca-se problematizar as questões que circundam as rupturas dos modos de vestir em relação aos gêneros estabelecidos culturalmente na sociedade ocidental contemporânea. Nosso olhar se volta para a infância, período no qual se constitui a identidade de gênero do sujeito, sua apreensão de mundo e o seu lugar nesse espaço de socialização. Com tal enfoque, analisa-se a roupa enquanto linguagem e como sua utilização pode estar atrelada na busca por afirmação e reconhecimento da identidade de gênero. De igual forma, o cinema representa práticas sociais que expressam, dialogam ou contestam discursos por meio das telas. Concluímos que as escolhas vestimentares do protagonista do filme rompem com o código do vestir estabelecido culturalmente ao longo da história do vestuário em relação a masculinos e femininos, gerando conflitos sociais para ele, para a família e para a escola.

Palavras-chave: Gênero; Moda; *Vestido Nuevo*.

1. INTRODUCTION

When dressing the body, the daily choices of clothing transmit through shapes, colors, styles, adornments and even aesthetic interventions - such as hair cuts and paintings, make-up, tattoos, use of earrings or piercings, etc. - messages to those who observe us. The re-creations that we make of our bodies through these artifacts and interventions also begin to transmit gender representations, through the choices regarding the modes of dressing it is possible to pass the message of a femininity or masculinity, or of none of these attributions cultural activities.

In this sense, the focus of the present work is to show, not what is expected culturally in our contemporary Western society in relation to the genders and their clothing choices, but on the contrary, the ruptures present in dress codes and how they cause shocks and estrangements, especially when the transgressor is a child.

For this purpose, the cultural aspects of fashion, the construction of identity, the senses constructed by bodily or dress re-creations as well as the gender terminologies that help to understand and demystify their meanings are addressed in this study. Having said this, it is possible to carry out the analysis of the cinematographic work *Vestido Nuevo* (2007), dialoguing with the ideas of the authors and allowing to think about the gender identity constructed in childhood by fashion and cinema that present themselves as significant means of expression and cultural production.

2. SOCIOLOGY OF FASHION

It is known today that fashion is a phenomenon that goes beyond the simple act of dressing the body for reasons of protection or modesty, being, on the contrary, a phenomenon

that manifests itself as a significant form of expression. According to the sociologist Kathia Castilho (2009, 37), human beings use different techniques of construction and elaboration of discursive character, which leads us to understand fashion as a universal occurrence, founded on all human societies that are expressed through a set of costumes and ornamental accessories.

Through the corporeal decorations individuals construct their identity, that is, the way they identify themselves and how they would like to be seen and recognized by the members of the society in which they live. For Calanca (2008, pp. 16-17), it is through the garments that the signification of the body, of the person, is made, making it significant and establishing its relations with society.

From this perspective, Castilho (2009: 82) says that the body is not disassociated with the subject, manifesting itself as a semiotic structure that establishes meanings and explores the most diverse possibilities of expression. The author believes that the body itself is a discourse and that when dressed in fashion speech, it has another meaning, reiterating or confronting the basic discourse that is the body.

In agreement with Castilho, the sociologist Malcolm Barnard (2003) defends the idea that the body is loaded with meanings that change with time. It is difficult for him to support the argument that the body would be absent from meaning until it is worn by clothing, or that it would have a natural meaning and would always be the same everywhere.

Coming to meet Barnard, the sociologist David Le Breton (2011) conceives the body as a symbolic construction and not as a reality in itself in which the representations give it a meaning and these representations are dependent "of a social state, of a world view and a definition of the person" (BRETON, 2011, p.18), which shows the changing character of meanings corporeal. According to the same author, the body can be

compared with a screen, a projection surface in which the subject acts symbolically on the world around him, putting in his place the fragments of the feeling of personal identity disintegrated by the social rhythms. From the ordering and the sense of self, the individual seeks his unit of subject "by assembling signs in which he seeks to produce his identity and to make himself recognized socially" (BRETON, 2011, p.274).

Although the construction of identity is a personal action, most of the time it can be conditioned to social standards. According to Miranda (2008), individuals interpret the actions of others and choose, according to their structure of values, the most adequate forms of exposure in society. In this way, for the author, when the individual is in accordance with the group, tends to feel more comfortable. This highlights the "function of the socialization process of educating the individual to behave appropriately in each new situation" (MIRANDA, 2008, 26-27). This integration (or not) to society can happen through behaviors or objects that emit messages and integrate or marginalize individuals in the social environment.

At this point, we approach our purpose: to present the ruptures of dress that defy traditional representations regarding gender in the context of present Western society. In this way, all the deviant aesthetic composition of a culturally conceived masculinity or femininity causes shocks and estrangements, especially when the divergent action starts from a child. Thus, in order that the analysis of the short film *Vestido Nuevo* can be performed, it is considered fundamental to deal with some concepts referring to the diversified terminology of gender studies. Thus, we will try to explain the concepts in order that the reader understands the effective meanings of each terminology, avoiding the common misunderstandings that pervade gender nomenclature.

3. DEMYSTIFYING GENDER TERMINOLOGIES

In recent times, gender studies have become popular in the academy and in society, mainly from feminist contestations about the traditional social and political arrangements, segregation and silencing in which women have historically been led. But, although women were responsible for starting these studies, questioning the positions in which they were represented in society, they refer both to women and men, seeking to contextualize what is assumed about gender, avoiding generalizations on the man or the woman (LOURO, 2003).

Thus, gender deals with the way biological characteristics are represented in the historical process (LOURO, 2003), but the concept is related to socially constructed values and not to an idea of biological determinism (SABAT, 2001). Constructs from the perception of the sexual difference, trying to understand the social relations between women and men, between masculine and feminine. Although biological characteristics can not be denied and gender is built on sexed bodies, it is not properly about the organic constitution to which it refers, but rather about the social characteristics that are constructed from the perception of biological differences.

Grossi (1998) explains that in the West it is very common for the term gender to be related to sexuality, which causes difficulties in common sense in understanding, for example, the meaning and the difference between gender identity and sexual identity. For the author, gender identity is marked by the individual feeling of identity, while the sexual identity is related to affective attraction and desire, that is, the sexual orientations of individuals, which can be heterosexual (desire for gender homosexuals (desire for the same gender), bisexual (desire for both genders), or asexual (absence of

desire). Thus, although gender identity and sexual identity are related, these terminologies have different meanings.

The author also believes that gender identity, while comprising individual feelings, tends to be constructed as a consequence of social labeling. As an example, there are the exams to which the pregnant women are submitted and that detect the biological sex of the baby passing, from that moment, to construct an imaginary of what will be the life of that child: if a boy behaves according to a boy are expected, such as playing ball, playing cart or dressing in blue. Being a girl, she is expected to be calm, behaved, docile, play house and dolls and like pink. These social behaviors are called gender roles, that is, the patterns established in a given culture and given historical moment, and the expectations that society has for a certain order to be maintained and bodies, desires and attitudes can be controlled.

The term heteronormativity, according to Petry and Meyer (2011), to be understood must have a nomenclature analyzed separating the hetero and normative terms. Straight means the other, the different, is the antonym of homo, which means equal. In relation to sexuality, straight is the attraction by someone of the opposite sex / gender. Already the term norm refers to something that regulates, seeks to make equal, associated with normal, that is, follows a norm. According to the authors, the term heteronormativity can be understood as a parameter of normality in relation to sexuality, "to designate as normal and normal the attraction and / or sexual behavior between individuals of different sexes" (PETRY, MEYER, 2011, p.196).

Thus, heteronormativity has become the standard of sexuality that regulates the ways in which Western societies must follow, naturalizing in culture the idea that the norm is the relations existing between people of different sexes. About this norm, it is known that the forms of sexuality are plural

and not necessarily the individuals have affective attraction by the opposite gender, but also by the same gender, or by both genders, as already mentioned.

Finally, we would like to elucidate the term transgender, which is close to our focus on the analysis of cinematographic work. For the psychologist Jaqueline Gomes de Jesus (2012, pp. 8-14), the term transgender is an umbrella concept and embraces the diverse range of people who do not identify with the gender they have been assigned. Non-identification can occur to varying degrees and a transgendered individual can recognize himself as a transsexual from a child, or late, for different reasons but, according to the psychologist, much is due to social repression.

In fact, the term transsexual refers to the identity of the individual who recognizes himself as a trans person, that is, who identifies with the opposite gender who he was designated at the time of birth. In view of this, the term is not necessarily related to transgenital / genital reassignment surgery, as common sense usually thinks. Although many have the desire to undergo surgery to tailor their sex to their identity, this is not a rule and does not exclude the individual who does not perform the surgery from their transsexual condition, for that is exactly what transsexuality is: a condition. Therefore, any individual seeking recognition whether as trans woman or trans man are transgender and also transgender individuals.

In the light of the explanations of the genre terminologies carried out here, it is believed that the analysis of the short film that follows can be more intelligible and, thus, provide a more sensitive reflection on a theme that we know to be complex, mainly when it involves childhood, but at the same time relevant to be worked for a more just and welcoming society with who dared to leave the normal.

4. GENDER IDENTITY IN FASHION AND CINEMA

For Rossini (2008, p. 123), cinema has been an important communicator and mediator of social, cultural and artistic transformations for more than half a century. In this sense, it has also been a significant source of historical research, acquiring more and more space and being considered as a testimonial objective of history, of high illustrative power, since the cinema causes a "reality effect" in the spectator, mainly by the technical or sound artifices that are immediate, leading the viewer / listener to an instant adhesion of the referent to the "reality" that is being recorded. (NAPOLITANO, 2011, 236).

However, despite the objective view that cinema provokes, it also operates a cutback on the real made by producers when they decide what to show or omit, according to Rossini (2008). For the author, the filmmakers take positions when making a cut to produce the narrative, since a selection is never free of intentionality. In this way, cinema can be considered as a social product, composed of a multiplicity of visions, which makes it a rich source for history, where it is possible to study the imaginary of a society with its different positions.

But when we take cinema as a source of research, some details must be observed, because, according to the author, there are many elements to be decoded by virtue of the diversity of genres and visual formats. Such elements are of a technical, artistic, cinematographic and extracinematographic nature, such as interlacing of images, movements, camera angles, lights, sounds, music, words and clothing.

Thus, when making an analysis of a film work the ideal is to consider these elements and their interactions, because to consider only the verbal aspect of cinema is to fail to

understand it in its totality. As we look at the short film *Vestido Nuevo* (2007), we return not only to the protagonist's costume, but also to the speeches of the characters and their gestures / movements, as these elements help to decode the work.

The short film analyzed approaches the theme of gender and its relationship with childhood, provoking reflections on the gender identity of the protagonist Mario, played by Ramon Novell.

In the production, the boy Mario is eight years old and on the day of Carnival at school appears in the classroom wearing a pink dress, which creates a strangeness in the class and in other spheres of the school, such as the direction. The beginning of the work is especially interesting because it is possible to observe the speech of the boy and his perception about this party when reading the essay that wrote about that day that, for him, seems so pleasurable: "I really like Carnival Day . It's a lot of fun because we disguise ourselves and they let us come without a uniform, we dress as we want. I really like Carnival Day. " Examining Mario's words it is possible to see that the Carnival period represents a moment of freedom, where the subject can exercise his / her expressions of gender, since in the day-to-day of the school the students must be uniformed.

It is noted at this point that the scene in which Mario reads his essay seems to pass on another day than Carnival day and his outfit seems to be the men's school uniform, in which it is possible to observe a chess jacket in tone of blue - color culturally associated with boys - dressed in a white social shirt with colored details on the collar (see figure number 1).

Figure 1: Mario breaks the gender representations and dress code.



Source: Prepared by the authors from *Vestido Nuevo* (2007).

Following the movie, when students are arriving in the classroom on Carnival day, it is possible to hear some curses between them, suggesting that both the school environment and the age range of the children in question are conducive to the exchange of offenses, where the curses are usually related to corporeal issues in which it is possible to identify that everything that can evade a standardized model can also generate conflicts and estrangement. This is what happens in the next scene, when the teacher notices a sudden silence of the group and realizes that the silence had been caused by Mario to be wearing a pink dress, which surprised everyone.

However, Mario, despite noticing the strangeness of his colleagues, does not seem to mind, and quietly walks up to his chair to sit down. The teacher asks him what he is doing and he says he is "dressed like a girl", which causes an uproar and Mario is called a "little girl" and "doll" by his colleagues, especially a boy named Santos - a significant character in the work, which represents the homophobic figure of heteronormative discourse.

Coming to the purpose of this article, we analyze the dress in which Mario breaks the social patterns of gender representations, as shown in figure 2. The clothing in question is a dress without sleeves, modeling in line A, pink and with application of a flower.

Figure 2: Mario breaks the gender representations and dress code.



Source: Prepared by the authors from *Vestido Nuevo* (2007).

Such clothing, in addition to breaking the combination made in school - in which everyone should wear Dalmatian dog costume - also breaks with a culturally established gender stereotype in which the use of dresses reigns as being a custom restricted to the female universe. On this point, two questions can be established for analysis. The first is that, even on a school day, children do not have the right to dress up as they wish, but on the contrary, they are instructed to wear the same clothes, all Dalmatians, with no sense of creativity and fantasy that the school could encourage in children. There is even a very suggestive scene in which the teacher says she will distribute the collars of the Dalmatians to the students, which again suggests the social conditioning in which we live: the collar is well represented there so that the rules are obeyed and tell us that there is someone holding this leash.

The second observation is that customs change with the passing of time, since according to the history of fashion and clothing they show us that until the 19th century it was common for both genders to wear dresses because they were more practical, diaper change and the children's going to the bathroom, since the closures of trousers, for example, did not have zippers (BLAZESKI, 2018).

Just as in film Mario suffers the consequences of breaking the code of dress in relation to the genre that was attributed to him socially, outside of fiction this situation also happens, as was the case of boy Romeo, who in 2015 was banned from his school in the United Kingdom until it was "dressed according to its gender" in the words of the institution (SOARES, 2015). Like Mario, Romeo also went to school wearing a dress (see figure 3) and became news in the media because of his taste for this piece, now considered an exclusively feminine dress, but commonplace in the past for girls and boys. Proves that the habits of dress also change over time.

Figure 3: When fiction and "real life" intersect.



Source: Prepared by the authors from *Vestido Nuevo* (2007) and *Nova Escola* (2015).

Another scene that catches our attention is when Mario is waiting in the office for his father to come and pick him up. In fact, he is invited by the teacher to leave the room while she takes the case to the knowledge of the director who, in turn, wants clarification, questioning the father of the boy if it accompanies Mario and what reason the boy would come

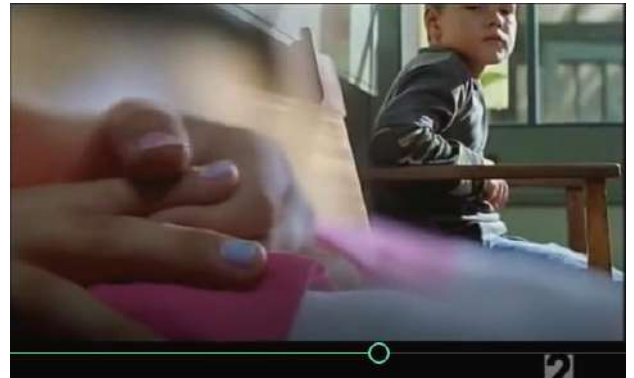
dressed like that for school - "a curious misunderstanding" - according to the director.

Another scene that catches our attention is when colleague and friend Elenita appears to see Mario. Elenita is a girl who wears a vest for the spine, and when she arrives at the office, Santos, the boy who provoked the gang to mock Mario and who is also there, speaks, as soon as the girl arrives, that "it was just the which was missing," referring to it and indicating that there is also an aversion towards the girl, which implies that the "different" cause some people to repulse, while among them, - the excluded - there is unity and friendship.

As for this aspect, Elenita advises his friend Mario not to dress as he is, as it is "illegal", just as he should not paint his nails, a habit that the boy loves, warning him to "see how everyone dress". The naturalness of Mario, however, makes him question the reason, since in the house of Elenita he usually dresses as a girl. The friend then explains: "Yes, but outside you can not, boys do not dress like girls", suggesting that these experiences be carried out in secret, in a private environment, in which few people know about this practice, far from the social world where they may pass offenses.

In this same scene Mario shows Elenita his painted nails and puts herself at the disposal to teach her to paint faces, animals and colorful flowers. The girl says that her mother will buy more colors of glazes for her, but she had told Elenita that it was too "exaggerated", which causes Mario to question what the exaggeration her friend is talking about. Elenita supposes that it is what shines, to which Mario sensibly responds: "because I like the things that shine the most ... it's more beautiful!". In figure number 4 you can see the painted nails of Mario, in the scene in which the narrated dialogue takes place.

Figure 4: Colors on the nails of Mario.



Source: Prepared by the authors from *Vestido Nuevo* (2007).

In relation to the figure of the father in the short film, it plays a role of protecting the child, welcoming him and protecting him from embarrassing situations. This perception comes at times, such as his response to the director, stating that the child "likes to dress like that," or in the attitude of not recriminating Mario, but only ask why he dressed in his sister's clothes. Also in the scene that closes the short, when the father takes his own jacket to cover the son in the return home and it picks him up in the lap, hugging and welcoming the boy, as shown in figure number 5.

Figure 5: Embrace that embraces diversity.



Source: Prepared by the authors from *Vestido Nuevo* (2007).

The father's attitude was understood by us as a protective action, although one may question the father's motive to hide the dress, putting his coat on top. It is understood, analyzing the context of the work, that the attitude of the father is

protective, since the boy had already been offended by colleagues and removed from the classroom by the teacher. In addition, at every moment in which the father figure appears in the short, the same is placed next to the son, which is possible to perceive by the look that directs to Mario, by the answer that he gives the director in defense of the boy and , finally, by the comforting embrace that closes the cinematographic work.

5. CONCLUSIONS

Throughout this article it was possible to relate gender studies to childhood, focusing on the gender identity manifested by the dressing choices of the protagonist Mario, from the Spanish short film *Vestido Nuevo* (2007), and how its gender expression breaks with the dress code established culturally throughout the history of the garment in relation to masculine and feminine, generating social conflicts for him, for the family and for the school.

As seen in the studies of different authors cited in this work, the body and clothes emit messages for others in the search for recognition of an identity, which is not always socially attributed at birth and is based exclusively on biological connotation. Thus, in the search for social recognition for the identity in which there is identification, different forms of gender expression arise through clothing, accessories, corporal and aesthetic interventions, showing that fashion is a non-verbal language, with significant communication and strength Social.

What is clear from the message of the short is that those who dare to leave the established normality are marginalized in society, not finding shelter even in institutions that could be welcoming, as is the case of schools, and that children can also act in to "marginalize" the "different", since they have been taught to follow gender patterns since childhood and are

not instructed to take a diversified look at identity manifestations that are plural.

On the other hand, the work also gives us the message that there is the possibility of acceptance, in the short represented by the figure of the father, who is always in favor of his son in the way that he is. By the way, it is understood that Mario's choice of dressing in women's clothing is a taste and a habit, not appearing to have been a costume chosen only for Carnival, but instead Mario had the habit of dressing himself thus, in the house of the friend Elenita, besides painting the nails, indicating that the identity of genre in which Mario recognizes, is the one of girl. And it's okay to feel like this.

REFERENCES

BARNARD, Malcom. **Moda e Comunicação**. 1º ed. Rio de Janeiro, RJ: Rocco, 2003.

BLAZESKI, Goran. **Most Victorian-era boys wore dresses and the reasons were practical**. The vintage News, 2018. Disponível em: <<https://www.thevintagenews.com/2018/03/20/breeching-boys/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

BRETON, David Le. **Antropologia do corpo e modernidade**. 1º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. 1º ed. São Paulo, SP: Editora Senac São Paulo, 2008.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. 2. ed. São Paulo, SP: Editora Anhembi Morumbi, 2009.

GOBIERNO DE ESPAÑA. **Vestido Nuevo**. Disponível em: <<http://www.mcu.es/comun/bases/cine/Anuarios/2007/P43406.pdf>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

GROSSI, Miriam Pillar. Identidade de gênero e sexualidade. **Antropologia em 1º mão**, Florianópolis, UFSC/PPGAS, 1998. Disponível em: <http://miriamgrossi.paginas.ufsc.br/files/2012/03/grossi_miriam_identidade_de_genero_e_sexualidade.pdf>. Acesso em: 07 nov. 2018.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Guia Técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião. Brasília, DF, 2012.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**: uma perspectiva pós-estruturalista. 6º ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2003.

MIRANDA, Ana Paula de. **Consumo de moda**: A relação pessoa-objeto. 1º ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Fontes históricas**. In: PINSKY, Carla (org.). 3º ed. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

PETRY, Analídia Rodolpho; MEYER, Dagmar Elisabeth Estermann. Transexualidade e heteronormatividade: algumas questões para a pesquisa. **Textos e Contextos**, v.10, n. 1, p. 193-198, jan/jul 2011. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fass/article/viewFile/7375/6434>> Acesso em: 09 jan. 2018.

ROSSINI, Miriam de Souza. **Narrativas, imagens e práticas sociais**: percursos em história cultural. 1º ed. Porto Alegre, RS: Asterisco, 2008.

SABAT, Ruth. Pedagogia cultural, gênero e sexualidade. **Estudos Feministas**, v. 9, n. 1, p. 11-21, set. 2001. Disponível em: <<http://refe.paginas.ufsc.br/revistas-antecedentes/volumes-6-ao-10/volume-9-no-1-2001/>>. Acesso em: 07 nov. 2018.

SOARES, Wellington. **Educação sexual**: precisamos falar sobre Romeo...Nova escola, 2015. Disponível em: <<https://novaescola.org.br/conteudo/80/educacao-sexual-precisamos-falar-sobre-romeo>> Acesso em: 25 abr. 2018.

VESTIDO Nuevo. Direção de Sergi Pérez. Barcelona: Espanha: Escándalo Films, 2007.

As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional através das Imagens Veiculadas em o *Cruzeiro e Cena Muda* (1947-1955)

Gabriela Soares Cabral

Mestra em Artes, Cultura e Linguagens na linha "Arte, Moda: História e Cultura", Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora / gabriela.soarescabral@gmail.com
Orcid: 0000-0002-3410-3839 / [lattes](#)

Maria Claudia Bonadio

Doutora em História pela Unicamp, professora do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora
mariacbonadio@uol.com.br
Orcid: 0000-0001-9704-978 / [lattes](#)

Enviado 16/11/2018 /Aceito 08/03/2019

As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional através das Imagens Veiculadas em o *Cruzeiro* e *Scena Muda* (1947-1955)

RESUMO

O objetivo deste artigo é estabelecer relações entre a construção da imagem de Tônia Carrero (1922-2018) enquanto estrela do cinema nacional através de suas fotografias divulgadas nos periódicos *O Cruzeiro* e *Scena Muda* durante o período de 1947 e 1955, momento da industrialização da produção cinematográfica brasileira e consequente tentativa de emplacar um estrelismo nacional aos moldes hollywoodianos. Neste período, Tônia Carrero iniciava sua carreira e estrelava filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, interpretando papéis associados ao arquétipo hollywoodiano da *good-bad girl*. Já em suas fotografias divulgadas na imprensa, a construção de sua imagem como estrela era reforçada a partir do uso de roupas, acessórios e poses que conectavam a imagem da atriz ao glamour ou ao erotismo ingênuo das *pin-ups* – elementos que eram também explorados pelo cinema hollywoodiano na construção da imagem de suas estrelas.

Palavras-chave: Tônia Carrero; fotografia; *star system*.



Tônia Carrero's Photography and her Construction as National Star through published images at O Cruzeiro and Scena Muda (1947-1955)

ABSTRACT

This article purpose is to establish relations between the image construction of Tônia Carrero (1922-1955) as Brazilian cinema consecrated star through photographs published by the magazines O Cruzeiro e Scena Muda during the period of 1947 and 1955 – when the Brazilian cinematographic production was industrialized and consequently the attempt of emplacing a star system similar to the Hollywoodian way. During this period, Tônia Carrero initiated her career and starred Vera Cruz Film Production Company (Companhia Cinematográfica Vera Cruz) movies, where she interpreted roles associated with the Hollywoodian good-bad girl archetype. In her photographs published by the press, her image construction as a star was reinforced using clothes, accessories, and postures that connected her image to the glamour or the naïve eroticism of pin-up women – an element which was also used by Hollywoodian cinema in its star construction.

Keywords: Tônia Carrero; photography; star system.

1. INTRODUÇÃO

O objetivo deste artigo é refletir sobre o papel da fotografia na composição do *star system* nacional e nesta, o uso das aparências e poses, na construção da imagem da atriz Tônia Carrero (1922-2018) como estrela do cinema nacional. O período estudado empreende o começo de sua carreira, iniciada no cinema brasileiro em 1947 até 1955, quando seu trabalho no cinema foi temporariamente interrompido em razão do encerramento das atividades na Companhia Cinematográfica Vera Cruz, na qual atuava¹.

Ao considerarmos que o sistema de estrelas é constituído pelo próprio filme e também por outros elementos constituintes da cultura de massas – como periódicos, cartazes, pôsteres e trailers –, constatamos que a imprensa exercia um papel expressivo na mitificação dos astros. Assim, foram eleitos dois periódicos enquanto objeto de análise deste trabalho, as revistas *O Cruzeiro* (1928-1975) e *Scena Muda* (1921-1955). Ou seja, uma revista de variedades e outra que tratava especificamente de cinema, objetivando assim perceber de que maneira a imagem da atriz passa a ser propagada pelos diferentes periódicos.

No período estudado, o semanário *O Cruzeiro*, criado em 10 de novembro de 1928 por Assis Chateaubriand (1882-1968) e publicado pelos Diários Associados, era a revista mais popular no Brasil, com circulação nacional e tiragem média de “550 mil exemplares em meados da década de 1950”². A publicação era visualmente atrativa, especialmente após 1943, quando a revista passa a investir mais firmemente no fotojornalismo, que “mudou o padrão

¹ Não há consenso entre os autores sobre o final da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Ana Carolina Maciel informa que o fim remete à 1955, enquanto Antônia Catani (1987) se refere à 1954. Já João Luiz Vieira (1987) indica meados dos anos 1950. No entanto, o último filme lançado pelo estúdio foi o documentário *São Paulo em Festa*, de Lima Barreto, em 1954.

² Esse “patamar que seria mantido até o início dos anos 1960. O recorde de setecentos mil exemplares seria atingido na edição que circulou dois dias após o suicídio de Vargas em agosto de 1954” (VELASQUEZ, s.d).

adotado até então, no qual predominava o texto. Toda matéria era, antes de mais nada, imagem” (MIRA, 2001, p. 24).

A *Scena Muda* também circulava semanalmente desde 1921 e era publicada pela Companhia Editorial Americana. Foi a primeira revista de fã criada no Brasil e a de maior tempo de circulação no país. O periódico era veiculado em todo o Brasil, atingindo a tiragem de 20 mil exemplares por edição, ajudando, assim, na disseminação de cultura cinematográfica do país. O impresso fez parte do sistema de criação de estrelas, ajudando a criar e a manter mitos através de “capas chamativas, bonitas, muitas páginas bem ilustradas com os heróis da tela, resumos – ilustrados – de filmes, preenchendo a fantasia do leitor” (BENDER, 1979, p. 110).

Como aporte teórico deste artigo foram utilizados estudos como *As Estrelas*, de Edgar Morin (1980), de modo a compreender o sistema de estrelas e o culto ao universo cinematográfico instalado pelo cinema norte-americano desde sua composição no início do século XX até meados do mesmo século, quando o star system, após atingir seu auge, começa a entrar em declínio. Também foi essencial entender o modo como a mulher era vista dentro do cinema; para isto, obras como *Prazer visual e cinema narrativo*, de Laura Mulvey (1983), e *Modos de Ver*, de John Berger, auxiliaram no entendimento das relações entre representação feminina e estrelismo.

Além disso, foi preciso entender o *star system* dentro da sociedade brasileira nos anos 1940 e 1950. Deste modo, as pesquisas de Cristina Meneguello (1992), *Poeiras das Estrelas*, e Margarida Maria Adamatti (2008), *A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952-1955)* nortearam os conhecimentos acerca da imprensa brasileira e sua relação

com as estrelas cinematográficas, bem como as características do estrelismo criado pela cinematografia nacional.

Para pensar a imagem neste artigo buscou-se trabalhar com a noção de serialização de fotografias proposta por Ana Maria Mauad (2005) em *Na mira do olhar*. Assim, foram selecionadas dentre as 54 imagens encontradas nos referidos periódicos, fotografias que dialogassem entre si no que se refere a uma composição de Tônia Carrero enquanto estrela cinematográfica. Dentre as fotografias, as imagens escolhidas mostram a atriz em coberturas de eventos ou em matérias que visavam apresentar a intérprete e seus filmes aos leitores.

Ademais, o trabalho de Maria do Carmo Rainho (2014), *Moda e Revolução nos anos 1960* onde a autora compara imagens de diferentes momentos de uma mesma época visando identificar os padrões que constituíam a fotografia em diferentes momentos dos anos 1960 colaborou para a elaboração do estudo, pois buscou-se comparar as imagens selecionadas de modo a identificar na representação de Tônia Carrero os códigos frequentemente utilizados em sua composição como estrela.

2. A INDUSTRIALIZAÇÃO DO CINEMA BRASILEIRO E SEU ESTRELISMO

No início do século XX o cinema exercia um importante papel na sociedade brasileira. Sinônimo de modernidade, as salas de exibição eram vistas como locais de sociabilidade e os espectadores as frequentavam não apenas com o intuito de assistir aos filmes, mas também com o objetivo de “ver e ser visto” (MENEGUELLO, 1992). Neste contexto, as salas de cinema do país eram dominadas por películas hollywoodianas, uma vez que após a Primeira Guerra (1914-

1918) os Estados Unidos acabaram conquistando o domínio da indústria do cinema.

Até a década 1920, a cinematografia brasileira apresentava poucas produções significativas. Neste período surgiram filmes de ficção, curtas-metragens históricos, filmes de propaganda política e educativos (MACIEL, 2008). Essas produções ocorreram de forma dispersa, chamados de ciclos regionais, sediados em Ouro Fino (MG), Guaranésia (MG), Recife (RE) e Cataguases (MG), e conviviam concomitantemente com as produções de Hollywood que se espalhavam pelo Brasil. Devido à concorrência pelas salas de exibição com o cinema norte-americano, muitas companhias menores encerraram rapidamente sua atividade, uma vez que a chegada do cinema sonoro neste período aumentou o custo da produção (MACIEL, 2008).

Através da fabricação de filmes em escala industrial, fenômeno conhecido como *studio system*³, Hollywood exportou para seus espectadores seu modo de vida pautado no consumo e no lazer e, assim, participou “da formação de um público cativo e profundamente envolvido com as temáticas hollywoodianas em sua estética peculiar” deixando assim “marcas constitutivas na história cultural dos países consumidores de filmes, bem como laços afetivos complexos” (MENEGUELLO, 1992, p. 85-86).

O alicerce da divulgação deste sistema era o *star system*, um mecanismo em que a figura da estrela era trabalhada como mercadoria fabricável dentro e fora das telas (MORIN, 1980). Os investimentos e as técnicas de racionalização do sistema fizeram da estrela um artigo destinado ao consumo, uma vez que a sua difusão, em larga escala, é assegurada por veículos de comunicação em massa, como, por exemplo, imprensa, rádio e cinema. Deste modo, os intérpretes são

³ Os procedimentos, que antes se achavam centralizados nas mãos dos diretores, passaram por uma especialização em departamentos, com características semelhantes às linhas de montagem industriais, deixando a distribuição e exibição sob domínio dos grandes estúdios.

transformados em produtos a serem consumidos pelos espectadores. As estrelas, ao mesmo tempo em que adquirem um papel de mito delineado por Edgar Morin (1980), possuem também um lado humanizado, levando os espectadores a projetarem em seus ídolos aquilo que não podem realizar e se identificarem com seus atributos humanos. Portanto, “a estrela é simultaneamente mercadoria de série, objeto de luxo e capital fonte de valor” (MORIN, 1980, p. 81).

Logo, através de seus filmes e estrelas, Hollywood fundamentou na sociedade brasileira, que via o cinema como sinônimo de modernidade, valores de consumo e lazer pautados em seu *american way of life* (MENEGUELLO, 1996). Esse processo teve grande participação da imprensa, uma vez que as revistas de fãs - periódicos especializados em cinema - que passaram a ser publicadas no Brasil em 1921, e também a imprensa de variedades, exerceram um papel mediador entre a influência cinematográfica e seus espectadores (MIRA, 2001).

Tais publicações disseminavam o modo de vida norte-americano através do culto às estrelas, trazendo para um público ávido por informações sobre a vida das *stars* entrevistas, reportagens, fofocas e mexericos sobre os astros e os bastidores fílmicos, através de ensaios com os astros, pôsteres, fotografias de cena ou da vida privada das estrelas, e era através destas que Hollywood disseminava seu estilo de vida regado a *glamour*.

Com as estrelas, as condições envolvidas são essencialmente imagens. Com “imagens” aqui, eu não entendo exclusivamente sinais visuais, mas uma complexa configuração de sinais visuais, verbais e aurais. Esta configuração pode ser constituída de imagens gerais do estrelato ou de uma estrela em particular. Ela não se manifesta somente nos filmes, mas em todas as mídias textuais (DYER, 1998, p. 34 – tradução nossa).

A partir dos anos 1930, o Brasil passaria por mudanças políticas e econômicas advindas do primeiro governo Vargas (1930-1945) que impactariam o cenário cultural dos anos seguintes. João Luiz Vieira (1987) narra que Getúlio Vargas nessa época assume um papel mais agressivo na defesa da indústria nacional, surgindo, assim, as primeiras tentativas de uma industrialização da atividade cinematográfica no país. O autor destaca que se propunha um cinema brasileiro com padrão internacional de qualidade, porém, na prática, isto significava a “adoção irrestrita do modelo de produção glorificado por Hollywood” (1987, p. 133).

Dentre os estúdios criados nesse contexto, a companhia carioca Cinédia (1930-1951) “conseguiu transformar o panorama da produção cinematográfica brasileira” (VIEIRA, 1987, p.135). A Cinédia lançou e desenvolveu fórmulas de comédias musicais, também chamadas chanchadas⁴, que mais tarde, nos anos 1940, seriam adotadas pela Atlântida Cinematográfica (1941-1962) de forma massificada, alimentando o cinema nacional durante 20 anos. O gênero, apesar de sofrer forte influência hollywoodiana, espelhava em muitos aspectos a sociedade brasileira da época:

As chanchadas aproveitavam o momento histórico para abordar problemas políticos e sociais. [...] As temáticas da industrialização, das migrações internas e da urbanização permeavam os enredos dos filmes, retratando, pelo menos em conotação folclórica, como estava o país naqueles anos (DULCI, 2004, p. 65).

No Brasil, uma produção em moldes industriais inspirado no modelo norte-americano se iniciou de fato em 1941 com a fundação no Rio de Janeiro da Atlântida Empresa Cinematográfica do Brasil S.A (1941-1962), companhia que produzia essencialmente comédias musicais. O estúdio foi uma empreitada inédita até então no país. “Em sua maioria,

⁴ Filmes que ao mesclar música popular e carnaval desenvolveram roteiros esquemáticos e elementares com esquetes inspiradas no teatro de revista, do circo e do rádio, mesclando-os com números musicais.

essa produção apoiava-se na repetição de fórmulas de sucesso comprovado e, articulado com outros ramos da indústria cultural, como o rádio, o teatro, o circo e a imprensa, buscava [...] o desenvolvimento de uma política de estrelismo” (VIEIRA, 1987, p. 160). Nesta nova fase, o gênero teria narrativas mais complexas e personagens tipificados, libertando-se assim de uma encenação mais teatral e radiofônica (VIEIRA, 1987).

Já em 1950, período em que a comédia carioca se cristalizara, surgia a Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1949-1955) em São Paulo, rivalizando com a Atlântida e suas chanchadas (DULCI, 2004). Criada no contexto do pós-guerra e da ditadura do Estado Novo, em que São Paulo vivia um período de efervescência cultural e de crescimento de interesse pelo cinema, a Vera Cruz despontava com a proposta de fazer filmes voltados para um público mais elitizado (MACIEL, 2008).

Pretendia fazer um cinema “essencialmente brasileiro”, mas de “qualidade internacional”, que pudesse ser mostrado às plateias de todo o mundo. Buscava ampliar o público do filme nacional a outros setores da sociedade brasileira, que não só as crianças e as camadas populares – recorrentemente associados como público predominante das chanchadas cariocas (DULCI, 2004, p. 76).

Assim como a Atlântida, a Vera Cruz tentou implementar um *star system* brasileiro inspirado nos moldes hollywoodianos. A companhia foi a primeira a adotar um Departamento de Publicidade, um de seus pilares mais bem estruturados, responsável por expedir matérias para veículos de comunicação de todo o país (MACIEL, 2008). Desta forma, este setor desempenhou o papel de eleger e divulgar os nomes que estrelavam suas películas.

Uma vez que o *star system* norte-americano já se encontrava consolidado no imaginário brasileiro quando o estrelismo nacional começou a surgir, este preservou

atributos do modelo no qual se inspirou. Isto pode ser visto através da constante comparação de estrelas nacionais com os ícones do cinema hollywoodiano (MACIEL, 2008). As revistas ressaltavam as semelhanças não apenas na personalidade dos astros, mas também na aparência. Através das constantes comparações entre estrelas brasileiras e internacionais, Ana Carolina Maciel (2008) ressalta que o padrão de representação que permeava as estrelas brasileiras era o mesmo do cinema hollywoodiano.

A Vera Cruz lançou diversos nomes ao estrelato. Além de Tônia Carrero, seu elenco contou com Eliane Lage (1928), escolhida pela companhia para ser o “carro-chefe” do estúdio. De tipo contrastante ao de Tônia, Eliane teve sua imagem cultivada para representar uma mulher simples e despojada, marcada pelo papel de esposa e mãe zelosa (MACIEL, 2008). Paralelamente às estrelas da Vera Cruz, a Atlântida também apostava no estrelato de suas atrizes. Neste contexto a principal expoente do estúdio era Eliana de Macedo (1926-1990) que incorporava a mocinha romântica, “recatada e “boa” para casar e constituir família” (DULCI, 2004, p. 114).

3. A TIPIIFICAÇÃO NO CINEMA: A REPRESENTAÇÃO IDENTIFICATIVA E PROJETIVA

A cinematografia brasileira, ao tentar emplacar um sistema de estrelas, moldava seu elenco desde suas primeiras aparições até momentos determinantes em sua carreira, assim como era feito por Hollywood, modelo no qual se inspirou:

Estrelas estão envolvidas em transformar a si mesmas em mercadoria: elas são simultaneamente mão de obra e produto. Elas não se produzem sozinhas. [...], a pessoa é um corpo, uma psique, um conjunto de habilidades que devem ser trabalhados para se tornar a

imagem da estrela. Este trabalho, de formatar a estrela da matéria prima, varia em graus a respeito do que o artista às vezes se refere a qualidades materiais; maquiagem, cabelo, roupas, dietas e construção corporal podem ser construídos a partir das características que elas começaram, e a personalidade não é menos maleável, assim como as habilidades não são menos aprendíveis. As pessoas responsáveis por esse trabalho incluem a própria estrela, do mesmo modo que maquiadores, cabelereiros, estilistas, nutricionistas, *personal trainers*, professores de dança e canto, publicitários, fotógrafos, colunistas de fofocas, entre outros (DYER, 1998, p. 6 – tradução nossa).

Esta construção de personalidades públicas pela indústria cinematográfica ocasionou a tipificação de estrelas, não apenas nas películas, mas também nas representações de suas vidas privadas.

Tais tipificações são o que Jeanine Basinger (1993) denomina “persona”:

Hoje nós conseguimos entender que alguns “tipos” de estrelas de cinema eram completamente críveis em seus papéis – e elas permaneceram tanto tempo interpretando-os – que nós podemos destacá-los da multidão e dizer que, de fato, essas personalidades únicas realmente possuem o que nós podemos chamar de “persona” especial. Porém, eles, assim como os outros, originalmente tiveram que lidar com a máquina de estrelas que os consideravam produtos. “Persona”, simplesmente declarando, é uma estereotipificação bem-sucedida, um produto com uma vida muito longa (BASINGER, 1993, p. 114 – tradução nossa).

Segundo Edgar Morin (1980), há a necessidade de compreender que a estrela não é apenas uma atriz e suas personagens não são somente personagens. Para surgir a figura da estrela é necessário haver uma troca recíproca: “a estrela determina as múltiplas personagens dos filmes; encarna nelas e transcende-as. Mas estas transcendem-na por sua vez: as suas qualidades excepcionais refletem-se na estrela”. Portanto, o autor ressalta que não é possível assimilá-la sem entender a noção de mito: “um mito é um conjunto de condutas e de situações imaginárias. Estas condutas e estas situações podem ter por protagonistas

personagens sobre-humanas, heróis ou deuses” (1980, p. 33-35).

Dessa forma, entende-se o ator como mito na medida em que o processo de divinização do cinema o transforma em ídolo para os espectadores:

Os heróis dos filmes, heróis da aventura, da acção, do êxito, da tragédia, do amor e até, como veremos, do cômico, são, de uma forma evidentemente atenuada, heróis no sentido divinizador das mitologias. A estrela é o actor, ou a atriz, que sorve uma parte da substância heroica, quer dizer divinizada e mítica, dos heróis de filme, e que, reciprocamente, enriquece essa substância com o contributo que lhe é próprio (MORIN, 1980, p. 45).

No que diz respeito ao mito no mundo contemporâneo, também a definição de Roland Barthes (1985) para o termo deve ser considerada. Para o autor, o mito atua como uma fala, um sistema de comunicação e mensagem, porém, este não se define por seu conteúdo, mas pela maneira que a manifesta. Desse modo, a mitificação da estrela se dá nas representações que são transmitidas ao público. No ensaio “O Rosto de Garbo”, o autor exemplifica o simbolismo por trás da estrela Greta Garbo (1905-1990), deixando de ser meramente um rosto para se tornar momento de epifania:

Porém, neste rosto deificado desenha-se algo mais agudo ainda do que uma máscara, uma espécie de relação voluntária, e portanto humana, entre a curva das narinas e a arcada das sobrancelhas, uma função rara, individual, entre duas zonas do rosto; a máscara não passa de uma adição de linhas, o rosto, esse, é antes de mais nada a consonância temática entre umas e outras. O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se inflitando em direção ao fascínio pelos rostos perceptíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher (BARTHES, 1985, p. 48).

Desta maneira, a vida particular das estrelas e a interpretada nas telas se misturam: “No cinema, encarna

uma vida privada. Em privado, tem de encarnar uma vida de cinema. Através de todos os papéis que desempenha nos filmes, a estrela representa o seu próprio papel; através do seu próprio papel desempenha os papéis que faz no cinema” (MORIN, 1980, p. 46).

Portanto, Thomas Harris declara que “o *star system* é baseado na premissa de que a estrela é aceita pelo público em termos de certo conjunto de características de personalidade que permeiam todos os seus papéis interpretados nos filmes” (1991, p. 41). Isto ocorre através do que Edgar Morin (1980) conceitua projeção-identificação, um complexo que comanda todos os fenômenos psicológicos subjetivos.

4. A CONSTRUÇÃO DE TÔNIA CARRERO ENQUANTO ESTRELA ATRAVÉS DAS APARÊNCIAS E DAS TIPIIFICAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Para entender quem foi Tônia Carrero dentro deste sistema de estrelas, buscou-se assistir aos filmes protagonizados pela atriz no recorte de 1947 a 1955. Devido à falta de conservação dos longas, não foi possível encontrar todas as obras, tendo acesso somente a *Tico-tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952) e *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954)⁵.

Através da observação destes filmes protagonizados por Tônia Carrero pôde se identificar que a estrela representou papéis semelhantes que remetem ao arquétipo da *good-bad girl* – tipificação que tem na atriz norte-americana Marilyn Monroe (1926-1962) seu principal expoente. De acordo com Edgar Morin (1980) tal tipificação começa a aparecer quando

⁵ Os três filmes são referentes ao período em que a atriz fez parte do elenco da Vera Cruz. Após a pausa da companhia, ela retoma sua carreira cinematográfica de 1961 até 2008. Ao longo de sua carreira Tônia Carrero atuou em 19 filmes, 54 peças teatrais e 18 telenovelas.

há uma decadência dos dois principais arquétipos femininos que antes dominavam as telas hollywoodianas, a vampe e a virgem⁶. Segundo o autor, este novo tipo sintetiza uma mulher que:

Possui um sex appeal igual ao da vampe na medida em que se apresenta sob a aparência de mulher impura: vestuário ligeiro, atitudes ousadas e carregadas de subentendidos, mister equivoco, relações suspeitas. Mas o fim do filme revelar-nos-á que escondia todas as virtudes da virgem, alma pura, bondade inata, coração generoso (MORIN, 1980, p. 27).

Conforme o mesmo autor, este novo arquétipo liberta uma carga erótica que se espalha por Hollywood. Dessa maneira, enquanto anteriormente a virgem era marcada pela pureza, a maioria das novas estrelas possuem um tom de erotização. Porém, como Gilles Lipovetsky (1997) pontua, o erotismo dessa nova tipificação era caracterizado por desinibição e naturalidade. Assim, há uma mistura de sensualidade com ingenuidade, ternura, charme e vulnerabilidade.

Tônia Carrero, portanto, dava vida a mulheres de caráter ambíguo, das quais não se sabe suas verdadeiras intenções até a conclusão dos enredos, onde todos os mal-entendidos são esclarecidos e a personagem tem as atitudes justificadas. Mesclando ingenuidade e sensualidade, esta tipificação acompanhou a atriz em suas aparições na mídia impressa, onde a moda também foi utilizada para expressar esta representação.

Ao observar as fotografias de Tônia Carrero nas páginas das revistas *Scena Muda* e *O Cruzeiro* no período 1947-1955, ou seja, nos anos iniciais de sua carreira cinematográfica é possível notar determinados elementos que se repetem em sua representação. Além de trajes da

⁶ Arquétipos predominantes na primeira metade do século XX, a virgem era representada pela idealização de encantos femininos relacionados à decência moral, prezando a obediência e os papéis tradicionais dentro da família, enquanto a vamp era a representação da sensualidade, onde a mulher fatal era vista como destruidora do sexo masculino.

moda referentes ao período em questão, a atriz era retratada utilizando elementos adotados pelo cinema hollywoodiano para compor as aparências e conferir distinção às estrelas.

Para a composição da imagem da atriz como *good-bad-girl* e estrela nacional, o uso da indumentária, ou seja, tudo aquilo que cobre o corpo é fundamental (WILSON, 1985). Pois, se concordarmos com Elizabeth Wilson, para quem o corpo é um organismo de cultura com fronteiras pouco definidas, é a indumentária que em muitos casos funciona como a ligação entre o corpo biológico e o ser social. Nas sociedades contemporâneas e urbanas é através daquilo que cobre a nossa pele que informamos, ressaltamos e escondemos informações sobre os indivíduos. Portanto, a roupa pode ser entendida como a “fronteira entre o eu, e o não eu” (WILSON, 1985, p. 13), ou entre aquilo que se pretende tornar público a respeito dos seus gostos, preferências, gênero, entre outros. Se no caso dos indivíduos comuns o uso da roupa pode ser uma decisão estritamente pessoal, no caso das estrelas, as aparências possivelmente são produzidas a manter determinada identidade pública, mesmo fora das telas.

Para entender como as roupas são utilizadas pelo *star system* na construção das estrelas é preciso considerar também que roupas são artefatos, e como tal, apenas as suas características físico-químicas é que são imanentes, sendo todo o restante construído culturalmente. Assim:

É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar (MENESES, 2003, p. 35).

Deste modo, as roupas, acessórios, o penteado ou o jeito de usar o cabelo, a maquiagem utilizada pelas estrelas e no

caso por Tônia Carrero em suas fotografias veiculadas na imprensa são fundamentais na composição de sua imagem. Como será possível observar, a atriz irá aparecer frequentemente utilizando indumentárias que pelo menos desde a década de 1930 já haviam sido associadas ao glamour e a sensualidade pelo *star system* hollywoodiano.

Nas imagens propagadas através de suas fotografias também é possível verificar que Hollywood e seu sistema de estrelas desempenhou um papel importante na definição das identidades de gênero na cultura de massa, ao representarem as mulheres através dos padrões estabelecidos pelo mercado cinematográfico de olhar predominantemente masculino (HIGONNET, 1991), projetando, assim, para o público, as formas como as mulheres deveriam se comportar, se vestir e se embelezar, fornecendo alguns modelos de feminilidade para as mulheres e funcionando como atrativo para o olhar masculino, gerando o que Laura Mulvey (1983) denomina "prazer visual", um conceito que descreve como Hollywood estruturou a sua cinematografia por meio dos códigos de uma linguagem patriarcal dominante:

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de 'para-ser-olhada' (MULVEY, 1983, p. 444).

Portanto, nas fotografias veiculadas na imprensa, a imagem de Tônia Carrero era associada a atributos que confirmavam seu papel social de estrela nacional (com aparência internacional) e também colaboravam na propagação de um modelo de feminilidade que por sua associação com o glamour possivelmente inspirava muitas

mulheres, ao mesmo tempo que servia ao prazer visual masculino.

4.1 A indumentária de Tônia e o *glamour*

Observando de forma comparativa as fotografias da atriz publicadas nos periódicos estudados no período inicial de sua carreira é possível concluir que Tônia utilizava em sua indumentária elementos associados ao *glamour*, como casacos de pele e joias por exemplo – como é possível ver na Figura 1 – onde aparece trajando casaco de pele, e nas Figuras 1, 2, 3 e 5, nas quais se deixa fotografar usando joias, como brincos, relógio, colar de pérolas e anel. Tais itens eram acessórios adotados nos figurinos de atrizes do cinema hollywoodiano desde a década de 1930 para denotar *glamour* (DYHOUSE, 2010). No referido período, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Carole Lombard, Greta Garbo e Irene Dune, por exemplo, estrelaram filmes e posaram para peças publicitárias dos mesmos cobertas por peles.

A atriz brasileira também era fotografada constantemente com cigarros nas mãos. Naquele momento, o ato de fumar era associado a um estilo de vida moderno e *glamouroso*, e as mulheres que fumavam eram relacionadas ao desejo e à sedução. O uso do cigarro em películas hollywoodianas foi o responsável por associar o objeto ao *glamour* (RODRIGUEZ, 2008).

Figura 1: Tônia Carrero fotografada no Festival Internacional de Cinema do Brasil. O Cruzeiro, 27 de fevereiro de 1954, p.13.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

Figura 2. Tônia Carrero e Walter Pinto em proposta para teatro de revista. "A Resposta foi: não", Scena Muda, 08 de novembro de



Fonte: Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

A popularização do termo *glamour* está diretamente ligada ao cinema de Hollywood. Durante o século XIX o termo era relacionado ao ocultismo e à magia, uma vez que designava feitiços de ilusão. A mudança de significado começou no início do século XX, quando se tornou relacionando à opulência do teatro, ao exótico e à sofisticação sexual. Foi a partir deste momento que a palavra ganhou uma conotação mais ligada à moda e a uma forma de feminilidade. Nesse contexto o cinema colaborou sobremaneira na disseminação do termo (DYHOUSE, 2010).

A representação do *glamour* nas telas hollywoodianas se deu através de uma imagem de sensualidade onde o figurino pudesse se destacar nas películas em preto e branco. Assim o brilho era bastante empregado nos figurinos, especialmente através dos vestidos de tecidos acetinados, bordados com canutilhos, lantejoulas ou pedraria brilhantes; das joias de diamantes, os lustrosos e espessos pelos de animais e dos lábios cobertos com batons vermelhos luminosos (DYHOUSE, 2010 e LANDIS, 2012). Juntamente com o visual, as intérpretes adotavam um comportamento gracioso, picante e dotado de atitude, que acabou por se tornar o código do *glamour*.

O *glamour* pode ser definido também como uma conotação de sofisticação, luxo, elegância e charme, conectados à beleza física, prestígio e sucesso. Características que seriam reservadas para algumas (poucas) pessoas, e aquelas que as possuíssem seriam percebidas como dotadas de uma qualidade especial, que permitia causar fascinação, deslumbramento e encantamento (ADAMANTI, 2008). Dessa maneira, nas palavras de Marlene Dietrich, "O mundo do *glamour* significa alguma coisa indefinível, alguma coisa inacessível para uma

mulher comum – um paraíso irreal, desejável, mas fora de alcance” (1959 [2012: 56]).

Figura 3: Tônia Carrero distribui autógrafos no Festival Internacional de Cinema do Brasil. “O Festival”, Scena Muda, 03 de março de 1954, p. 12.



Fonte: Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

Portanto, é possível notar como o vestuário e os acessórios de Tônia Carrero exibidos nas fotografias são carregados de significados relacionados ao *glamour* e eram uma forma de transmitir através de imagens um comportamento que a estrela encarnava nas telas e na vida pública. Além das peles e dos brilhos representados pelos brincos e bordados aplicados ao vestido, a atriz pode ser vista com os lábios pintados de batom, outra convenção de representação do termo no século XX.

Tal comportamento de Tônia era caracterizado por Ana Carolina Maciel como *glamouroso*:

Ela era o que se entendia por uma atriz *glamour*, presença constante em pré-estreias, coquetéis e eventos sociais; destacada pela imprensa por possuir ‘plena consciência de sua posição de grande estrela’. Sua vida pessoal fornecia ‘bons ingredientes’ para a imprensa: a separação do marido Carlos Thiré, o filho

Cecil, o romance com o diretor Adolfo Celi e sua beleza 'deslumbrante' deliciavam cronistas de plantão (MACIEL, 2008, p. 171).

Os vestidos justos também eram uma peça de roupa utilizada na representação de *glamour* das grandes estrelas de Hollywood. Carol Dyhouse (2010) reitera que a mulher *glamourosa* era curvilínea, nem muito gorda ou magra, e as roupas deveriam ressaltar este atributo através de vestidos ajustados aos corpos. Portanto, a autora destaca que "colante" era um adjetivo utilizado frequentemente para descrever os vestidos em corte enviesado feitos em cetim, seda e veludo, que acentuavam a silhueta. Diferentemente das curvas valorizadas anteriormente; na era do *glamour* hollywoodiano as estrelas deveriam alcançar este ideal sem o uso do espartilho e da cinta. Na figura 2 é possível observar como o vestido justo sobre o corpo voluptuoso estava presente nas fotografias de Tônia Carrero.

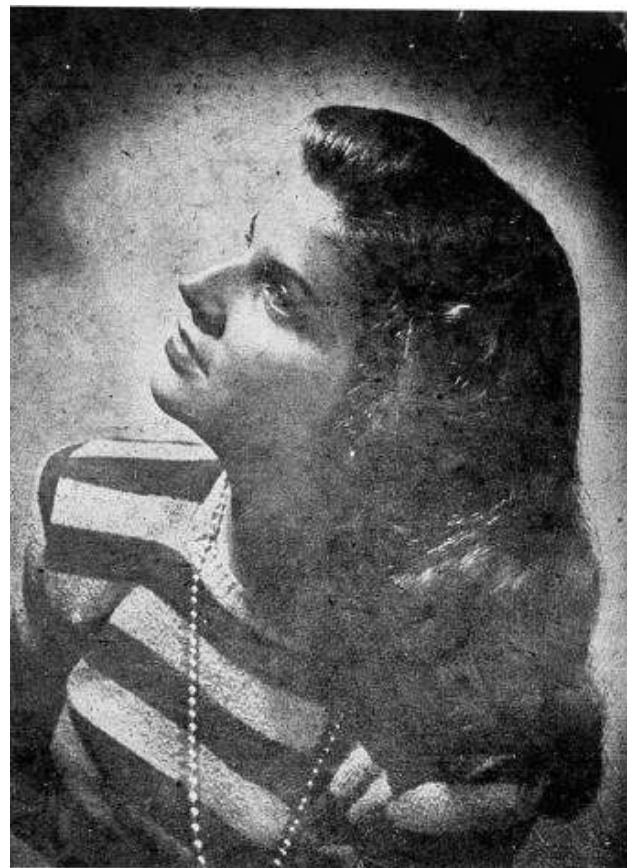
Figura 4. Tônia Carrero em bastidores do filme Apassionata. "Tônia Carrero", *Scena Muda*, 17 de julho de 1952, p. 22.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 22 jan. 2018.

O suéter foi outra peça importante na composição do visual de Tônia Carrero. O elemento inclusive foi utilizado em uma tipificação do *star system*: a *sweater-girl*. Lana Turner (1921-1995) ganhou o apelido ao usar a peça em seu primeiro papel no cinema, o filme *Esquecer Nunca* (Marvyn Leroy, 1937). No longa, Lana foi filmada usando um suéter que ressaltava seus seios enquanto andava. Assim, o suéter justo passou a ser associado a uma imagem sexy, sendo relacionado às estrelas de seios avantajados em Hollywood (CRANE; LA HOZ, 2008).

Figura 5. Estudo fotográfico de Tônia Carrero. "O Cinema nacional apresenta sua nova descoberta: Tônia Carrero!", *Scena Muda*, 22 de abril de 1947, p. 7.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Para completar a tipificação de *good-bad girl*, as representações de Tônia Carrero na imprensa também incorporavam uma gestualidade de sensualidade comum a outras atrizes expoentes da tipificação da *good-bad girl*, como demonstra a fotografia de Marilyn Monroe ilustrada na figura 7. A atriz era fotografada constantemente em poses e visual insinuante, com um decote que valorizava o busto, deixando o ombro levemente à mostra, enquanto toca os cabelos. Segundo Michelle Perrot, os cabelos das mulheres são “o símbolo da feminilidade, condensando sensualidade e sedução e atizando o desejo” (2015, p.51), deste modo, o gesto de tocar os cabelos possui carga sensual.

Figura 7: Tônia Carrero ilustra coluna sobre teatro. “Teatro e música”, *Scena Muda*, 20 de janeiro de 1954, p. 33.

Figura 8: Tônia Carrero posa com as mãos nos cabelos. “O Cinema nacional apresenta sua nova descoberta: Tônia Carrero!”, *Scena Muda*, 22 de abril de 1947, p. 7



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

As imagens da atriz veiculadas respectivamente nos anos 1949, 1954 e 1947 permitem afirmar ainda que a atriz incorpora a presença do “sensual” propagada desde a década de 1930 pelo cinema de Hollywood e acentuada após

a Segunda Guerra através da erotização, da presença de uma beleza provocante e um porte liberado (VIGARELLO, 2006).

Figura 9: Marylin Monroe em fotografia de Bert Stern



Fonte: <https://fineart.ha.com>. Acesso em: 12 de ago. 2018

John Berger (1972) enfatiza que a mulher sabe que é observada e por isso devolve o olhar a seus espectadores. Porém, ressalta que tal ato não é uma expressão da sexualidade feminina, e tem a ver especialmente com o espectador, pois a mulher retratada deseja agradá-lo, correspondendo seu olhar e oferecendo-lhe, assim, o seu corpo e a sua feminilidade. Baseando-se nessa colocação pode-se apreender que Tônia Carrero, ora ao encarar seu observador, ora a desviar o olhar, sabe que está sendo admirada, brincando com o desejo de seu interlocutor.

4.2 Pin-up de carne e osso

Através das imagens levantadas nos periódicos, é possível notar como Tônia Carrero era representada através de fotografias semelhantes as das *pin-ups*⁷. Embora tenham nascido nas ilustrações, André Bazin (2018) destaca que o universo cinematográfico adotou sua mitologia e logo as estrelas começaram a se parecer a estas mulheres ilustradas por Alberto Vargas (1896- 1982) e George Petty (1894-1975). Gilles Lipovetsky (1997) reitera como o cinema adotou as *pin-ups* como representações estéticas das *good-bad girls* na década de 1950. As produções fílmicas se esmeravam para ressaltar os atributos físicos das atrizes, enquanto o enredo ajudava na construção de personagens boas, aliando este padrão de feminilidade à sedução e ao coração tenro (DE CARLI, 2007).

As *pin-ups*, no entender de Gilles Lipovetsky em seu livro *A Terceira Mulher* poderia ser definida da seguinte maneira:

Quadris volumosos, nádegas redondas, poses provocativas, hipererotização do olhar e da boca. Por mais moderna que ela seja, a *pin-up* permanece [...] um objeto sexual construído ostensivamente em função dos desejos e fantasias masculinos. Assim, a *pin-up* se dá através da formação do compromisso de duas lógicas. De um lado, uma lógica moderna, que se concretiza na estética do corpo fino, pernas longas, o *keep smiling*, um *sex appel* lúdico e sem dramatização. Do outro lado, uma lógica de essência tradicional, recompondo a "mulher objeto" definida pelos encantos erotizados em excesso (LIPOVETSKY, 1997, p. 175 – tradução nossa).

Gilles Lipovetsky reforça como as *pin-ups* foram importantes representações neste período no que se refere a imagens de sexualidade e beleza. Para o autor, essas

⁷ As *pin-ups* eram ilustrações ou fotografias de mulheres que retratavam o corpo inteiro com trajes sensuais em poses sugestivas, mesclando sensualidade e ingenuidade. Criadas pelo ilustrador Jules Chéret (1863-1932) no século XIX, se popularizaram nos Estados Unidos a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), período em que se tornariam um dos primeiros apelos da cultura de massas (CARVALHO; SOUZA, 2010, p.122).

mulheres são provocativas, mas não perversas ou devoradoras de homens. “Delgadas, saudáveis, sorridentes, a *pin-up* não possui nada de diabólico, ela parece mais uma boneca sexual muda do que uma mantis religiosa. Pela primeira vez o *sex-appeal* se conjuga com o bom humor”⁸ (1997, p.174 – tradução nossa). Desta maneira, o referencial de feminilidade dos anos 1950 pode ser associado a uma sensualidade moderna, lúdica e despreocupada.

Em algumas de suas fotografias, as poses e as roupas de Tônia Carrero permitiam associar facilmente sua imagem com a das *pin-ups*. Na imagem dos bastidores do filme *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954) publicada em 1954 pela revista *Scena Muda*, a atriz aparecia de pijama curto (numa cena “íntima, onde o espectador parecia estar espiando), ao telefone e sentada sobre os joelhos de maneira a ressaltar suas pernas. Já na imagem abaixo, o short curto e a pose também conduzem o olhar para as pernas, em especial a que está dobrada e se destaca em primeiro plano. Se as pernas poderiam denotar sensualidade, o rosto com ar distante traz um ar de ingenuidade à atriz, ao mesmo tempo que a associa com as *pin-ups* – ideia que é ainda mais reforçada a partir do puçá (rede usada para caçar borboletas) segurado pela estrela e que era um objeto comumente utilizado nas ilustrações que representavam *pin-ups*, tal como o telefone da referida cena (CABRAL, 2018).

⁸ Mantis religiosa é o nome científico do inseto conhecido no Brasil como louva-a-deus. A expressão provavelmente é utilizada como forma de se referir a um corpo magro.

Figura 10. Tônia Carrero posa segurando um puçá em fotografia de Flavio Damm. "Teatro", Scena Muda, 26 de fevereiro de 1955, p.16.

Figura 11. Pin-up de Gil Elvgren (1914-1980) caçando borboletas, 1956.



Fonte: Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Acesso em: 20 jan. 2018.

Fonte: <https://i.pinimg.com/originals/05/ba/4d/05ba4d9656db7697a6978fa3e2631b3c.jpg>. Acesso em: 02 de maio de 2018.

Portanto, pode-se depreender que essas fotografias semelhantes às *pin-ups* podem ser uma forma de representar na imprensa uma imagem de Tônia já vista nas telas de cinema, uma vez que a *pin-up* pode ser lida como uma espécie de *good-bad girl* (CABRAL, 2018).

Assim, Tônia Carrero teve sua imagem construída através da tipificação *good-bad girl* trabalhada por Hollywood. Vivendo esse arquétipo nas grandes telas, tal imagem a acompanhou para a vida pública. Através da moda, dos acessórios e do gestual a estrela teve sua figura trabalhada através de códigos de *glamour* inspirados no cinema hollywoodiano, ganhando na mídia brasileira a aparência de uma estrela internacional.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante seu período de industrialização do cinema nacional, durante os anos 1940 e 1950, a indústria

cinematográfica nacional, ao utilizar fórmulas do *star system* para lançar estrelas no imaginário da sociedade brasileira, já acostumadas com os astros hollywoodianos, se apropriou de tipos pré-estabelecidos para seu elenco. No caso de Tônia Carrero, a Vera Cruz, estúdio no qual atuava, em consonância com a imprensa nacional, divulgou uma imagem baseada no estereótipo da *good-bad girl*, onde através dos códigos de *glamour* já adotados por Hollywood a estrela era representada num misto de sensualidade e ingenuidade, típicos das ilustrações e fotografias *pin-up*.

Uma vez que a Vera Cruz encerra suas atividades em meados de 1950, devido a um endividamento que a levou a falência, pode-se presumir que a estratégia de adotar o padrão norte-americano calcado na divulgação de estrelas não foi eficaz para o estúdio. Talvez pela concorrência com os filmes hollywoodianos, ou talvez como aponta Edgar Morin (1980) o sistema de estrelas já estaria entrando em declínio nos Estados Unidos com a morte de James Dean, é inegável que seu faturamento não foi suficiente para manutenção do funcionamento.

Entretanto, se esta estratégia não funcionou para a Companhia, não aconteceu o mesmo com Tônia Carrero. Apesar das mocinhas Eliane Lage e Eliana de Macedo serem as grandes apostas de seus respectivos estúdios – Vera Cruz e Atlântida – foi a *good-bad girl* Tônia Carrero que ganhou destaque na mídia. Ao buscarmos nas revistas *O Cruzeiro* e *Scena Muda* durante o mesmo recorte temporal, foram encontradas 24 e 69 ocorrências de Eliane Lage respectivamente, enquanto Eliana de Macedo só obteve citações no segundo periódico consultado, somando um total de 5 ocorrências. Já sobre Tônia foram encontradas 85 e 122 menções, respectivamente.

Além disso, Tônia Carrero foi umas das poucas atrizes surgidas no meio cinematográfico dos anos 1940 e

1950 que ainda permanecera no imaginário brasileiro. Apesar de continuar majoritariamente sua carreira nas telenovelas e nos palcos após o fechamento da Vera Cruz, a atriz já chega à televisão consagrada como estrela. Na maioria de seus papéis televisivos é possível notar como esta imagem de mulher glamourosa “colou” em Tônia Carrero. Em suas principais telenovelas, como *Pigmalião* (1970), *Água Viva* (1980) e *Sassaricando* (1987), a atriz deu vida a mulheres ricas, elegantes e luxuosas.

Não à toa, Tônia Carrero foi a primeira atriz (e também uma das poucas) a ser tema de um número especial da *Vogue Brasil* em fevereiro de 1981, revista que desde início de sua circulação no Brasil é voltada para a difusão de moda e estilos de vida associados ao luxo e distinção social⁹.

Na edição diversas fotografias da atriz foram veiculadas, e mesmo que naquele momento a atriz já estivesse com 58 anos, muitas imagens do editorial de moda “Tônia em Realce” fotografado por J.R. Duran faziam referência à sensualidade e ao glamour. Em uma das fotos, aparece segurando um cigarro Hilton, suas unhas são vermelhas e ela está apoiada sobre uma bancada onde um discreto decote ocupa o centro da imagem. Como nas fotografias do período inicial de sua carreira, ela mira o espectador. Em outra foto aparece deitada usando (ao menos aparentemente) apenas um casaco de pele que cai para o lado e deixa ver um de seus ombros desnudos. Outro signo de glamour que aparece na maior parte de suas fotos para o número e também na referida imagem, são joias

⁹ Em pesquisa realizada por uma das autoras do artigo na coleção da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, Biblioteca da Faculdade Santa Marcelina e Biblioteca da Fundação Armando Álvares Penteado, em edições da revista publicadas entre 1975-2002, foi possível observar que desde o início de sua publicação no país em 1975, a revista difunde moda e estilos de vida sofisticados. Em seus primeiros anos de publicação o colunismo social, por vezes ocupava mais páginas que os editoriais de moda. Já os números especiais da *Vogue* dedicados a uma personalidade passaram a ser publicados em 1980 e tais edições denominadas “*Vogue autores*”, o primeiro homenageado foi o escritor Jorge Amado.

bastante portentosas. Numa terceira foto, a pose inclinada dá destaque aos quadris e a saia vermelha com fendas deixa ver a maior parte de uma de suas coxas, que são valorizadas pelo uso de um salto *scarpin*. Mesmo em uma pose incomum e provavelmente desconfortável, a atriz novamente encara o leitor.

Ou seja, mesmo anos após o início de sua carreira, os atributos construídos pela fotografia no início de sua carreira, continuam a ser explorados pela imprensa, mesmo quando Tônia já é uma atriz consagrada pelo Teatro e conhecida por suas atuações na televisão. No número da Vogue, ela também assume outros papéis, como o da mulher atemporal que, no editorial de moda "Tônia aceitou o papel é a estrela" no qual aparece vestindo trajes que fazem alusões a peças de alta-costura que se tornaram "clássicos" da moda no século XX, como os vestidos de melindrosa, o minivestido de Courrèges ou o new-look de Dior. Mas é, como diz o título do editorial e também o anúncio do perfume Rastro veiculado na edição antes de mais nada: uma estrela!

Deste modo, o modelo pré-fabricado hollywoodiano foi relevante para a consagração de Tônia Carrero enquanto estrela nacional, pois auxiliou a atriz a ganhar destaque num período onde além da circulação de estrelas nacionais contemporâneas, havia também a forte presença de Hollywood na mídia brasileira.

Figuras 12, 13 , 14 e 15: Tônia Carrero fotografada no editorial "Tônia em Realce". Fotos: J.R. Duran.



Fonte: Vogue Brasil, Fevereiro de 1981, no. 68. Acervo Biblioteca Municipal Mário de Andrade – São Paulo.

REFERÊNCIAS

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)**. Dissertação (Mestrado em Estudos do Meio e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo, DIFEL, 1985.

BASINGER, Jeanine. **A woman's view: How Hollywood spoke to women 1930 – 1960**. London: Wesleyan University Press, 1993.

BAZIN, André. Entomologia da Pin-up. In: **O que é cinema?** São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Lisboa: Edições 70, 1972.

CABRAL, Gabriela Soares. **A construção midiática de Tônia Carrero em a Scena Muda e O Cruzeiro: representações de glamour e sex-appeal (1947-1955)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, 2018.

CARVALHO, Priscilla Afonso de; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. **Pin-ups: fotografias que encantam e**

seduzem. In: Discursos Fotográficos. Londrina, v.6, n.8, p.119-144, jan/jun 2010.

CATANI, Afrânio Mendes. A avenida industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CRANE, Cheryl; DE LA HOZ, Cindy. **Lana**: the memories, the myths, the movies. Philadelphia: Running Press, 2008.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema**: as variações do feminino. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e cinema no Brasil dos anos 1950**: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.

DYHOUSE, Carol. Glamour: women, history, feminism. London: Zed Books, 2010.

HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: GLEDHILL, Christine. **Stardom**: industry of desire. London: Routledge, 1991.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). **História das mulheres no ocidente**: o século XX. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

LANDIS, Deborah Nadoolamn (Ed.) **Hollywood Costume**. London: V&A Publishing, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **La troisième femme**. France: Nrf essais, 1997.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes nós temos bananas”**. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX **An. mus. paul.**, São Paulo, v.13, n.1, p.133-174, Junho 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100005&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 05 ago. 2016.

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas**: o cinema hollywoodiano da mídia brasileira das décadas de 40 e 50. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas**: a segmentação da cultura no século XX. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MORIN, Edgar. **As estrelas de cinema**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico hollywoodiano e produção de subjetividades**: o cigarro em cena. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2015.


RAINHO, Maria do Carmo. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014.

VELASQUEZ, Musa Clara Chaves. **O Cruzeiro**. Acervo CPDOC. S.d. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>, Acesso em 16 nov 2018.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WILSON, Elizabeth. **Enfeitada de sonhos**. Lisboa: Edições 70, 1985.



Tônia Carrero's photography and her construction as national star through published images at O Cruzeiro and Scena Muda (1947-1955)

Gabriela Soares Cabral

Master degree in Arts, Culture and Language in the line "Art, Fashion: History and Culture", Institute of Arts and Design Federal University of Juiz de Fora / gabriela.soarescabral@gmail.com
Orcid: 0000-0002-3410-3839 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/)

Maria Claudia Bonadio

Phd in History at Unicamp, professor at Institute of Arts and Design at Federal University of Juiz de Fora / mariaclaudia@uol.com.br
Orcid: 0000-0001-9704-9780 / [lattes](https://lattes.inct.gov.br/)

Sent 16/11/2018 /Accepted 08/03/2019

Tônia Carrero's photography and her construction as national star through published images at *O Cruzeiro* and *Scena Muda* (1947-1955)

ABSTRACT

This article purpose is to establish relations between the image construction of Tônia Carrero (1922-1955) as Brazilian cinema consecrated star through photographs published by the magazines *O Cruzeiro* e *Scena Muda* during the period of 1947 and 1955 – when the Brazilian cinematographic production was industrialized and consequently the attempt of emplacing a star system similar to the Hollywoodian way. During this period, Tônia Carrero initiated her career and starred *Vera Cruz Film Production Company* (*Companhia Cinematográfica Vera Cruz*) movies, where she interpreted roles associated with the Hollywoodian good-bad girl archetype. In her photographs published by the press, her image construction as a star was reinforced using clothes, accessories, and postures that connected her image to the glamour or the naïve eroticism of pin-up women – an element which was also used by Hollywoodian cinema in its star construction.

Keywords: Tônia Carrero; photography; star system.



Tônia Carrero's photography and her construction as national star through published images at O Cruzeiro and Scena Muda (1947-1955)

RESUMO

O objetivo deste artigo é estabelecer relações entre a construção da imagem de Tônia Carrero (1922-2018) enquanto estrela do cinema nacional através de suas fotografias divulgadas nos periódicos O Cruzeiro e Scena Muda durante o período de 1947 e 1955, momento da industrialização da produção cinematográfica brasileira e consequente tentativa de emplacar um estrelismo nacional aos moldes hollywoodianos. Neste período, Tônia Carrero iniciava sua carreira e estrelava filmes da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, interpretando papéis associados ao arquétipo hollywoodiano da good-bad girl. Já em suas fotografias divulgadas na imprensa, a construção de sua imagem como estrela era reforçada a partir do uso de roupas, acessórios e poses que conectavam a imagem da atriz ao glamour ou ao erotismo ingênuo das pin-ups – elementos que eram também explorados pelo cinema hollywoodiano na construção da imagem de suas estrelas.

Palavras-chave: Tônia Carrero, fotografia, star system.

1. INTRODUCTION

The purpose of this article is to reflect on the photography role in the composition of the national star system and in this, the use of appearances and poses in the construction of the image of actress Tônia Carrero (1922-2018) as a national movie star. The period studied starts at the beginning of her career, which started in the Brazilian cinema in 1947 until 1955 when her work in the cinema was temporarily interrupted due to the closing of the activities in the *Film Production Company Vera Cruz (Companhia Cinematográfica Vera Cruz)*, in which she worked¹.

When we consider that the star system is constituted by the movies itself and by other constituents of mass cultures - such as press media, posters, and trailers - we find that the press played a significant role in the mythification of the stars. Thus, two magazines were chosen as the object of analysis of this work, *O Cruzeiro* (1928-1975) and *Scena Muda* (1921-1955), a magazine of varieties and another that deal specifically of cinema, aiming to realize in that way the actress image happens to be propagated by the different press vehicles.

In the studied period, the weekly magazine *O Cruzeiro*, created on November 10, 1928, by Assis Chateaubriand (1882-1968) and published by *Diários Associados*, was the most popular magazine in Brazil, with national circulation and average impression of "550,000 copies in the mid-1950"² (MIRA, 2001, p.24). The publication was visually appealing, especially after 1943, when the magazine began to invest

¹ There is no consensus among the authors about the end of the Vera Cruz Cinematographic Company. Ana Carolina Maciel informs that the end refers to 1955, while Antônia Catani (1987) refers to 1954. João Luiz Vieira (1987) indicates the mid-1950s. However, the last film released by the studio was the documentary *São Paulo em Festa*, by Lima Barreto, in 1954.

² This "level would be maintained until the early 1960s. The record of seven hundred thousand copies would be reached in the edition that circulated two days after the suicide of Vargas in August 1954 (VELASQUEZ, s.d).

more firmly in photojournalism, which "changed the pattern adopted so far, in which the text prevailed. All news was, first, image" (MIRA, 2001, p.24 – our translation).

Scena Muda also circulated weekly since 1921 and was published by the Companhia Editorial Americana. It was the first fan magazine created in Brazil and one with a longer time of circulation in the country. The magazine was published throughout Brazil, reaching a circulation of 20,000 copies per edition, thus helping in the dissemination of the country's cinematographic culture. The print was part of the star system creation, helping to create and maintain myths through "flashy, beautiful covers, many pages well illustrated with screen heroes, summaries - of movies, fulfilling the reader's fantasy" (Bender, 1979, p.110).

As a theoretical support of this article, studies such as *The Stars* by Edgar Morin (1961) were used in order to understand the star system and the cult of the cinematic universe installed by American cinema from its composition in the early twentieth century to mid same century, when the star system, after reaching its peak, begins to decline. It was also essential to understand how the women were seen inside the cinema; for this, works such as Laura Mulvey's *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975), and John Berger's *Ways of seeing* (1972), aided in understanding the relationship between female representation and star system.

Also, it was necessary to understand the star system within the Brazilian society in the 1940s and 1950s. Thus, the researches of Cristina Meneguello (1992), *Star Dust* (Poeira de Estrelas), and Margarida Maria Adamatti (2008), *A cinematographic criticism and star system in the fan magazines: Cena Muda and Cinelândia* (1952-1955) [A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)] guided the knowledge about the Brazilian press and its relationship with the

cinematographic stars, as well as the characteristics of the star system created by the national cinematography.

To think the image in this article, we worked with the notion of serialization of photographs proposed by Ana Maria Mauad (2005) in *The view sight* (Na mira do olhar). So, among the 54 images found in the mentioned magazines, were selected photos that dialogue with each other regarding the composition of Tônia Carrero as a cinematographic star. Among the photographs, the chosen images show the actress in coverage of events or news that aimed to present the interpreter and her films to the readers.

The work *Fashion and Revolution in the 1960s* [*Moda e Revolução nos anos 1960*] (RAINHO, 2014), in which the author compares images of different moments of the same period for identify the patterns that constituted photography in different moments of the 1960s, collaborated in the elaboration of this study. It seeks to compare the selected images to identify in Tônia Carrero's representation the codes frequently used in its composition as a star.

2. BRAZILIAN CINEMA INDUSTRIALIZATION AND ITS STAR SYSTEM

At the beginning of the 20th century, cinema played an important role in Brazilian society. Synonymous with modernity, movie theaters were places of sociability, and spectators frequented them not only to watch the films but also with the aim of "seeing and being seen" (MENEGUELLO, 1992). In this context, the movie theaters of the country were dominated by Hollywood films, since after the First War (1914-1918) the United States ended up gaining control of the film industry.

Until the 1920s, Brazilian cinematography had few significant productions. In this period appeared fiction films, historical short films, political propaganda and educational

films (MACIEL, 2008). These productions occurred in a dispersed way, called regional cycles, based in Ouro Fino (MG), Guaranésia (MG), Recife (RE) and Cataguases (MG), and concurred with the Hollywood productions that spread throughout Brazil. Due to competition from theaters with American cinema, many smaller companies quickly shut down their activity, since the arrival of sound cinema in this period increased the cost of production (MACIEL, 2008).

Through the production of industrial-scale films, a phenomenon known as a studio system³, Hollywood exported to its viewers its way of life-based on consumption and leisure. And thus participated "in the formation of a captive audience deeply involved with Hollywood and its particular aesthetics" (MENEGUELLO, 1992, p.85-86 – our translation), thus leaving "constitutive marks in the cultural history of movie-consuming countries, as well as complex affective bonds" (MENEGUELLO, 1992, p.85-86 – our translation).

This system divulgation foundation was the star system, a mechanism in which the figure of the star was elaborated as a fabricable commodity on and off the canvases (MORIN, 1961). Investments and rationalization techniques of the system have made the star an article for consumption, since its mass dissemination is ensured by mass media vehicles, such as the press, radio, and cinema. In this way, the interpreters are transformed into products to be consumed by the spectators. The stars, while acquiring a mythic role delineated by Edgar Morin (1961), also have a humanized side, causing the spectators to project in their idols what they can't achieve and identify with their human attributes. Therefore, "the star is simultaneously standard merchandise, luxury item and a source of capital gains" (MORIN, 1961, p.138-139).

³ The procedures, once centralized in the hands of the directors, underwent a departments specialization, with similar characteristics to the industrial assembly lines, leaving the distribution and exhibition under the dominion of the great studios.

Then, through its films and stars, Hollywood founded in Brazilian society, which saw cinema as synonymous with modernity, consumption and leisure, values based on its American way of life (MENEGUELLO, 1996). This process had great participation of the press, since the fan magazines - specialized magazines in cinema - that began to be published in Brazil in 1921, and the variety press, played a mediating role between the cinematographic influence and its spectators (MIRA, 2001).

Such publications spread the American way of life through the cult of the stars. It's bringing to an audience eager for information on the life of the star's interviews, reports and gossip about the celebrities and the film scenes, through interviews with idols, posters, scene pictures, or the private life of the stars, and it was through these that Hollywood spread their glamorous lifestyle.

With stars, the 'terms' involved are essentially images. By 'image' here I do not understand an exclusively visual sign, but rather a complex configuration of visual, verbal and aural signs. This configuration may constitute the general image of stardom or a particular star. It is manifest not only in films but in all kind's media text (DYER, 1998, p.34).

From the 1930s, Brazil would go under political and economic changes from the first Vargas government (1930-1945) that would impact the cultural scene of the following years. João Luiz Vieira tells that Getúlio Vargas at that time assumes a more aggressive role in defense of the national industry, thus appearing the first attempts of industrialization of the cinematographic activity in the country. The author points out that a Brazilian cinema with an international quality standard was proposed, but in practice, this meant the "unrestricted adoption of Hollywood's model of production glorified" (1987, p. 133 – our translation).

Among the studios created in this context, the Rio de Janeiro company *Cinédia* (1930-1951) "managed to transform the panorama of Brazilian cinematographic production" (VIEIRA, 1987, p.135 – our translation). *Cinédia* launched and developed formulas of musical comedies, also called *chanchadas*⁴, that later, in the years 1940, would be adopted by *Cinematographic Atlântida* [*Atlântida Cinematográfica*] (1941-1962) of mass form, feeding the national cinema for 20 years. The genre, despite suffering strong Hollywood influence, mirrored in many characteristics of the Brazilian society of the time:

Chanchadas used the historic moment to address political and social problems. The themes of industrialization, internal migration, and urbanization permeated the plot of the films, portraying, at least in folkloric connotation, how the country was in those years (DULCI, 2004, p.65 – our translation).

In Brazil, an industrial-inspired production inspired by the American model began in 1941 with the foundation in Rio de Janeiro of the Atlântida Cinematographic Company of Brazil S.A (1941-1962), a company that essentially produced musical comedies. The studio was a previously unprecedented undertaking in the country. "For the most part, this production relied on the repetition of formulas of proven success and, in articulation with other branches of the cultural industry, such as radio, theater, circus, and the press, sought the development of a star system politics" (VIEIRA, 1987, p.160 - our translation). In this new phase, the genre would have more complex narratives and typified characters, thus freeing itself from a more theatrical and radiophonic staging (VIEIRA, 1987).

As early as 1950, when the *chanchada* had crystallized, the Vera Cruz Cinematographic Company (1949-1955)

⁴ Films that by mixing popular music and carnival have developed schematic and elementary scripts with sketches inspired by "teatro de revistas", the circus and the radio, mixing them with musical numbers.

appeared in São Paulo, rivaling Atlântida and its comedies (DULCI, 2004). Created in the context of the post-war period and the Estado Novo dictatorship, in which São Paulo was experiencing a period of cultural effervescence and a growing interest in cinema, Vera Cruz emerged with the proposal of making films aiming at a more elitist public (MACIEL, 2008).

It was intended to make an "essentially Brazilian" cinema, but with "international quality" that could be shown to audiences around the world. It sought to expand the public of the national film to other sectors of Brazilian society, which not only the children and the popular strata - recurrently associated with the general public of the Rio de Janeiro slums. (DULCI, 2004, p.76 – our translation).

Like *Atlântida*, *Vera Cruz* tried to implement a Brazilian star system inspired by Hollywood molds. The company was the first to adopt an Advertising Department, one of its most well-structured pillars, responsible for issuing materials to media outlets throughout the country (MACIEL, 2008). In this way, this sector played the role of electing and publicizing the names that starred in his films.

Once the American star system was already consolidated in the Brazilian imaginary when national stardom began to emerge, it preserved attributes of the model on which it was inspired. It can be seen through the constant comparison of national stars with the icons of Hollywood cinema (MACIEL, 2008). The magazines emphasized the similarities not only in the personality of the stars but also in the appearance. Through constant comparisons between Brazilian and international celebrities, Ana Carolina Maciel (2008) points out that the pattern of representation that permeated Brazilian stars was the same as that of Hollywood cinema.

Vera Cruz has released several names for stardom. In addition to Tônia Carrero, his cast had Eliane Lage (1928), chosen by the company to be the studio's "flagship." Contrary

to Tônias typification, Eliane had her image cultivated to represent a simple and despoiled woman, marked by the role of wife and zealous mother (MACIEL, 2008). Parallel to the stars of Vera Cruz, Atlântida also bet on the stardom of its actresses. In this context, the main exponent of the studio was Eliana de Macedo (1926-1990) who incorporated the romantic girl, "demure and good" to marry and raise a family" (DULCI, 2004, p.114 – our translation)..

3. THE TYPIFICATION IN THE CINEMA: THE IDENTIFICATION AND PROJECTIVE REPRESENTATION

Brazilian cinematography, when trying to emulate a system of stars, shaped its cast from its first appearances until determining moments in its career, as it was done by Hollywood, the model in which it was inspired:

Stars are involved in making themselves into commodities; they are both labor and the thing that work produces. They do not build themselves alone. (...) the person is a body, psychology, a set of skills that have to be mined and worked up into a star image. This work, of fashioning the star out of the raw material of the person, varies in the degree to which it respects what artists sometimes refer to as the inherent qualities of the material; make-up, coiffure, clothing, dieting, and body-building can all make more or less of the body features they start with, and personality is no less malleable, skills no less learnable. The people who do this labor include the star him/herself as well as make-up artists, hairdressers, dress designers, dieticians, personal trainers, acting, dancing and other teachers, publicists, pin-up photographers, gossip columnists, and so on (DYER, 1998, p.6).

This construction of public figures by the film industry has led to the typification of stars, not only in the films but also in the representations of their private lives.

Such typifications are what Jeanine Basinger (1993) calls "persona":

Today we can understand that some "types" of movie stars were completely believable in their roles - and they have

remained for so long interpreting them - that we can highlight them from the crowd and say that, in fact, these unique personalities really do have what we can call it a "special persona." However, they, like the others, originally had to deal with the star machine that considered them products. "Persona," merely stating, is a successful stereotyping, a product with a very long life (BASINGER, 1993, 114).

According to Edgar Morin, there is a need to understand that the star is not just an actress and her characters are not only characters. To appear the star figure, it is necessary to have a reciprocal exchange: "the star determines the many characters of his films; by incarnates himself in them embodies them and transcends them. But they transcend them, in their turn, their exceptional qualities are reflected back and illuminate the star". Therefore, the author emphasizes that it is not possible to assimilate it without understanding the notion of myth: "A myth is an ensemble of imaginary situations and behaviors. These behaviors and situations may have as their protagonists superhuman being heroes or gods (...)" (1961, pp. 37-39).

In this way, the actor is understood as myth as long as, the process of divinization of the cinema turns him into an idol for spectators:

The heroes of the movies—heroes of adventure, action, success, tragedy, love, and even, as we shall see, of comedy—are, in an obviously attenuated way, mythological heroes in this sense of becoming divine. The star is the actor or actress who absorbs some of the heroic—i.e., divinized and mythic—substance of the hero or heroine of the movies, and who in turn enriches this substance by his or her own contribution. (MORIN, 1961, p. 39).

Regarding the myth in the contemporary world, the definition of Roland Barthes (1972) for the term should also be considered. For the author, myth acts as a speech, a system of communication and message, but this is not defined by its content, but by the way that manifests it. In this way,

the mythification of the star takes place in the representations that are transmitted to the public. In the essay "The Face of Garbo", the author exemplifies the symbolism behind the star Greta Garbo (1905-1990), from being merely a face to become a moment of epiphany:

And yet, in this deified face, something sharper than a mask is looming: a kind of voluntary and therefore human relation between the curve of the nostrils and the arch of the eyebrows; a rare, individual function relating two regions of the face. A mask is but a sum of lines; a face, on the contrary, is above all their thematic harmony. Garbo's face represents this fragile moment when the cinema is about to draw an existential from an essential beauty, when the archetype leans towards the fascination of mortal faces, when the clarity of the flesh as essence yields its place to a lyricism of Woman (BARTHES, 1972, p. 57).

In this way, the private life of the stars and the one interpreted in the screens are mixed: "In the movies she incarnates a private life. In private she must incarnate a movie life: by means of each of her film characterizations the star interprets herself; by revealing her own character, she interprets the heroines of her films." (MORIN, 1961, p. 58).

Therefore, Thomas Harris states that "the star system is based on the premise that the public accepts the star in terms of a certain set of personality traits that permeate all their roles in the films" (1991, p. 41). It occurs through what Edgar Morin (1961) conceptualizes projection-identification, a complex that commands all subjective psychological phenomena.

4. THE CONSTRUCTION OF TÔNIA CARRERO AS A STAR THROUGH THE APPEARANCES AND THE CINEMATOGRAPHIC TYPIFICATIONS

To understand who was Tônia Carrero within this system of stars, we sought to watch the films starring the actress in the cut from 1947 to 1955. Due to the lack of conservation of

the movies, it was not possible to find all the works, having access only to *Tico-Tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952), and *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954)⁵.

Through the observation of these films starred by Tônia Carrero we could identify that the star represented similar roles that refer to the archetype of the good-bad girl archetypal - that has the American actress Marilyn Monroe (1926-1962) its foremost exponent. According to Edgar Morin (1961), such typification begins to appear when there is a decadence of the two main feminine archetypes that once dominated the Hollywood canvases, the vamp, and the virgin⁶. According to the author, this new type synthesizes a woman who:

The good-bad girl's sex appeal rivals that of the vamp in that she appears in the guise of an impure woman: scanty clothes, bold attitudes and provocative double-entendres, an equivocal metier, suspect acquaintances. But the end of the film reveals she was merely hiding all her virginal virtues: purity of soul, natural goodness, and a generous heart (MORIN, 1961).

According to the same author, this new archetype releases an erotic load that spreads through Hollywood. In this way, whereas previously the virgin was marked by purity, most of the newcomer stars have a tone of erotization. However, as Gilles Lipovetsky (1997) points out, the eroticism of this new typification was characterized by disinhibition and naturalness. Thus, there is a mixture of sensuality with naivety, tenderness, charm, and vulnerability.

Tônia Carrero, therefore, gave life to women of ambiguous character, whose true intentions are unknown until the

⁵ Those three films refer to the period in which the actress was part of Vera Cruz cast. After the company's break, she resumed her film career from 1961 until 2008. Throughout her career Tônia Carrero has appeared in 19 films, 54 plays and 18 telenovelas

⁶ Prevailing archetypes in the twentieth century first half, the virgin was represented by the idealization of feminine charms related to moral decency, preaching obedience and traditional roles within the family, while the vamp was the representation of sensuality, where the femme fatale was seen as male destroyer.

conclusion of the plots, where all misunderstandings are clarified, and the role has justified attitudes. By the merging ingenuity and sensuality, this typification accompanied the actress in her appearances in the print media, where fashion was also used to express this representation.

When observing the photographs of Tônia Carrero in the pages of the magazines *Scena Muda* and *O Cruzeiro* in the period 1947-1955, the early years of her cinematographic career it is possible to notice certain elements that are repeated in her representation. In addition to fashionable costumes for the period in question, the actress was portrayed using ingredients adopted by Hollywood cinema to build up the appearances and give distinction to the stars.

For the composition of the actress image as good-bad-girl and a national star, the use of clothing, that is, everything that covers the body is fundamental (WILSON, 1987). So, if we agree with Elizabeth Wilson, for whom the body is a cultured organism with poorly defined boundaries, it is the clothing that in many cases functions as the link between the biological body and the social being. In contemporary and urban societies, it is through what covers our skin that we inform, highlight and hide information about individuals. Therefore, clothing can be understood as the "frontier between the self and the non-self" (Wilson, 1987, p. 03), or between what one wishes to make public about his / her tastes, preferences, gender, among others. If in the case of ordinary people, the use of clothing can be a strictly personal decision, in the case of stars, appearances are possibly produced to maintain a specific public identity, even off-screen.

To understand how clothes are used by the star system in the construction of stars, we must also consider that clothing is an artifact, and as such, only its physicochemical

characteristics are inherent, the rest is culturally constructed. So:

It is the social interaction that produces senses, mobilizing differentially (in time, in space, in places and social circumstances, in agents that intervene) specific attributes to give social (sensorial) existence to senses and values and to make them act (MENESES, 2003 – our translation).

In this way, the clothes, accessories, hairstyle or the mode of using the hair, the makeup used by the stars and in the case by Tônia Carrero in her photographs published in the press are fundamental in the composition of her image. As you can see, the actress will often appear wearing attire that at least since the 1930s had been associated with glamour and sensuality by the Hollywood star system.

In the images propagated through hers photographs, it is also possible to verify that Hollywood and its star system played an essential role in the definition of gender identities in mass culture by representing women through the standards established by the predominantly male looking film market (HIGONNET, 1991). Thus, projecting to the public, the ways in which women should behave, dress and beautify, providing some models of femininity for women and acting as attractive to the masculine gaze, generating what Laura Mulvey (1989) to entitle "visual pleasure," a concept that describes how Hollywood structured its cinematography through the codes of a dominant patriarchal language:

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness (MULVEY, 1989, p. 19).

Therefore, in the photographs published by press, the image of Tônia Carrero was associated with attributes that confirmed her social role as a national star (with international appearance) and also collaborated in the propagation of a model of femininity that by its association with glamour possibly inspired many women, while serving the male visual pleasure.

4.1 Tônia's clothes and glamour

By comparing the pictures of the actress published in the magazines studied in the initial period of her career, it is possible to conclude that Tonia used elements associated with glamour, such as fur coats and jewelry. As can be seen in Figure 1 - where appears in a fur coat, and in Figures 1, 2, 3 and 5, where she allows being photographed using jewelry, such as earrings, a watch, a pearl necklace, and a ring. Such items were accessories adopted in Hollywood actress costumes since the 1930s to denote glamour (DYHOUSE, 2010). In that period, Marlene Dietrich, Gloria Swanson, Carole Lombard, Greta Garbo, and Irene Dune, for example, starred in films and posed for advertising pieces covered with fur.

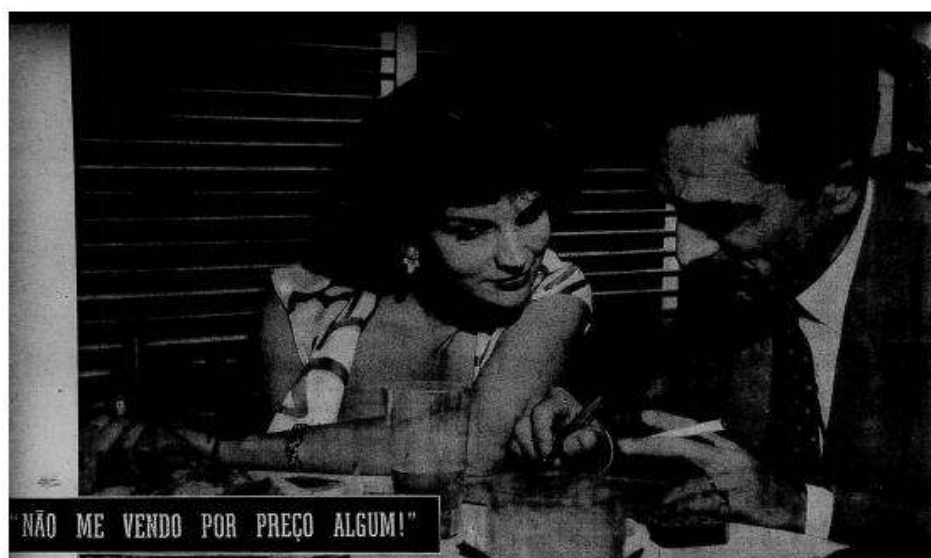
The Brazilian actress was also continuously photographed holding cigarettes in her hands. At that time, smoking was associated with a modern, glamorous lifestyle, and women who smoked were related to desire and seduction. The use of cigarettes in Hollywood films was responsible for associating the object with glamour (RODRIGUEZ, 2008).

Figure 1: Tônia Carrero photographed at the International Film Festival of Brazil. *O Cruzeiro*, February 27, 1954, p.13.



Source: Biblioteca Nacional. Available at: <
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.
Accessed on: Jan. 22, 2018.

Figure 2. Tônia Carrero and Walter Pinto in proposal meeting for "teatro de revistas". "The answer was: no," *Scena Muda*, November 8, 1951, p.14



Source: Biblioteca Nacional. Available at:
<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Accessed
on: 22 Jan. 2018.

The popularization of the term glamour is directly linked to Hollywood cinema. During the nineteenth century, the term was related to occultism and magic, since it designated illusion spells. The meaning change began in the early twentieth century when it became associated with the opulence of theater, exoticism and sexual sophistication. It was from this moment that the word gained a connotation more linked to fashion and a form of femininity. In this context, the cinema collaborated significantly in the dissemination of the term (DYHOUSE, 2010).

The representation of the glamour in the Hollywoodian movies occurred through an image of sensuality where the costumes could stand out in the films in black and white. Thus, the glitter was heavily used in the costumes, primarily through the dresses of satin fabrics, embroidered with shiny sequins or rhinestones; diamonds, glossy and thick animal skins and lips covered with bright red lipsticks (DYHOUSE, 2010 and LANDIS, 2012). Along with the visuals, the performers adopted a graceful, spicy and attitude-like behavior that turned out to be the code of glamour.

Glamour can also be defined as a connotation of sophistication, luxury, elegance, and charm, connected to physical beauty, prestige, and success. These characteristics would be reserved for some (few) people, and those who possessed them would be perceived as endowed with a quality, which allowed to cause fascination, wonder, and enchantment (ADAMANTI, 2008). Thus, in Marlene Dietrich's words, "The world of glamour means something indefinable, something inaccessible to an ordinary woman - an unreal paradise, desirable but out of reach" (1959 [2012: 56] – our translation).

Figure 3. Tônia Carrero gives autographs at the International Film Festival of Brazil. "The Festival," *Scena Muda*, March 3, 1954, p. 12.



Source: *Biblioteca Nacional* Available at: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Accessed on: 22 Jan. 2020

Therefore, it is possible to note how Tônia Carrero's clothes and accessories of shown in the photographs are loaded with meanings related to glamour and were a way of transmitting through images a behaviour that the star embodied on the screen and in public life. In addition to the fur and shine represented by earrings and embroidery applied to the dress, the actress can be seen with her lips painted lipstick, another convention of representation of the term in the twentieth century.

Such behaviour of Tonia was characterized by Ana Carolina Maciel as glamorous:

She was what is understood as a glamorous actress, a constant presence in pre-premieres, cocktails and social events; highlighted by the press for having 'full awareness of its position as a great star.' Her personal life provided 'good ingredients' for the press: the separation of her husband Carlos Thiré, her son Cecil, the romance with director Adolfo Celi and their 'dazzling' beauty delighted chroniclers on call (MACIEL, 2008, p.171 – our translation).

Tight dresses were also a piece of clothing used in the glamorous portrayal of Hollywood's big stars. Carol Dyhouse

(2010) reiterates that the glamorous woman was curvaceous, not too fat or thin, and the clothes should emphasize this attribute through dresses adjusted to the bodies. Therefore, the author stresses that "tight" was an adjective often used to describe skewed dresses made in satin, silk, and velvet, which accentuated the silhouette. Unlike the previously valued curves; in the age of Hollywood glamour, the stars should achieve this ideal without the use of the corset and the ribbon. In figure 2 it is possible to observe how the tight dress on the voluptuous body was present in the Tônia Carrero's photography.

Figure 4. Tonia Carrero Apassionata's backstage. "Tonia Carrero," *Scena Muda*, July 17, 1952, p. 22.

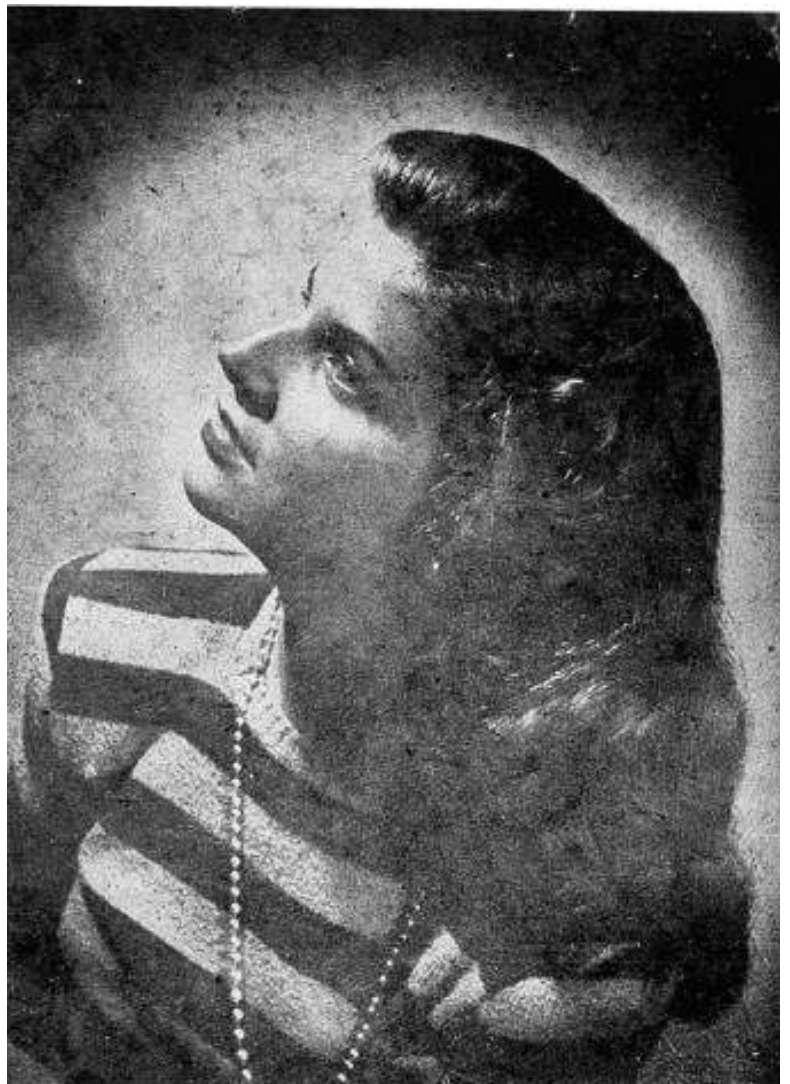


Source: *Source: Biblioteca Nacional. Available at: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>.*
Accessed on: 22 Jan. 2018

The sweater was another central piece in the composition of Tonia Carrero's look. The element was also used in a

typification of the star system: the sweater-girl. Lana Turner (1921-1995) earned her nickname by using the piece in her first film, *Never Forget* (Marvyn Leroy, 1937). In the movie, Lana was filmed wearing a sweater that bounced off her breasts as she walked. Thus, the fair sweater came to be associated with a sexy image, being related to the stars of advanced breasts in Hollywood (CRANE; LA HOZ, 2008).

Figure 5. Photographic study of Tonia Carrero. "National Cinema presents its new discovery: Tonia Carrero!", *Scena Muda*, April 22, 1947, p. 7



Source: *Biblioteca Nacional*. Available at: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Accessed on: 20 Jan. 2018

To complete the good-bad girl typification, Tônia Carrero's representations in the press also incorporated a gesture of sensuality common to other exponent actresses of the good-bad girl archetypal, as demonstrated in the photograph of Marilyn Monroe illustrated in figure 7. The actress was continuously photographed in poses and insinuating visual, with a neckline that valued the bust, leaving the shoulder little exposed, while touching the hair. According to Michelle Perrot, women's hair is "the symbol of femininity, condensing sensuality and seduction and stimulating desire" (2015, p.51 – our translation). Thus, the gesture of touching the hair has a sensual load.

Figure 6. Tônia Carrero behind *Caminhos do Sul* scenes (1949), film directed by Fernando de Barros. "Extras de Caminhos do Sul", *Scena Muda*, January 11, 1949, p.6.

Figure 7. Tônia Carrero illustrates a column about theater. "Theater and Music," *Scena Muda*, January 20, 1954, p. 33.

Figure 8. Tônia Carrero poses with her hands in her hair. "National Cinema presents its discovery: Tonia Carrero!", *Scena Muda*, April 22, 1947, p. 7



Source: *Biblioteca Nacional*. Available at: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Accessed on: 20 Jan. 2018

The actress images, published in 1949, 1954 and 1947 respectively, allow us to affirm that the actress incorporated the "sensual" presence propagated from the 1930s by Hollywood cinema and accentuated after the Second War

through erotization, provocative beauty and a liberated demeanor (VIGARELLO, 2006).

Figure 9. Marilyn Monroe in Bert Stern photography



Source: <https://fineart.ha.com>. Accessed on: Aug 12. 2018.

John Berger (1972) emphasizes that the woman knows that she is observed and therefore returns the look to her spectators. However, he points out that such an act is not an expression of female sexuality, but has to do especially with the spectator, because the woman portrayed wishes to please him, matching his look and thus offering him her body and her femininity. Based on this placement, it can be seen that Tônia Carrero, sometimes facing her observer, sometimes looking away, knows that she is being admired, playing with the desire of her interlocutor.

4.2 Flesh and bone pin-up

Through the images collected in the press, it is possible to note how Tônia Carrero was represented through photographs similar to those of the pin-up girls⁷. Although they were born in the illustrations, Andre Bazin (1972) emphasizes that the cinematic universe adopted its mythology and soon the stars began to resemble these women illustrated by Alberto Vargas (1896-1982) and George Petty (1894-1975). Gilles Lipovetsky (1997) reiterates how cinema adopted pin-ups as representations of good-bad girls in the 1950s. Film productions were keen to emphasize the physical attributes of the actresses while the plot helped build good characters, combining this pattern of femininity with seduction and tender heart (DE CARLI, 2007).

The pin-ups, in Gilles Lipovetsky's view in *The Third Woman* book, could be defined as it follows:

Voluminous hips, round buttocks, provocative poses, hyper erotization of the look and mouth. However modern it may be, the pin-up remains [...] a sex object ostensibly built on male desires and fantasies. Thus, the pin-up occurs through the formation of the commitment of two logics. On the one hand, a modern logic, which materializes in the aesthetics of the thin body, long legs, keep smiling, a sex appeal playful and without dramatization. On the other hand, a logic of traditional essence, recomposing the "object woman" defined by the eroticized charms in excess (LIPOVETSKY, 1997, p. 175 - our translation).

Gilles Lipovetsky reinforces how the pin-ups were important representations in this period when it comes to images of sexuality and beauty. For the author, these women are provocative, but not perverse or man devouring. "Thin, healthy, smiling, the pin-up has nothing diabolical about it, it looks more like a sexually mute doll than a praying mantis⁸.

⁷ The pin-ups were illustrations or photographs of women portraying the entire body in sexy outfits in suggestive poses, blending sensuality and naivety. Created by the illustrator Jules Chéret (1863-1932) in the nineteenth century, they became popular in the United States from World War II (1939-1945), a period in which they would become one of the first appeals of mass culture (CARVALHO, SOUZA, 2010, p.122).

⁸ *Mantis religiosa* is the scientific name of the insect known in Brazil as mantis. The expression is probably used as a way of referring to a lean body.

For the first time, sex appeal is combined with good humor"(1997, p.174 - our translation). In this way, the femininity referential of the 1950s can be associated with a modern sensuality, playful and carefree.

In some of her photographs, Tônia Carrero's poses and clothes made it easy to associate her image with pin-ups. In the behind-the-scenes picture of the film "É Proibido Beijar" (1956) published by *Scena Muda* magazine in 1954, the actress appeared in short pajamas (in an intimate scene where the viewer seemed to be spying), on the phone and sitting on her knees to emphasize her legs. In the image below, the short shorts and the pose also lead the look to the legs, especially the one that is folded and stands out in the foreground. If the legs could denote sensuality, the face with distant air brings an air of naivety to the actress, which associates the image with the pin-ups. An idea that is further reinforced from the pocket (net used to hunt butterflies) held by the star and that it was an object commonly used in illustrations that represented pin-ups, such as the telephone of that scene (CABRAL, 2018).

Figure 10. Tonia Carrero poses holding a shovel in a photograph of Flavio Damm. "Theater", *Scena Muda*, February 26, 1955, p.16.

Figure 11. Pin-up by Gil Elvgren (1914-1980) hunting butterflies, 1956.



Source: *Biblioteca Nacional*. Available at: <http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>. Accessed on: 20 Jan. 2018.

Source: <https://i.pinimg.com/originals/05/ba/4d/05ba4d9656db7697a6978fa3e2631b3c.jpg>. Accessed on: May 2, 2018

Therefore, it can be understood that these pin-up photos can be a way of representing in the press an image of Tônia already seen on film screens since the pin-up can be read as a sort of good-bad girl (CABRAL, 2018).

Thus, Tônia Carrero had its image constructed through the good-bad girl typification worked by Hollywood. Living this archetype on large screens, that image accompanied her to public life. Through fashion, accessories and gestural the star had her figure worked through glamour codes inspired by Hollywood cinema, attaining an international star appearance in the Brazilian media.

5. FINAL CONSIDERATIONS

During its period of national cinema industrialization during the 1940s and 1950s, the film industry, using star system formulas to launch stars into the imaginary Brazilian society, already accustomed to the Hollywood stars, appropriated pre-established types for its cast. In the case of Tônia Carrero, *Vera Cruz*, a studio in which she acted, in consonance with the national press, published an image based on the good-bad girl stereotype, where through glamour codes already adopted by Hollywood the star was represented in a mixture of sensuality and ingenuity, typical of pin-up illustrations and photographs.

Since Vera Cruz ended its activities in the mid-1950s, due to an indebtedness that led to bankruptcy, it can be assumed that the strategy of adopting the American standard for the disclosure of stars was not useful for the studio. Perhaps because of competition with Hollywood films, or perhaps as Edgar Morin points out (1980) the star system would already be declining in the United States with the death of James

Dean, it is undeniable that its revenue was not enough to maintain the operation.

However, if this strategy did not work for the company, the same did not happen with Tônia Carrero. Although the good girls Eliane Lage and Eliana de Macedo were the big bets of their respective studios - Vera Cruz and Atlântida - it was the good-bad girl Tônia Carrero who gained prominence in the media. When we searched the magazines *O Cruzeiro* and *Scena Muda* during the same time cut, we found 24 and 69 occurrences of Eliane Lage respectively, while Eliana de Macedo only obtained citations in the second magazine consulted, adding a total of 5 occurrences. Already on Tonia were found 85 and 122 mentions, respectively.

Also, Tônia Carrero was one of the few actresses that appeared in the cinematographic milieu of the 1940s and 1950s that remained in the Brazilian imaginary. Although she continues her career in soap operas and on stage after the closing of Vera Cruz, the actress already arrives at the television consecrated as a star. In most of her television roles, it is possible to notice how this image of glamorous woman "glued" in Tônia Carrero. In her main soap operas, such as *Pigmalião* (1970), *Água Viva* (1980) and *Sassaricando* (1987), the actress gave life to rich, elegant and luxurious women.

Not for nothing, Tônia Carrero was the first actress (and one of the few) to be the theme of a *Vogue Brasil* special issue in February 1981, a magazine that since its beginning in Brazil has been focused on the diffusion of fashion and styles associated with luxury and social distinction.⁹

⁹ In a research carried out by one of the authors of the article in the collection of the Mário de Andrade Municipal Library, the Santa Marcelina Faculty Library and the Armando Álvares Penteado Foundation Library, in editions of *Vogue Brazil* published between 1975-2002, it was possible to observe that since the published in the country in 1975, the magazine spreads fashion and sophisticated lifestyles. In its early years of publication, social column sometimes occupied more pages than fashion editorials. *Vogue's* special numbers dedicated to a personality came to be published in 1980 and such issues called "Vogue authors," the first honored was the writer Jorge Amado.

In this edition, several photos of the actress were published, and even though at that moment the actress was already 58 years old, many images from the fashion editorial "Tonia at Enhancement" photographed by J.R. Duran referred to sensuality and glamour. In one of the photos, she appears holding a Hilton cigarette, her nails are red, and she is resting on a bench where a discreet cleavage occupies the center of the image. As in the early period photographs of her career, she looks at the viewer. In another photo, she appears lying down using (at least apparently) only a fur coat that falls to the side and lets you see one of her bare shoulders. Another sign of glamour that appears in most of her photos of the edition and in that image is very gorgeous jewels. In a third photo, the slanted pose highlights the hips and the red skirt with slits lets you see most of one of her thighs, which are prized using a *scarpin* heel. Even in an unusual and probably uncomfortable pose, the actress again faces the reader.

Figures 12, 13, 14 and 15: Tônia Carrero photographed in the editorial "Tônia at Enhancement". Photos: J.R. Duran.





Source: Vogue Brasil, February 1981, no. 68. Mário de Andrade Municipal Library Collection - São Paulo.

That is, even years after the beginning of her career, the attributes built by photography at the beginning of her career, continue to be explored by the press, even though Tônia is already an actress consecrated by the Theater and known for her performances on television. In Vogue's number, she also assumes other roles, such as that of the timeless woman who, in the fashion editorial "Tônia accepted the role, is the star" in which she appears wearing costumes that allude to haute couture pieces that have become fashionable "classic" in the twentieth century. Such as the flapper dresses, the Courrèges minidress or Dior's new look. But she is, as the title of the editorial informs and the announcement of the perfume Rastro published in the edition, before anything else: a star!

Thus, the prefabricated Hollywood model was relevant to the consecration of Tônia Carrero as a national star, as it helped the actress to gain prominence in a period where in addition to the circulation of contemporary national stars, there was also the strong presence of Hollywood in the Brazilian media.

REFERENCES

ADAMATTI, Margarida Maria. **A crítica cinematográfica e o star system nas revistas de fãs: A Cena Muda e Cinelândia (1952 – 1955)**. Dissertação (Mestrado em Estudos do Meio e da Produção Mediática) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BARTHES, Roland. **Mythologies**. New York: Noonday Press, 1972.

BASINGER, Jeanine. **A woman's view: How Hollywood spoke to women 1930 – 1960**. London: Wesleyan University Press, 1993.

BAZIN, André. Entomology of Pin-up. In: **What is cinema**. Vol. II. Berkeley: University of California Press, 1972.

BENDER, Flora Christina. **A Scena Muda**. 1979. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1979.

BERGER, John. **Ways of Seeing**. London: Penguin: 1972.

CABRAL, Gabriela Soares. **A construção midiática de Tônia Carrero em a Scena Muda e O Cruzeiro: representações de glamour e sex-appeal (1947-1955)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, 2018.

CARVALHO, Priscilla Afonso de; SOUZA, Maria Irene Pellegrino de Oliveira. **Pin-ups: fotografias que encantam e seduzem**. In: Discursos Fotográficos. Londrina, v.6, n.8, p.119-144, jan/jun 2010.

CATANI, Afrânio Mendes. A avenida industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

CRANE, Cheryl; DE LA HOZ, Cindy. **Lana: the memories, the myths, the movies**. Philadelphia: Running Press, 2008.

DE CARLI, Ana Mery Sehbe. **O corpo no cinema: as variações do feminino**. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

DULCI, Luciana Crivellari. **Moda e cinema no Brasil dos anos 1950: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas**. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2004.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.

DYHOUSE, Carol. **Glamour: women, history, feminism**. London: Zed Books, 2010.

HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: GLEDHILL, Christine. **Stardom: industry of desire**. London: Routledge, 1991.

HIGONNET, Anne. Mulheres, imagens e representações. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs.). **História das mulheres no ocidente: o século XX**. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

LANDIS, Deborah Nadoolamn (Ed.) **Hollywood Costume**. London: V&A Publishing, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles. **La troisième femme**. France: Nrf essais, 1997.

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes nós temos bananas”**. **Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950**. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX **An. mus. paul.**, São Paulo, v.13, n.1, p.133-174, Junho 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100005&lng=en&nrm=iso . Acesso em: 05 ago. 2016

MENEGUELLO, Cristina. **Poeira de estrelas: o cinema hollywoodiano da mídia brasileira das décadas de 40 e 50**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36, 2003.

MIRA, Maria Celeste. **O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura no século XX**. São Paulo: Olho d'Água/Fapesp, 2001.

MORAN, Edgar. **The Stars**. New York: Groove Press, 1961.

MULVEY, Laura. Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: MULVEY, Laura (Ed.) **Visual and other Pleasures**. New York, Palgrave, 1989.

RODRIGUEZ, Miguel Angel Schmitt. **Cinema clássico hollywoodiano e produção de subjetividades: o cigarro em cena**. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. São Paulo: Contexto, 2015.

RAINHO, Maria do Carmo. **Moda e revolução nos anos 1960**. Rio de Janeiro: Contra capa, 2014.

VELASQUEZ, Musa Clara Chaves. **O Cruzeiro**. Acervo CPDOC. S.d. Disponível em <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/cruzeiro-o>, Acesso em 16 nov 2018.

VIEIRA, João Luiz. A chanchada e o cinema carioca (1930-1955). In: RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

WILSON, Elizabeth. *Adorned in dreams: fashion and modernity* Berkeley: Univeristy California Press, 1987.



A Argentina Inflamada De Vogue Paris

Daniela Novelli

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina/ daniela.novelli@udesc.br

Orcid: 0000-0001-6981-8933 / [lattes](#)

Enviado 13/11/2018 / Aceito 21/02/2019

A Argentina Inflamada De Vogue Paris

RESUMO

A edição francesa do periódico Vogue publicada em fevereiro de 2006, inteiramente consagrada à Argentina, incluindo o editorial de moda *Tango des Passions*, revelou simbolicamente a aproximação dos laços de transmissão cultural entre a Europa e a Argentina, a partir de uma construção discursiva baseada na *philia* - uma das atitudes fundamentais que regem a representação do Outro no diálogo intercultural. Realizado por Carine Roitfeld e fotografado por Mario Testino, foi interpretado à luz da teoria de Daniel-Henri Pageaux, que colocou a valorização da "cultura olhada" no centro de uma tensão permanente, cujo espelho reflete um "Eu-narrador" explicitamente duplicado, como um duplo corpo [branco] da alta moda europeia. Seja pelo "temperamento borbulhante", pelo "teatro da moda", pelo "excesso latino" ou ainda pela "dor estonteante" atribuídos à imagem da Argentina e à sua própria imagem, Vogue Paris estabelece um diálogo intercultural ambíguo e inflamado.

Palavras-chave: Vogue Paris; Argentina; imagem do Outro.



The Inflamed Argentina Of Vogue Paris

ABSTRACT

*The French edition of the Vogue published in February 2006, entirely devoted to Argentina, including the fashion editorial *Tango des Passions*, symbolically revealed the approximation of cultural transmission links between Europe and Argentina, based on a discursive construction based on the *philia* - one of the fundamental attitudes that govern the representation of the Other in intercultural dialogue. Carine Roitfeld, photographed by Mario Testino, was interpreted in the light of Daniel-Henri Pageaux's theory, which placed the appreciation of the "culture looked" at the center of a permanent tension whose mirror reflects an explicitly duplicated "I-narrator" as a double body [white] of European high fashion. Vogue Paris establishes an ambiguous and inflamed intercultural dialogue, whether through "bubbling temperament", "fashion theater", "Latin excess" or "stunning pain" attributed to the image of Argentina and its own image.*

Keywords: *Vogue Paris; Argentina; the Other's image.*

1. INTRODUÇÃO

Em fevereiro de 2006, o periódico Vogue Paris homenageia a Argentina¹. Segundo sua redatora-chefe, trata-se de um país de temperamento borbulhante, “elo quase sanguíneo com a Europa misturado à excessividade latina e vertiginosa capital sofrimento” (Roitfeld, 2006a, p.72). Primeiramente, deve-se levar em conta que toda adjetificação permite por si mesma a compreensão de certos procedimentos de qualificação, conforme salienta Daniel-Henri Pageaux (2007) e, neste caso, foi possível perceber que ela é bem o resultado de todo um trabalho simbólico sobre a imagem da Argentina, produzido pela edição francesa². Moda, cinema, culinária e literatura se entrelaçam para seduzir, inflamar e positivar o diálogo intercultural em jogo.

A *philia* é uma das atitudes fundamentais que regem a representação do Outro. É quando “a verdade cultural estrangeira é tomada por positiva, ganhando seu lugar em uma cultura que a olha [*regardante*], que por sua vez é uma cultura acolhedora, tida igualmente por positiva” (PAGEAUX, 2007, p. 48, tradução nossa). As palavras escolhidas pelo periódico na abertura da edição revelam que as duas culturas são percebidas como complementares e, então, uma troca já é possível aos olhos de Vogue. Entretanto, identificar os marcadores de reconhecimento do Outro enquanto “Outro” não é sempre evidente, nem mesmo suficiente para garantir a vontade permanente de um diálogo intercultural privilegiado – pois um simples ato de boa vontade pode ser explicado pela preocupação em reestabelecer certo equilíbrio rompido por fobias ou manias. Existem relações hierarquizadas que se

¹ Trata-se de edição analisada em pesquisa pós-doutoral realizada na *Université Paris-Sorbonne*, com a bolsa de pesquisa CAPES BEX 6682/14-6 (Brasil).

² *Vogue Paris* numéro 864 Février 2006. Devido à não permissão dos direitos autorais de uso das imagens do editorial analisado, estas foram suprimidas deste artigo. Esta edição encontra-se disponível para consulta no acervo da *Bibliothèque des Arts Décoratifs* com o código JP 168.

afirmam sobre o corpo do Outro, bem como em diversas manifestações de sua cultura e de seu sistema de valores.

No século XX, a América latina funciona como um laboratório no qual é fácil, de um lado, ver esmigalhar o monopólio de uma Europa 'elaboradora' de modelos; e de outro, constatar, em certos casos, a inversão do sentido de transferência. Aliás, isso não significa que Europa e América latina não participam ainda de um mesmo conjunto cultural supraregional (ROLLAND, 2011, p. 83, tradução nossa).

2. A ARGENTINA "ABRAÇADA": O OUTRO DO MESMO?

O editorial de moda intitulado *Tango des passions* foi produzido por Carine Roitfeld e fotografado por Mario Testino. Mariacarla Boscono e Patricia Schmid, as manequins escolhidas para o *shooting*, fizeram também a capa da edição, vestidas em preto e vermelho. Já nas duas primeiras páginas, é possível captar quase instintivamente a atmosfera do "teatro da moda" oferecido por Buenos Aires e todas as suas forças vivas: ela se apresenta ao mesmo tempo inflamada, audaciosa, sensual, autêntica e elegante.

O periódico procura trazer a valorização positiva e duplamente reconhecida da "mais parisiense das cidades argentinas" (ROITFELD, 2006b, p.182), jogando com a simbologia do "duplo", a partir da qual toda uma sequência é programada, na medida em que imagens veiculadas são dispostas de modo suficientemente estável sob a ótica da cultura que olha [*regardante*] (PAGEAUX, 2007).

Juciane Cavalheiro e Rosana Fonseca (2011) analisaram contos literários do célebre escritor argentino Jorge Luis Borges, dentre eles *L'Autre, le Même* e, segundo as pesquisadoras, ser "o Outro do mesmo" implica em um "paradoxo interior e exterior, ao mesmo tempo contraditório e complementar, o que provoca ao 'eu' original reações emocionais extremas, como a fascinação e a aversão ao seu 'outro'. Assim, a valorização da cultura olhada [*regardée*] em

Vogue se coloca no centro de uma tensão permanente, cujo espelho intercultural onde franceses e argentinos se olham reflete um "Eu-narrador" explicitamente duplicado, um duplo corpo [branco] da alta moda europeia.

Em seguida, é possível encontrar uma forte semelhança entre as duas manequins: elas possuem os mesmos cabelos curtos (exceto que estão em cores radicalmente opostas); elas usam os mesmos modelos de sandálias (prateadas e de salto alto), os mesmos elementos enrolados em volta de seus braços e parecem estar vestidas pelo mesmo modelo de roupa preta. Mas este jogo de dualidades está repleto de pequenas diferenças, reveladas pela imagem e pelo texto de ancoragem: a jovem modelo de cabelo loiro usa um top e uma saia de couro ligeiramente *évasé* e brilhante, ao passo que a jovem modelo de cabelo preto usa um vestido reto e opaco. Além disso, as peças pretas são assinadas por *Yohji Yamamoto* (criador japonês de estilo minimalista), que foi protagonista do movimento desconstrucionista e cujos relatos inspiraram o cineasta alemão Wim Wenders a tratar de moda no filme "Identidade de nós mesmos" em 1989.

Escolhas que parecem muito apropriadas à temática do teatro da moda, pois toda a sutileza desconstruída e andrógina se mistura a uma dose bastante elevada de sensualidade e desejo. A manequim italiana Boscono possui os cabelos em loiro platina, cor das atrizes *hollywoodianas* dos anos 1930, que se tornaram verdadeiros símbolos sexuais, como Jean Harlow; ela tem de fato uma constituição física associada ao corpo andrógino, com uma pele de opala, um estilo *rock chic* (onde o preto predomina). Em 2006, mesmo ano desta produção de Vogue, ela se aventurava nas artes dramáticas. É a moda *à la folie* (VOGUE PARIS, 2006, p. 181) que aproxima e/ou enfrenta. Aliás, o escritor argentino Alan Pauls a testemunhou na rubrica "Magazine":

[...] em Buenos Aires, [...] se é confrontado com a sutileza de uma oscilação, de um vai-e-vem entre o familiar e o estrangeiro, o conhecido e o desconhecido, o mesmo do outro. Mesmo se os elos definitivos a relacionem com a Europa (entre outros, uma população essencialmente de origem italiana, espanhola ou judia), Buenos Aires não é uma cidade europeia: ela é quase uma. É justamente neste quase que habita seu charme” (PAULS, 2006, p. 211, tradução nossa).

O discurso midiático produzido por Vogue sintoniza parcialmente com o que Marcel Peyrouton escreveu nos anos 1950: “Buenos Aires, sob a poeira de uma evolução, ganha forma de uma vila americana e, entretanto, a alma é latina, nobremente, e mais ainda: francesa e mesmo parisiense” (1950, *apud* ROLLAND, 2000, p.103, tradução nossa). É preciso salientar que este francês conheceu a Argentina nos anos 1930 e mais tarde ele foi embaixador neste país por duas vezes (1936-1940 e 1941-1942), bem como ministro de Vichy neste intervalo. Na mesma onda, André Siegfried afirmou que “um Francês, na América latina, nunca é completamente estrangeiro” (*apud* ROLLAND, 2000, p.93), na ocasião do convite do Instituto da Universidade de Paris, em 1937.

Rita Segato (*apud* FRIERA, 2012, p. 12) nos lembra que o mito do *crisol* de razas quer a todo custo assegurar a ideia de que o argentino é uma mistura de nacionalidades europeias. Esta espécie de “ausência de alteridade” entre Buenos Aires e Paris está contudo limitada por um lado às elites latino-americanas e europeias [...] e de outro a uma percepção redutora, mas conforme afirma Denis Rolland (2000, p. 94, tradução nossa) é “quase sempre involuntária, vindo mais duravelmente das elites francesas do que das gerações sucessivas das elites latino-americanas”.

Como os “dois Borges” do conto de Borges – um homem fragilizado pela solidão e pela cegueira e um outro homem bem mais jovem inventado talvez pelo próprio autor (CAVALHEIRO e FONSECA, 2010) – os gestos diferentes dos dois personagens de Vogue parecem revelar na cena uma

ambiguidade implicada neste espelhamento: o corpo da loira (do Eu-narrador) é um corpo ativo, que tem vontade de abraçar o corpo do Outro ou dele mesmo (nesta perspectiva), por sua vez um corpo passivo. Os protagonistas de Vogue, como muitos personagens criados por Borges, parecem “não possuir prazer em encontrar com eles próprios, pois quando chegam a fazê-lo estão em uma ambientação onírica ou claramente no ponto de morrer” (CAVALHEIRO e FONSECA, 2011). De fato, suas relações parecem liberar algo de absolutamente passional e obscuro, potencializado por um tipo de “emoção perturbadora entre ficção e realidade” (Rachline, 2006b, p. 265, tradução nossa).

A linguagem visual de Vogue Paris evidencia um diálogo entre o Eu-narrador e o Outro, em cenas repletas de componentes simbólicos (CAVALHEIRO e FONSECA, 2011), dentre eles o cavalo. A história da equitação – seja ela de corte, militar ou esportiva – e mesmo o uso deste animal, remetem ao universo da caça, da guerra, do transporte e da tradição. O cavalo que aparece em *Tango des passions* tem porte elegante, reconhecido como de sangue, rápido, viril, inteligente e manejável. Na imagem, metade de seu corpo está escondida por trás das manequins, mas sua aparição é surpreendente, uma vez que encontra-se molhado de água e sabão; seu olhar é direcionado às duas jovens mulheres, reforçando a importância do duplo na cena.

Ao lado do animal, há um jovem modelo branco e forte com tronco à mostra, vestindo uma calça branca *Levi's* e botas longas de equitação; seu olhar, lançado para fora da cena, é o mesmo olhar indefinível da modelo brasileira Jeisa, no editorial de outra edição francesa de Vogue, dedicada ao Brasil. Entretanto, se a calça branca da capoeira encontrada nesta última representava uma herança cultural africana, agora a calça branca *Levi's* aparecia como um dos símbolos

associados à herança cultural do jogo de polo – esporte da realeza por excelência.

Portanto, há uma aproximação dos elos de transmissão cultural entre a Europa e a Argentina, por meio da manipulação de signos do universo das elites sociais que, na Argentina do século XX, apresentava uma visível obsessão por corridas de cavalos e certa preferência por jogos de azar (BETHELL, 1992). Além disso, o bairro chique de Palermo preserva uma aura glamorosa sobretudo após o ano 2000, passando a abrigar diversos produtores de cinema e televisão e se tornando reconhecida como “Palermo Hollywood”. Enfim, tudo isso convida a uma melhor compreensão dos “estados de dependência cultural que fizeram da França [*Paris de Francia!*] um modelo ativo para a América do Sul” (PAGEAUX, 2007, p. 53, tradução nossa).

Nenhum outro país latino é tão bem versado no polo como a Argentina, jogo de corte trazido ao país por imigrantes ingleses ainda no final do século XIX. Buenos Aires acolhe um campeonato de polo chamado *Open de Palermo* desde o ano de 1893, suscitando ao longo do tempo a mesma atenção dada ao futebol. O esporte fez sua primeira aparição olímpica na cidade de Paris, no início do século XX.

Pierre-Marie Taillepied [*le Comte de Bondy*], homem político engajado com o clube argentino, descreveu com bastante entusiasmo na revista *Le Miroir du Monde*: “Como Espetáculo, [o Polo] oferece um ardente emaranhamento de linhas quebradas, que agrada por seu contraste com as linhas curvas calmas e eternas da decoração”. Tal discurso do início do século XX já revelava uma percepção estética muito refinada desta ambiguidade formal, que tornava o polo um esporte atraente tanto pela visão oferecida quanto pela atmosfera criada em torno dele – fórmula retomada por Vogue Paris em 2006.

3. O ASADO COMO EXAGERO LATINO

No início do século XX, a Argentina alcançou o posto de importante exportadora mundial de cereais e carne bovina, sendo ainda a terceira potência em exportação de gados e cavalos vivos. Vogue Paris faz desta vez referência a uma das tradições culturais mais significativas do país: o *asado* [churrasco]. Quase sempre associado às paisagens dos *pampas* [pradarias] e à mítica figura do *gaucho* (espécie de cowboy da Argentina), esta “arte culinária sagrada” é geralmente preparada no domingo e consumida em família ou entre amigos, mantendo viva uma “vocaçãõ” pecuária associada historicamente à imagem do país, assim como do Uruguai e do sul do Brasil. O *asado* é portanto uma tradição cultural mantida pelos habitantes de uma parte considerável da América do Sul, onde a preparação e o consumo da carne implicam diversos hábitos e relações sociais. A Argentina é a maior consumidora de carne bovina do mundo.

A segunda imagem analisada no editorial francês mostra a figura de um assador, a pessoa que se ocupa do preparo e cozimento da carne, que aparece à esquerda vestindo uma calça jeans azul, camisa branca e um longo avental branco amarrado em torno da cintura. Bem na sua frente, uma enorme grelha repleta de carne, com carvão embaixo. Ao fundo, frondosas árvores com folhas verdes mais à esquerda da imagem e um céu acinzentado à direita, com mais algumas árvores menos luminosas. Pode-se dizer que a revista procura encenar toda uma eficácia simbólica desta tradição popular da culinária argentina e sul-americana, cujo “Eu-narrador” duplicado é mais uma vez o resultado de um diálogo paradoxal, ao mesmo tempo contraditório e complementar.

As mesmas manequins, Boscono e Schmid são valorizadas pela luminosidade e por seus vestidos volumosos de musseline de seda estampado com flores japonesas, assinados pela marca *Comme des Garçons* – da criada por Rei

Kawakubo, cujo estilo questiona a normalidade de conceitos estéticos estabelecidos). Assim, roupas inacabadas, silhuetas desestruturadas e volumes desproporcionais podem materializar o desejo de preservar certo espírito incorrigível ou uma insolência libertária, comum entre as duas culturas (argentina e francesa), levado talvez pela cristalização dos princípios revolucionários de 1789 – que, segundo Denis Rolland (2000, p.93) constituíram a “era de ouro” de um modelo dominante republicano na América latina das três primeiras décadas do século XX.

É importante salientar que não se trata agora de uma tradição cultural ligada às heranças das elites modernas inglesas ou francesas, como foi o caso do jogo de polo. Está em jogo uma tradição popular hispânico-americana (asado), que se torna um catalisador conceitual da representação do Outro; apesar da incerteza de sua origem, o churrasco é diretamente associado às regiões pastorais da Espanha, sendo aliás um símbolo da gastronomia de *Castilla*, onde povos nômades do século XVIII degustavam a carne de cordeiro. Seu preparo exigia apenas um forno e um prato de argila. Na Argentina, a carne de boi é preparada majoritariamente por homens, que assam na brasa de carvão vegetal enormes pedaços dispostos sobre uma grelha. Os *gauchos* tornaram-se verdadeiros especialistas na elaboração do asado *a la cruz*, quando um grande utensílio de ferro é enterrado no chão e envolto por fogo de madeira de fazenda.

O exagero latino associado à alta moda vendida em Vogue Paris passa pela carne e pela roupa, ou seja, os dois maiores *savoir-faires* da Argentina e da França. Esta imagem representativa da cultura olhada [*regardée*] se inscreve no centro de um discurso que pretende incarnar o espírito de vanguarda e de excelência em criatividade. Kate Best (2008, p. 7, tradução nossa) escreveu no *Web Journal of Media French Studies* que “o discurso e a criatividade da nação

Francesa, para quem a moda funciona como um signo, foram cada vez mais reificados por um paradigma cultural introspectivo e burguês”.

Na rubrica *En Vogue* desta edição de 2006, a revista fala de um retorno ao *glamour* latino dos anos 1950 (POIBLANC, 2006), que traz um toque de audácia e excesso, bem como de “sex-appeal ao mesmo tempo cru e civilizado” (PAULS, 2006, p. 211, tradução nossa). Há, portanto, nesta imagem do churrasco mais um paradoxo comparável à capital argentina, vista pelo escritor Pauls (2006, p. 211, tradução nossa) como sendo “ao mesmo tempo moderna e periférica, global e ainda um pouco provincial”. A simbologia do duplo joga aqui entre o estranho e o familiar, sem os considerar necessariamente opostos. O corpo do “Outro do mesmo” é posicionado mais para o meio da cena, direcionando-se para o lugar desta tradição supostamente pouco apreciada, cujo olhar libera curiosidade e aversão; seu duplo, o “Eu-narrador” mantém o olhar em direção à câmera (ou ao observador) mas retém suavemente o primeiro, pois sabe que “o exotismo implica certo contato e justaposição de mundos” (LEITÃO, 2007, p. 273).

Porém, a ausência de interação entre o “Eu-narrador” (incluindo seu duplo) e o Outro (o assador) na imagem analisada pode indicar a preservação da diferença, típica da ambivalência pós-moderna, que arrisca ignorar a alteridade e a cultura do Outro.

4. O SOFRIMENTO EM FRONTEIRAS PRAZEROSAS

Na rubrica *Magazine*, *Vogue* afirma que a ditadura argentina se tornou uma “lembrança que não acaba de se desdobrar no presente, ferida viva, mesmo nas gerações que não a viveram” (RACHLINE, 2006b, p. 264, tradução nossa). Além disso, a redatora-chefe da edição, Carine Roitfeld, aponta para Buenos Aires como a “vertiginosa capital-

sofrimento, de ditaduras em colisão e crises, da qual uma das conseqüências mais surpreendentes é uma obstinação para manter a todo custo a cabeça para cima” (ROITFELD, 2006a, p.72). Impulsionada portanto por certa obsessão em mostrar a imagem do “Outro vivendo ao lado do Eu”, a revista se lança neste terceiro momento do editorial em um clima evocador de sofrimento, resultado de uma mistura apropriada de excesso, de paixão, de fantasia e de ingenuidade [*naïveté*].

Esta espécie de sensibilidade do excesso – evidenciada aliás como uma característica latina e associada à imagem da Argentina nesta edição – vem de encontro com a arte de “vanguarda” produzida por Vogue em alguns editoriais, estabelecendo um forte diálogo conceitual e artístico com o universo do luxo pelo viés da moda contemporânea. Nesse sentido, pode-se dizer que a produção desta imagem está a meio caminho do estilo *camp*, atitude estética voltada para o artifício e o exagero, bem comentada na década de 1960 pela ensaísta e romancista norte-americana Susan Sontag. Ela afirma que este estilo é “uma forma de provar, de encontrar seu prazer sem se embarçar com julgamento de valor” (SONTAG, 2010, p. 327, tradução nossa), sendo o cinismo e a malícia puros artifícios.

O imaginário francês sobre o vertiginoso sofrimento argentino pretende ser menos sério e mais prazeroso nesta encenação do “teatro da moda”, tirando vantagem da “perpétua tensão entre a estética e a moral” (SONTAG, 2010, p. 322). À esquerda o “Eu-narrador”, incarnando o corpo [branco] da moda pela loira Boscono, se mostra mais indulgente diante do ferimento do Outro, pois ele é ainda o “Outro do mesmo” – trata-se portanto de uma dupla indulgência. Ferida ainda aberta, traumatismo não digerido, a mão da modelo sobre o ventre faz parte deste processo simbólico de representação do Outro; o “Eu-narrador” tem necessidade de seu “Outro” para aprender a melhor se

(re)conhecer – seja para lembrar o trauma, sonhar de uma forma diferente ou apenas conviver mais à vontade com a “má consciência europeia a respeito do terceiro-mundo” (SEGURA, 2005, p. 147, tradução nossa).

Talvez seja justamente no coração desta tensão que a cultura olhada [*regardée*] experimenta tal condição ambígua segundo a memória de sua própria dor: as duas muletas mantidas próximas ao corpo e os pés parcialmente suspensos se aproximam das sequelas físicas encontradas nas duas grandes guerras mundiais – e não necessariamente no período da mais dura ditadura militar e civil vivida entre os anos 1976 e 1983 pelos argentinos, cujas consequências mais graves envolveram pessoas desaparecidas, torturas, desvios de bens e reféns.

Se a palidez da deficiência simboliza um diálogo sério e monocromático, o *camp* nesse caso faz lembrar que a experiência do sofrimento em Vogue pode ser vista sob o ângulo estético. Na imagem, a França é valorizada enquanto espelho de sua própria influência histórica sobre a Argentina do século XXI e de sua tradição cultural nos domínios da costura e da decoração, ditos *haut de gamme*: a manequim usa um vestido preto em tafetá de seda assinado pela marca *Chanel*, casa tradicional francesa de moda de luxo de estilo clássico e intemporal; usa sandálias em couro metalizado de *Balenciaga* por Nicolas Ghesquière (criador francês de estilo vanguardista) e bracelete “cabeça de morte” de prata assinado por Tom Binns (criador irlandês da alta joalheria, com estilo original).

Há ainda nesta imagem um outro signo datado, que faz referência ao universo europeu, mais precisamente ao mobiliário francês: poltrona de madeira com tachas de metal e revestida da estampa *toile de Jouy* – presente também na parede. Este tecido indiano de algodão era fabricado pela manufatura de Christophe-Philippe Oberkampf em 1760,

próxima da Corte de *Versailles*; sobre a estrutura eram representadas cenas bucólicas ou mitológicas de personagens, que se tornaram certificadas como provenientes daquele lugar (*appellation française*). Nota-se neste sonho *camp* uma espécie de mitificação do tempo histórico e eventualmente narrativo.

Em relação ao espaço estrangeiro, os distintos planos do campo atribuídos a cada lado das páginas revelam de imediato um diálogo diferencialista de reconhecimento do Outro, apesar da aparente vontade da revista em dar visibilidade aos dois países – projetando-se em torno da *philia*.

Conforme Pageaux (2007), o processo de (re)organização do espaço estrangeiro é constantemente marcado pela oposição “Eu” vs “Outro”, mais precisamente nessas duas imagens: a cidade (casa, hotel) vs campo (*pampa*), proximidade (familiar, colorido) vs distância (desconhecido, preto e branco), dentro (cultura europeia) vs fora (natureza sul-americana). Estes confirmam o fato de que toda cultura se define também em oposição às outras. Aliás, os laços entre a identidade que olha [*regardante*] e a alteridade olhada [*regardée*] são sempre complexos, como bem advertiu Mauricio Segura (2005).

Guiada pela “tensão entre estética e moral” (SONTAG, 2010, p. 322, tradução nossa), *Vogue* opera à direita um deslizamento do sentido de ferimento, tornando-o erotizado. O sofrimento parece mudar de polaridade, pois o duplo está igualmente associado ao sujeito da morte e ao desejo de sobrevivência, retomando Cavalheiro e Fonseca (2011) sobre o conto de Borges, *L’Autre, le Même*.

Assim, o “Eu-narrador”, sempre duplicado no “Outro do mesmo”, experimenta uma ambivalência simbólica criada pelo interesse apaixonado e pelo terror diante da alteridade: de um lado, iria buscar pela proteção de uma destruição

completa – que aliás não poderia mais ser assegurada pela aparição durável de uma França enquanto “denominador comum político e cultural federativo de boa parte das elites latino-americanas sensíveis a este universalismo francês”, como acreditava Emmanuel Todd (1983 apud ROLLAND, 2000, p. 86, tradução nossa); e, de outro, o “Eu-narrador” experimentaria a ameaça de morte por seu duplo, percebido como “mensageiro assustador do desejo” – em cena graças ao erotismo. Fazendo referência a Georges Bataille, para quem a vida e a liberdade são inseparáveis da morte, Marie-Christine Lala escreveu:

Desde o medo e o terror vizinhos da obscenidade, da desesperança e da embriaguez, aos limites do esgotamento e do soluço onde não sabemos se iremos rir ou chorar, quando o charme da morte e o da nudez se igualam, é de repente a rajada – com a indiferença e a paixão do rir em conjunto (LALA, 1985, p. 71, tradução nossa).

De fato, para Bataille (1957 apud LIPPI, 2008, tradução nossa), o erotismo é essencialmente o “domínio da violência, da violação”, visto que ele é a experiência de um desejo ilimitado até a morte, do Outro ou de si. A encenação erotizada de Vogue é o “negativo” da violência: passa pela violência contida, pela retenção de energia, única via por onde se pode guiar a crise de identidade, segundo Lala (1985). Se trataria afinal de uma identidade francesa “machucada” ? Ou de uma alteridade latino-americana “exótica” e “desprovida” ?

A sociedade argentina do início do século XX era uma sociedade rural *sui generis*, pois “muitos camponeses foram autênticos pioneiros dotados da mesma mentalidade de compra e energética de seus irmãos de outros países” (BETHELL, 1992 p. 75). Certos símbolos de força desmedida e liberdade na cultura rural argentina (cavalos, terra, árvores da região dos *pampas*) são confrontados diretamente com o

fechamento e mesmo o aprisionamento dos corpos, que ganham eles próprios a potência simbólica vertiginosa.

No momento em que o "Eu-narrador" vai em direção ao imensurável, segue em direção ao Outro – ou à perda, no sentido atribuído ao erotismo por Bataille (LIPPI, 2008). Os gestos dos personagens passam por uma "autêntica experiência física" (ROITFELD, 2006a, p.72, tradução nossa), com os braços presos em cercas de arame farpado: as duas jovens manequins jogam com o vencido, o exausto, o sem esperança e o corajoso, o invencível, o provocador. Ambas liberam o que Vogue Paris captou da Argentina: "o sex-appeal, o mistério e as contradições desta capital tentada que fascina" (Vogue Paris, 2006, p. 210, tradução nossa).

Em meio ao campo, Mariacarla Boscono usa um vestido em crepe de seda com um decote tubular e detalhes em silicone; Patricia Schmid usa um vestido recortado em gabardine de algodão moldado ao corpo. As duas peças são assinadas por *Hussein Chalayan*, criador chipriota e britânico de estilo experimental e conceitual. Para que "o charme da morte e da nudez se igualem", Vogue escolheu justamente um criador que se interroga sobre o mundo, a política, a guerra e a religião, em torno de temas como desenraizamento e identidade, isolamento e opressão.

Se o prazer implica também em certo desaparecimento (LIPPI, 2008), talvez uma perda seja desvelada simbolicamente pelas ambiguidades do desejo e dos corpos em Vogue Paris neste terceiro momento de representação sobre a Argentina. Finalmente, as imagens analisadas demonstraram o quanto Vogue Paris procurou desenvolver determinados processos de avaliação e de reinterpretação da Argentina, de forma a encenar o Outro vivendo ao lado do "Eu-narrador".

REFERÊNCIAS

BEST, Kate Nelson. *Fashioning the figure of French Creativity: a historical perspective on the political function of French Fashion Discourse*. **Web Journal of Media French Studies**, 2008. Disponível em:

<http://www.middlebrowcanada.org/Bibliography.aspx#tastec>
consumptionfashionadvertising. Acesso em: 22 jan. 2015.

BETHELL, Leslie. Argentina en 1914: las pampas, el interior, Buenos Aires. In: BETHELL, L. (org.). **Historia de América latina**. 10. América del Sur, c. 1870-1930. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. pp. 67-88.

CAVALHEIRO, Juciane; FONSECA, Rosa Maria Tavares. O duplo em Borges: análise dos contos "O Outro", "O sul", "O inverossímil impostor Tom Castro" e "O morto". **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 154-170, june 2011. ISSN 2175-7917.

FRIERA, Silvina. **O mito é antipolítico, pois a política é discutível**. Entrevista com o antropólogo Alejandro Grimson. Instituto Humanitas Unisinos, 21 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/515719-o-mito-e-antipolitico-pois-a-politica-e-discutivel-entrevista-com-o-antropologo-alejand-ro-grimson>. Acesso em 10 jan. 2015.

LALA, Marie-Christine. *La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort*. In: **Littérature**, n. 58, 1985. Le savoir de l'écrit. Pp. 60-74.

LEITÃO, Débora Krischke. **Brasil à moda da casa**: imagens da nação na moda brasileira contemporânea. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007. 373 p.

LIPPI, Silvia. « Introduction », **Transgressions**, Toulouse, ERES, «Point Hors Ligne», 2008, 264 pages. Disponível em: www.cairn.info/transgressions--9782749209753-page-11.htm. Acesso em 10 fev. 2015

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Littératures et cultures en dialogue**. Paris: L'Harmattan, 2007.

PAULS, Alan. *Ville aux trésors*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006. p. 210-211

POIBLANC, Ludivine. *Evita*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006. p. 83-88

RACHLINE, Sonia. *Cinéma vérités*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006b. p. 260-265

ROITFELD, Carine. *Le point de vue de Vogue*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006a. p. 72

_____. *Tango des passions*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006b. p. 182-203

ROLLAND, Denis. **La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine**: culture, politique et identité. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

_____. **L'Amérique latine et la France**: acteurs et réseaux d'une relation culturelle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

SEGURA, Mauricio. **La faucille et le condor**: le discours français sur l'Amérique latine, 1950-1985. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

SONTAG, Susan. **L'oeuvre parle** (Oeuvres complètes, vol. 5). Paris, Christian Bourgois, coll. "Titres", 2010.

VOGUE PARIS. Paris: Les Publications Condé Nast S.A., n. 864, février 2006.



The Inflamed Argentina of Vogue Paris

Daniela Novelli

Doutora, Universidade do Estado de Santa Catarina/ daniela.novalli@udesc.br

Orcid: 0000-0001-6981-8933 / [lattes](#)

Sent 13/11/2018 /Acept 21/02/2019

The Inflamed Argentina of Vogue Paris

ABSTRACT

The French edition of Vogue magazine published in February 2006, entirely devoted to Argentina, including the fashion editorial *Tango des Passions*, symbolically revealed the approximation of cultural transmission links between Europe and Argentina, based on a discursive construction based on the *philia* - one of the fundamental attitudes that govern the representation of the Other in intercultural dialogue. Produced by Carine Roitfeld and photographed by Mario Testino, it was interpreted in the lighting of Daniel-Henri Pageaux's theory, which placed the appreciation of the "culture looked" at the center of a permanent tension whose mirror reflects an explicitly duplicated "I-narrator" as a double [white] body of European high fashion. Vogue Paris establishes an ambiguous and inflamed intercultural dialogue, whether through "bubbling temperament", "fashion theater", "Latin excess" or "stunning pain" attributed to the image of Argentina and its own image

Keywords: Vogue Paris; Argentina; the Other's image.



A Argentina Inflamada De Vogue Paris

RESUMO

A edição francesa do periódico Vogue publicada em fevereiro de 2006, inteiramente consagrada à Argentina, incluindo o editorial de moda *Tango des Passions*, revelou simbolicamente a aproximação dos laços de transmissão cultural entre a Europa e a Argentina, a partir de uma construção discursiva baseada na *philia* - uma das atitudes fundamentais que regem a representação do Outro no diálogo intercultural. Realizado por Carine Roitfeld e fotografado por Mario Testino, foi interpretado à luz da teoria de Daniel-Henri Pageaux, que colocou a valorização da "cultura olhada" no centro de uma tensão permanente, cujo espelho reflete um "Eu-narrador" explicitamente duplicado, como um duplo corpo [branco] da alta moda europeia. Seja pelo "temperamento borbulhante", pelo "teatro da moda", pelo "excesso latino" ou ainda pela "dor estonteante" atribuídos à imagem da Argentina e à sua própria imagem, Vogue Paris estabelece um diálogo intercultural ambíguo e inflamado.

Palavras-chave: Vogue Paris; Argentina; imagem do Outro.

1. INTRODUCTION

In February 2006, the *Vogue Paris* magazine honors Argentina¹. According to its editor-in-chief, it is a country with a bubbly temperament, "a near-blood link with Europe mixed with Latin excessiveness and dizzying suffering-capital" (Roitfeld, 2006a, p. 72). Firstly, it should be taken into account that all ad-justification allows for the understanding of certain qualification procedures, as Daniel-Henri Pageaux (2007) points out, and in this case it was possible to notice that it is the result of a whole symbolic work about the image of Argentina, produced by the French edition². Fashion, cinema, cuisine and literature are intertwined to seduce, ignite and positivize the intercultural dialogue at stake.

Philia is one of the fundamental attitudes that guide the representation of the Other. It is when "the foreign cultural truth is taken for granted, gaining its place in a culture that looks at it, which in turn is a welcoming culture, also held to be positive" (PAGEAUX, 2007, p. 48). The words chosen by the magazine at the opening of the issue reveal that the two cultures are noticed as complementary, and then a change is already possible in the eyes of *Vogue*. However, identifying the markers of recognition of the Other as "Other" is not always evident, nor even sufficient to guarantee the permanent will of a privileged intercultural dialogue - for a simple act of goodwill can be explained by the concern to reestablish a certain equilibrium broken by phobias or manias. There are hierarchical relationships that assert themselves over the body of the Other, as well as in diverse manifestations of their culture and of their value system.

¹ This edition analyzed is part of a postdoctoral research carried out at the *Université Paris-Sorbonne*, with the grant CAPES BEX 6682/14-6 (Brazil).

² *Vogue Paris* numéro 864 Février 2006. Due to the non-permission of the copyright to use the images of the analyzed editorial, these were deleted from this article. This edition is available for consultation in the collection of the *Bibliothèque des Arts Décoratifs* under code JP 168.

In the twentieth century, Latin America functions as a laboratory in which it is easy, on the one hand, to see the monopoly of a 'modeling' Europe of models crumble; and on the other hand, to verify, in certain cases, the reversal of the sense of transference. Moreover, this does not mean that Europe and Latin America do not yet participate in the same supraregional cultural ensemble (ROLLAND, 2011, p. 83, our translation).

2. ARGENTINA “EMBRACED”: THE OTHER OF THE SAME?

The fashion editorial titled *Tango des Passions* was produced by Carine Roitfeld and photographed by Mario Testino. Mariacarla Boscono and Patricia Schmid, the models chosen for shooting, also made the issue hood, dressed in black and red. Already in the first two pages, it is possible to capture almost instinctively the atmosphere of the "theater of fashion" offered by Buenos Aires and all its living forces: it is at once inflamed, audacious, sensual, authentic and elegant.

The magazine seeks to bring the positive and doubly recognized appreciation of the "most Parisian of the Argentina cities" (ROITFELD, 2006b, p. 182), playing with the symbology of "double", from which a whole sequence is programmed, and that transmitted images are arranged in a enough stablished way from the point of view of the looking culture [*regardante*] (PAGEAUX, 2007).

Juciane Cavalheiro and Rosana Fonseca (2011) analyzed literary tales of the famous Argentine writer Jorge Luis Borges, among them *L'Autre, le Même* and, according to the researchers, being "the Other of the same" implies in an interior and exterior paradox, contradictory and complementary at the same time, which causes to the original "I" extreme emotional reactions, such as fascination and aversion to his "Other". Thus the appreciation of Vogue's culture is at the center of a permanent tension, whose intercultural mirror where French and Argentina's people look

at each other reflects an explicitly duplicated "I-narrator", a double [white] body of European high fashion.

Then you can find a strong similarity between the two models: they have the same short hair (except that they are in radically opposite colors); they wear the same models of sandals (silver and high heels), the same elements wrapped around their arms and appear to be dressed in the same black outfit. But this game of dualities is replete with small differences, revealed by the image and the anchoring text: the young blond hair model wears a top and a slightly evaé and bright leather skirt, while the young model of black hair uses a dress straight and opaque. In addition, the black pieces are signed by Yohji Yamamoto (Japanese minimalist creator), who was the protagonist of the deconstructionist movement and whose stories inspired the German filmmaker Wim Wenders to deal with fashion in the film "Identity of ourselves" in 1989.

Choices that seem very appropriate to the theme of the theater of fashion, for all the deconstructed and androgynous subtlety mixes with a very high dose of sensuality and desire. The Italian model Boscono owns the hair in blonde platinum, color of the 1930s Hollywood actresses, that have become true sexual symbols, like Jean Harlow; it has in fact a physical constitution associated with the androgynous body, with opal skin, a rock chic style (where black predominates). In 2006, the same year of this Vogue production, she ventured into the dramatic arts. It is the fashion *à la folie* (VOGUE PARIS, 2006, p.181) that approaches and / or confronts. In fact, the Argentine writer Alan Pauls witnessed it in the heading "Magazine":

[...] in Buenos Aires, [...] you are confronted with the subtlety of an oscillation, a back-and-forth between the familiar and the foreign, the known and the unknown, the same as the other. Even if the definitive links to Europe (among others, a population essentially of Italian, Spanish or Jewish origin), Buenos Aires is not a

European city: it is almost one. It is precisely in this almost that it inhabits its charm (PAULS, 2006, p. 211, our translation).

The mediatic discourse produced by Vogue partially tunes to what Marcel Peyrouton wrote in the 1950s: "Buenos Aires, under the dust of an evolution, takes the form of an American village, and yet the soul is Latin, nobly, and still more: French and even Parisian" (1950, *apud* ROLLAND, 2000, p.103, our translation). It should be noted that this Frenchman met Argentina in the 1930s and later he was ambassador to this country twice (1936-1940 and 1941-1942), as well as minister of Vichy in this interval. In the same vein, André Siegfried stated that "a Frenchman in Latin America is never completely foreigner" (*apud* ROLLAND, 2000, p. 93), at the invitation of the Institute of the University of Paris in 1937.

Rita Segato (*apud* FRIERA, 2012, p.12) reminds us that the myth of the melting pot wants at all costs to ensure the idea that the Argentina is a mixture of European nationalities. This kind of "absence of otherness" between Buenos Aires and Paris is, however, limited on the one hand to Latin American and European elites and on the other hand to a reductionist perception. But according to Denis Rolland (2000, p.94, our translation) it is "almost always involuntary, coming more durably from the French elites than from the successive generations of the Latin American elites".

Like the "two Borges" of Borges's tale - a man weakened by loneliness and blindness and another man much younger invented perhaps by the author himself (Cavaleiro and Fonseca, 2010) - the different gestures of the two characters of Vogue seem to reveal in the scene an ambiguity implied in this mirroring: the body of the blond model (of the "I-narrator") is an active body, who wants to embrace the Other or himself's body, in this perspective a passive body. The protagonists of Vogue, like many characters created by Borges, seem "to have no pleasure in meeting with

themselves, because when they do so they are in a dreamlike setting or clearly at the point of dying" (Cavaleiro and Fonseca, 2011). In fact, their relationships seem to release something absolutely passionate and obscure, fueled by a kind of "disturbing emotion between fiction and reality" (Rachline, 2006b, 265, our translation).

The visual language of Vogue Paris evidences a dialogue between the "I-narrator" and the Other, in scenes full of symbolic components (Cavalheiro and Fonseca, 2011), among them the horse. The history of riding - be it court, military or sports - and even the use of this animal, refer to the universe of hunting, war, transportation and tradition. The horse that appears in *Tango des Passions* has elegant, blood-like, fast, manly, intelligent and manageable bearing. In the picture, half of his body is hidden behind the models, but his appearance is surprising, since he is soaked in water and soap; his look is directed at the two young women, reinforcing the importance of the double in the scene.

Next to the animal, there is a young strong white model with trunk on display, wearing white Levi's pants and long riding boots; his look, thrown out of the scene, is the same indefinable look of the Brazilian model Jeisa, in the editorial of another French edition of Vogue, dedicated to Brazil. However, if the white capoeira trousers found in the latter represented an African cultural heritage, now Levi's white trousers appeared as one of the symbols associated with the cultural inheritance of the polo-sport game of royalty for excellence.

Therefore, there is an approximation of the links of cultural transmission between Europe and Argentina, through the manipulation of signs of the universe of social elites that, in Argentina of the 20th century, presented a visible obsession with horse racing and a preference for games of random (BETHELL, 1992). In addition, the chic neighborhood of

Palermo preserves a glamorous aura especially after the year 2000, becoming home to several film and television producers and becoming recognized as "Palermo Hollywood". Finally, all this calls for a better understanding of the "states of cultural dependence that have made France [*Paris de Francia!*] an active model for South America" (PAGEAUX, 2007, p. 53, our translation).

No other Latin country is as well versed in polo as Argentina, a court game brought to the country by English immigrants in the late nineteenth century. Buenos Aires hosts a polo championship called the "Palermo Open" since the year 1893, raising over time the same attention given to football. The sport made its first Olympic appearance in the city of Paris in the early twentieth century.

Pierre-Marie Taillepied [*le Comte de Bondy*], a politician engaged with the Argentina club, described quite enthusiastically in *Le Miroir du Monde* magazine: "As a spectacle, [the polo] offers a fiery entanglement of broken lines, which pleases his contrast with the calm and eternal curved lines of the decoration". Such a discourse of the early twentieth century already revealed a very refined aesthetic perception of this formal ambiguity, which made polo a sport attractive both for the vision offered and for the atmosphere created around it - a formula taken up by Vogue Paris in 2006.

3. THE BARBECUE AS LATIN EXAGGERATION

At the beginning of the twentieth century, Argentina reached the position of important world exporter of cereals and beef, being still the third power in export of live stock, cattle and horses. Vogue Paris makes of this reference one of the most significant cultural traditions of the country: the barbecue. Almost always associated with the landscapes of the pampas [prairies] and the mythical figure of the gaucho (Argentine cowboy), this "sacred culinary art" is usually

prepared on Sunday and consumed with family or friends, keeping alive a "vocation" historically associated with the image of the country, as well as Uruguay and southern Brazil. Roast is therefore a cultural tradition maintained by the inhabitants of a considerable part of South America, where the preparation and consumption of the meat imply diverse habits and social relations. Argentina is the largest consumer of beef in the world.

The second image analyzed in the French editorial shows the figure of a rotisserie, the person who takes care of the preparation and cooking of the meat, that appears to the left wearing blue jeans, white shirt and a long white apron tied around the waist. Right in front of him, a huge grill full of meat, with charcoal underneath. In the background, leafy trees with green leaves to the left of the image and a grayish sky to the right, with a few more less luminous trees. One can say that the magazine seeks to stage a symbolic efficacy of this popular tradition of Argentina and South American cuisine, whose duplicate "I-narrator" is once again the result of a paradoxical dialogue, both contradictory and complementary.

The same models, Boscono and Schmid are valued for their luminosity and their voluminous silk musseline dresses printed with Japanese flowers, signed by the brand *Comme des Garçons* - created by King Kawakubo, whose style questions the normality of established aesthetic concepts). Thus unfinished clothing, unstructured silhouettes, and disproportionate volumes may materialize the desire to preserve some incorrigible spirit or libertarian insolence, common between the two cultures (Argentine and French), perhaps brought about by the crystallization of the revolutionary principles of 1789 - which, according to Denis Rolland (2000, p. 93) constituted the "golden age" of a

dominant republican model in Latin America in the first three decades of the twentieth century.

It is important to point out that it is not a cultural tradition linked to the legacies of the modern English or French elites, as was the case with the polo game. At stake is a Hispanic-American (roasted) folk tradition, which becomes a conceptual catalyst for the representation of the Other; despite the uncertainty of its origin, the barbecue is directly associated with the pastoral regions of Spain, being in fact a symbol of the gastronomy of Castile, where nomadic people of the XVIII century tasted the lamb meat. His preparation required only an oven and a clay dish. In Argentina, beef is prepared mostly by men, who bake charcoal-grilled enormous pieces arranged on a grill. The *gauchos* became real experts in the elaboration of the *asado a la cruz*, when a great iron utensil is buried in the ground and surrounded by fire of farm wood.

The Latin exaggeration associated with high fashion sold at Vogue Paris goes through the flesh and clothing, that is, the two greatest *savoir-faire* of Argentina and France. This representative image of respected culture forms part of a discourse that seeks to incarnate the spirit of avant-garde and excellence in creativity. The discourse and creativity of the French nation, "for whom fashion functions as a sign, has been increasingly reified by an introspective and bourgeois cultural paradigm" says Kate Best (2008, p. 7, our translation).

In the *En Vogue* section of this edition of 2006, the magazine speaks of a return to the Latin glamor of the 1950s (POIBLANC, 2006), which brings a touch of audacity and excess, as well as "sex appeal at once raw and civilized" (PAULS, 2006, p.221, our translation). There is, therefore, in this barbecue image another paradox comparable to the Argentina's capital, seen by the writer Pauls (2006, p. 211,

our translation) as being "both modern and peripheral, global and still a little provincial". The symbology of the double plays here between the strange and the familiar, without necessarily considering them as opposites. The body of the "Other of the same" is positioned more toward the middle of the scene, moving toward the place of this supposedly unappreciated tradition, whose look releases curiosity and aversion; his double, the "I-narrator" keeps his look toward the camera (or the observer) but retains the first gently, since he knows that "exoticism implies a certain contact and juxtaposition of worlds" (Leitão, 2007, p. 273).

However, the absence of interaction between the "I-narrator" (including its double) and the Other (the baker) in the analyzed image may indicate the preservation of difference, typical of postmodern ambivalence, which risks ignoring alterity and culture from the Other.

4. SUFFERING AT PLEASANT FRONTIERS

In the Magazine section, Vogue affirms that the Argentina dictatorship has become a "memory that has not just unfolded in the present, a living wound, even in generations that have not lived it" (RACHLINE, 2006b, p. 264, our translation). In addition, the editor-in-chief of the edition, Carine Roitfeld, points to Buenos Aires as the "dizzying capital-suffering, of colliding dictatorships and crises, of which one of the most surprising consequences is a stubbornness to keep the head at all costs for top "(ROITFELD, 2006a, p.72). Driven, therefore, by a certain obsession with showing the image of the "Other living beside the Self", the magazine launches itself in this third moment of the editorial in an evocative atmosphere of suffering, resulting from an appropriate mixture of excess, passion, fantasy and ingenuity [*naïveté*].

This kind of excess sensitivity - evidenced in fact as a Latin characteristic and associated with the image of Argentina in this edition - comes in the face of the vanguard art produced by Vogue in some editorials, establishing a strong conceptual and artistic dialogue with the universe of luxury by the bias of contemporary fashion. In this sense, it can be said that the production of this image is halfway to the "camp" style, aesthetic attitude turned to the artifice and the exaggeration, well commented in the 1960s by the American essayist and novelist Susan Sontag. She states that this style is "a way of proving, of finding her pleasure without being embarrassed by a judgment of value" (SONTAG, 2010, p. 327, our translation), cynicism and malice being pure artifices.

The French imaginary about the vertiginous Argentine suffering intends to be less serious and more pleasurable in this scenario of "fashion theater", taking advantage of the "perpetual tension between aesthetics and morality" (SONTAG, 2010, p. 322). On the left, the "I-narrator", incarnating the [white] body of fashion by the blonde Boscono, is more forgiving of the wound of the Other, for he is still the "Other of the same" - it is therefore a double indulgence. Still open wound, undigested trauma, the hand of the model on the belly is part of this symbolic process of representation of the Other; the "I-narrator" needs his "Other" to learn the best of (re) knowing himself - if it is to remember the trauma, to dream in a different way or just to live more at ease with the "European bad conscience about the third-world" (SEGURA, 2005, p. 147, our translation).

Perhaps it is precisely at the heart of this tension that regarded culture experiences such an ambiguous condition as the memory of its own pain: the two crutches held close to the body and the partially suspended feet approach the physical sequels found in the two great world wars - and not necessarily during the period of the most severe military and

civilian dictatorship between 1976 and 1983 by the Argentines, whose most serious consequences involved missing persons, torture, diversion of goods and hostages.

If the pallor of the deficiency symbolizes a serious and monochromatic dialogue, the camp in this case reminds us that the experience of suffering in Vogue can be seen from the aesthetic angle. In the image, France is valued as a mirror of its own historical influence on 21st Argentina's century and its cultural tradition in the fields of sewing and decoration, said *haut de gamme*: the model wears a black silk taffeta dress signed by Chanel, traditional French brand of luxury fashion with classic and timeless style; wears Balenciaga leather sandals by Nicolas Ghesquière (French avant-garde style creator) and silver "death-head" bracelet signed by Tom Binns (Irish breeder of high jewelery, with original style).

There is still another dated sign in this image, which refers to the European universe, more precisely to French furniture: wooden armchair with metal studs and coated with the Jouy toile print - also present on the wall. This Indian cotton fabric was manufactured by the manufacture of Christophe-Philippe Oberkampf in 1760, near the Court of Versailles; on the structure were depicted bucolic or mythological scenes of characters, who became certified as coming from that place (*appellation française*). It is noted in this dream camp a kind of mythification of that historical time and eventually narrative.

In relation to foreign space, the different field plans assigned to each side of the pages immediately reveal a differentialist dialogue of recognition of the Other, despite the apparent desire of the magazine to give visibility to the two countries - projecting itself around the *philia*.

According to Pageaux (2007), the process of (re) organization of foreign space is constantly marked by the opposition "I" vs. "Other", more precisely in these two

images: the city (house, hotel) vs. camp (*pampa*), proximity familiar, colored) vs distance (unknown, black and white), in (European culture) vs. outside (South American nature). These confirm the fact that all culture is also defined in opposition to the others. In fact, the bonds between the looking-for identity and the altered look are always complex, as Mauricio Segura (2005) warned.

Guided by the "tension between aesthetic and moral" (SONTAG, 2010, p. 322, our translation), Vogue operates on the right a slip of the sense of injury, making it eroticized. Suffering seems to change polarity, since the double is also associated with the subject of death and the desire for survival, recalling Cavalheiro and Fonseca (2011) about Borges's short story, *L'Autre, le Même*.

Thus, the "I-narrator", always duplicated in the "Other of the same", experiences a symbolic ambivalence created by passionate interest and terror in the face of otherness: on the one hand, it would seek for the protection of a complete destruction - more to be ensured by the durable appearance of a France as the "common political and cultural denominator federative of many Latin American elites sensitive to this French universalism", according to Emmanuel Todd (1983 *apud* ROLLAND, 2000, p. 86, our translation); and, on the other, the "I-narrator" would experience the threat of death by his double, perceived as "scary messenger of desire" - on the scene thanks to eroticism. Referring to Georges Bataille, for whom life and freedom are inseparable from death, Marie-Christine Lala wrote:

From the fear and terror bordering on obscenity, hopelessness and drunkenness, to the limits of exhaustion and sobbing where we do not know whether we will laugh or cry, when the charm of death and that of nakedness equals, it is suddenly the blast - with the indifference and passion of laughing together (LALA, 1985, p. 71).

In fact, for Bataille (1957 apud LIPPI, 2008, our translation), eroticism is essentially the "domain of violence, of violation", since it is the experience of an unlimited desire until death, the Other or itself. Vogue's eroticized staging is the "negative" of violence: it goes through the contained violence, the retention of energy, the only way to guide the identity crisis, according to Lala (1985). Was it a French identity that was "bruised"? Or of an "exotic" and "deprived" Latin American alterity?

The Argentine society of the early twentieth century was a *sui generis* rural society, for "many peasants were authentic pioneers endowed with the same buying and energetic mentality of their brothers from other countries" (BETHELL 1992, p. 75). Certain symbols of unbridled force and freedom in Argentina's rural culture (horses, earth, trees from the *pampas* region) are directly confronted with the closure and even entrapment of bodies, gaining themselves the vertiginous symbolic power.

As the "I-narrator" moves toward the immeasurable, it moves toward the Other - or loss, in the sense attributed to eroticism by Bataille (LIPPI, 2008). The gestures of the characters go through an "authentic physical experience" (ROITFELD, 2006a, p.72, our translation), with the arms locked in fences of barbed wire: the two young models play with the defeated, the exhausted, the hopeless and the brave, the invincible, the provocative. Both release what Vogue Paris has captured from Argentina: "the sex appeal, the mystery and the contradictions of this tempted capital that fascinates" (Vogue Paris, 2006, page 210, our translation).

In the middle of the field, Mariacarla Boscono wears a silk crepe dress with a tubular neckline and silicone details; Patricia Schmid wears a dress trimmed in cotton gabardine molded to the body. The two pieces are signed by Hussein Chalayan, Cypriot and British creator of experimental and

conceptual style. In order for "the charm of death and nakedness to equal," Vogue chose precisely a creator who wonders about the world, politics, war, and religion, about issues such as uprooting and identity, isolation and oppression. If pleasure also implies a certain disappearance (LIPPI, 2008), perhaps a loss is symbolically revealed by the ambiguities of desire and bodies in Vogue Paris in this third moment of representation about Argentina.

5. FINAL CONSIDERATIONS

The images analyzed in the fashion editorial *Tango de Passions* demonstrated how much Vogue Paris tried to develop certain processes of evaluation and reinterpretation of Argentina in order to stage the Other living next to the "I-narrator", reinforcing precisely the idea of a culture with welcoming look, which takes culture looked at as equally positive.

However, many of the historical and sociocultural aspects involving France and Argentina which were observed placed the mirror of an explicitly duplicated "I-narrator" at the center of a permanent tension, symbolically acting as a double [white] body of European high fashion. Vogue Paris establishes an ambiguous and inflamed intercultural dialogue, whether through "bubbling temperament", "fashion theater", "Latin excess" or "stunning and pleasurable pain" attributed to the image of Argentina and its own image.

REFERÊNCIAS

BEST, Kate Nelson. *Fashioning the figure of French Creativity: a historical perspective on the political function of French Fashion Discourse*. **Web Journal of Media French Studies**, 2008. Disponível em: <http://www.middlebrowcanada.org/Bibliography.aspx#tastecconsumptionfashionadvertising>. Acesso em: 22 jan. 2015.

BETHELL, Leslie. Argentina en 1914: las pampas, el interior, Buenos Aires. In: BETHELL, L. (org.). **Historia de América latina**. 10. América del Sur, c. 1870-1930. Barcelona: Editorial Crítica, 1992. pp. 67-88.

CAVALHEIRO, Juciane; FONSECA, Rosa Maria Tavares. O duplo em Borges: análise dos contos "O Outro", "O sul", "O inverossímil impostor Tom Castro" e "O morto". **Anuário de Literatura**, Florianópolis, v. 16, n. 1, p. 154-170, june 2011. ISSN 2175-7917.

FRIERA, Silvina. **O mito é antipolítico, pois a política é discutível**. Entrevista com o antropólogo Alejandro Grimson. Instituto Humanitas Unisinos, 21 de novembro de 2012. Disponível em: <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/515719-o-mito-e-antipolitico-pois-a-politica-e-discutivel-entrevista-com-o-antropologo-alejand-ro-grimson>. Acesso em 10 jan. 2015.

LALA, Marie-Christine. *La pensée de Georges Bataille et l'oeuvre de la mort*. In: **Littérature**, n. 58, 1985. Le savoir de l'écrit. Pp. 60-74.

LEITÃO, Débora Krischke. **Brasil à moda da casa**: imagens da nação na moda brasileira contemporânea. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2007. 373 p.

LIPPI, Silvia. « Introduction », **Transgressions**, Toulouse, ERES, «Point Hors Ligne», 2008, 264 pages. Disponível em: www.cairn.info/transgressions--9782749209753-page-11.htm. Acesso em 10 fev. 2015

PAGEAUX, Daniel-Henri. **Littératures et cultures en dialogue**. Paris: L'Harmattan, 2007.

PAULS, Alan. *Ville aux trésors*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006. p. 210-211

POIBLANC, Ludivine. *Evita*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006. p. 83-88

RACHLINE, Sonia. *Cinéma vérités*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006b. p. 260-265

ROITFELD, Carine. *Le point de vue de Vogue*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006a. p. 72

_____. *Tango des passions*. **Vogue Paris**. Paris: Les Publications Condé Nast S. A., n. 864, février 2006b. p. 182-203


ROLLAND, Denis. **La crise du modèle français. Marianne et l'Amérique latine**: culture, politique et identité. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000.

_____. **L'Amérique latine et la France**: acteurs et réseaux d'une relation culturelle. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2011.

SEGURA, Mauricio. **La faucille et le condor**: le discours français sur l'Amérique latine, 1950-1985. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 2005.

SONTAG, Susan. **L'oeuvre parle** (Oeuvres complètes, vol. 5). Paris, Christian Bourgois, coll. "Titres", 2010.

VOGUE PARIS. Paris: Les Publications Condé Nast S.A., n. 864, février 2006.



Boi Neon: a moda como metáfora do contemporâneo e experiência do sensível

Suellen Cristina Vieira

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem; Especialista em Gestão de Negócios /
suellen_zimba@hotmail.com
Orcid: 0000-0003-3121-2316 / [lattes](#)

Alexandre Linck

Doutor em Literatura (UFSC); Mestre em Ciências da Linguagem (UNISUL) / linck.alexandre@gmail.com
Orcid: 0000-0001-7500-8312 / [lattes](#)

Enviado 15/11/2018 / Aceito 08/04/2019

Boi Neon: a moda como metáfora do contemporâneo e experiência do sensível

RESUMO

A partir do longa-metragem brasileiro Boi Neon (2015), dirigido por Gabriel Mascaro, o presente artigo tem como objetivo buscar entender as dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, por meio do personagem Iremar. Dessa forma, abre-se uma discussão entre o contemporâneo, o sensível e a moda, sob as interpretações dos autores Giorgio Agamben e Emanuele Coccia. O resultado da pesquisa vem do entrecruzamento dos conceitos e da microanálise de quatro cenas examinadas através da metodologia de análise fílmica de imagem, à luz de Jacques Aumont e Michel Marie, a partir do que foi possível constatar que a narrativa da obra em análise nos leva ao mundo contemporâneo, de sensações, e de quebras de estereótipos e paradigmas.

Palavras-chave: Contemporâneo; Sensível; Modapalavra.



Neon Bull: fashion as metaphor of the contemporary and sensitive experience

ABSTRACT

Based on the Brazilian feature film Neon Bull (2015), directed by Gabriel Mascaro, the present article aims to understand the dimensions of the identity of the contemporary subject, through the character Iremar. Thus, a discussion is opened between the contemporary, the sensitive and the fashion, under the interpretations of the authors Giorgio Agamben and Emanuele Coccia. The result of the research comes from the concepts and the microanalysis of four scenes examined through the methodology of filmic analysis of the image, according to Jacques Aumont and Michel Marie. It was possible to verify that the narrative of the work in analysis in the referring one to the contemporary world, the sensations and ruptures of stereotypes and paradigms.

Keywords: Contemporary; Sensitive; Fashion.

1. INTRODUÇÃO

Vivemos numa sociedade em que identidades são construídas e moldadas a partir de discursos socioculturais, uma vez que somos frutos do nosso meio, nos relacionamos com o tempo e com sua efervescência. Neste sentido, a contemporaneidade trouxe em seu bojo transformações sociais, econômicas, tecnológicas e geopolíticas em escala mundial, com implicações para os modos de ser dos sujeitos e suas formas de agir na sociedade. Sob esta perspectiva, o presente estudo abre debate acerca das características do sujeito contemporâneo e sua visão de mundo.

Assim, para a compreensão das dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, almeja-se propor uma discussão entre o contemporâneo, o sensível e a moda. Dessa forma, o entrecruzamento desses conceitos se dá à luz dos filósofos italianos Giorgio Agamben (2010) e Emanuele Coccia (2010), os quais se valem da moda como exemplos em seus textos. Se de um lado, para Agamben a moda traduz a experiência do tempo e da contemporaneidade; de outro lado, para Coccia, a moda representa o sensível encarnado, ao ponto em que o fascínio pela vestimenta deve-se ao fato de que ela nos apresenta por fora.

Para tanto, o filme brasileiro *Boi Neon* (2015), dirigido por André Mascaro, é utilizado como objeto de estudo e de entrelaçamento dos conceitos em análise. A problemática desta pesquisa, portanto, repousa na reflexão acerca da formação da identidade do personagem protagonista – Iremar - no decorrer do longa-metragem e de como tais características desta identidade podem estar relacionadas à formação dos sujeitos contemporâneos, que, segundo Agamben, podem ser entendidos como “aquele que possui uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este

e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2010, p 59).

Partindo dessa premissa, o artigo propõe uma análise fílmica do longa-metragem, levando em consideração as maneiras de ver, sentir e expressar da narrativa, sobretudo do ponto de vista de suas relações com os conceitos de contemporâneo, assim entendido como o tempo anacrônico que se inscreve no arcaico e no moderno jamais vivido (AGAMBEN, 2010); e o sensível, que, por sua vez, pode ser compreendido como a capacidade do sujeito de produzir imagens (COCCIA, 2010).

Tendo em vista as considerações já elencadas, escolheu-se a metodologia interpretativa de análise fílmica de imagem para permear o presente estudo. De tal modo, vale-se dos autores Jacques Aumont e Michel Marie (2004, p. 10) para fundamentar a análise aqui proposta, os quais afirmam que “é quase impossível analisar corretamente uma narrativa fílmica sem fazer intervir considerações ligadas ao aspecto visual desta”. Além disso, para os referidos autores, a análise tem efetivamente a ver com interpretação, na medida em que tal faculdade serve como “motor” inventivo e imaginativo para a análise. Sob esse viés, optou-se por analisar quatro cenas do longa-metragem, com o critério de seleção estabelecido em razão da relevância e da coerência das cenas com os conceitos abordados.

Para isso, seguindo a metodologia apresentada por Aumont e Marie (2004, p. 6), entende-se que não existe um método universal para análise fílmica, uma vez que tal metodologia pode se dar mediante variados “instrumentos”, os quais são classificados pelos autores em três tipos: instrumentos descritivos, que descrevem e narram determinadas características da imagem; instrumentos citacionais que desempenham um exame analítico e minucioso conservando mais próximo da “letra” do filme; e os

instrumentos documentacionais que juntam informações provenientes de fontes exteriores ao filme. Assim, almeja-se utilizar o instrumento descritivo, em conjunto com a análise interpretativa, com o propósito de compreender por meio de planos, sequências e enquadramento os conceitos em análise.

Portanto, a pesquisa que aqui se propõe, a partir de novos olhares, procura entender a sociedade pós-moderna através da óptica do sensível e do contemporâneo, tendo como viés a moda. Desta forma, o longa-metragem *Boi Neon* ampara estes conceitos, dos quais a investigação tem como apontamento as novas formas de pensar os estereótipos e os padrões impostos pela cultura e sociedade.

2. O CONTEMPORÂNEO SOB A ÓTICA DE GIORGIO AGAMBEN

A sociedade pós-moderna é complexa desde a sua origem. Daí por que, surgem, constantemente, debates e discussões entre pensadores de diversas áreas sobre o que é o tempo em que se vive e como é o sujeito fruto desse contexto histórico e social. Além disso, as relações que os homens compartilham na sociedade, entre elas a própria forma como percebem o tempo, permitem-lhes atribuir significados específicos a várias dimensões de sua existência.

Logo, questiona-se, o que é o tempo? Em termos kantianos, “o tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior” (KANT, 1985, p. 73). Nesta senda, para Immanuel Kant a percepção do tempo é espacial, permanece em movimento, e realiza-se sempre a partir do ponto onde nós mesmos nos encontramos.

Desta forma, sob este pensamento, abre-se um questionamento sobre o conceito de contemporaneidade. O filósofo italiano Giorgio Agamben em seu texto, “O que é contemporâneo?”, contrária o que diz o dicionário gramatical

e explica uma compreensão mais ampla deste conceito. Assim, o autor afirma que, diferente do que comumente se pensa, aquele que adere sem atritos ao seu próprio tempo, sentindo-se em harmonia total com ele e com seus elementos, não poderia ser contemporâneo (AGAMBEN, 2009).

Consoante leciona Giddens (1991, p. 16), "o período moderno possibilitou o surgimento do conceito de indivíduo livre, bem como sua existência empírica, concretizou a vigência de uma nova noção de tempo, em que este não é mais acoplado ao espaço, mas aparece de forma independente". Ou seja, esse novo tempo possibilita a clara distinção entre um "antes", um "agora" e um "depois"; essa temporalidade supõe a existência de um passado, de um presente e de um futuro. No entanto, em contraste, Agamben (2009, p. 58), notadamente aduz que "a contemporaneidade é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo".

Sendo assim, é por meio de Friedrich Nietzsche que Agamben (2009, p. 58) volta seu olhar ao conceito de contemporâneo e afirma que "o contemporâneo é o intempestivo". Logo, o autor esclarece a necessidade de Nietzsche entender o seu próprio tempo, demonstrando que, para compreender o contemporâneo, é necessário que o sujeito não esteja adequado a sua própria época. De tal sorte, existe uma desconexão, uma dissociação, um desacordo com os usos e costumes do período em que se encontra.

Sob esse ângulo, observa-se que refletir sobre o contemporâneo é, antes de tudo, colocar-se numa situação de quebra, fratura, desligamento. O contemporâneo é um estado de espírito, uma condição e não se dá como um dado temporal, é uma força intempestiva capaz de localizar a produção de uma outra experiência do sujeito em relação ao

tempo. Conforme, Agamben (2009) cita o poema "O Século" que Osip Mandelstam escreveu em 1923:

Meu século, minha fera, quem poderá olhar-te dentro dos olhos e soldar com o seu sangue as vértebras de dois séculos? [...] Mas está fracturado o teu dorso meu estupendo e pobre século. Com um sorriso insensato, como uma fera um tempo graciosa tu te voltas para trás, fraca e cruel, para contemplar as tuas pegadas (AGAMBEN, 2009, p. 60-64, apud MANDELSTAM, 1923).

Também, Agamben (2009, p. 63) afirma que "o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro". Dito isso, o autor pensa a metáfora do escuro não como simples ausência da luz, mas algo próximo à não-visão. Significa anotar que, sob esse prisma, conseguir ver na obscuridade é a condição de ser contemporâneo ao seu próprio tempo. Daí por que, faz-se necessário "neutralizar as luzes que provém da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro, que não é, no entanto, separável daquelas luzes" (AGAMBEN, 2009, P. 63). Quer dizer, perceber o que há no "escuro" é silenciar quando a música está exageradamente alta, é analisar as relações sociais em meio ao caos, é buscar o sensível por intermédio do banal.

Contudo, vê-se que o contemporâneo, para o filósofo italiano, provém de uma crise, seja ela social ou subjetiva, experimentada na transição de um tempo a outro. Nessa vereda, "um homem inteligente pode odiar o seu tempo, mas sabe, em todo caso, que lhe pertence irrevogavelmente, sabe que não pode fugir ao sem tempo". (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Logo, o tempo atual só pode ser entendido dissociando-se dele, voltando-se ao passado. Por isso, "a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente

os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (Agamben, 2009, p. 69). Melhor dizendo, a análise do autor corrobora o entendimento do tempo presente a partir da construção histórica do passado, onde as trevas do agora ganham respostas por meio das luzes do presente projetadas sobre o passado. Por este motivo, o contemporâneo coloca em ação diversas temporalidades.

Porquanto o estudo do contemporâneo implica, então, em perquirir a relação com o passado, ou melhor, com o arcaico, a *arché*. Porque a *arché* não é meramente cronológica, “[...] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Logo, observa-se que, segundo o autor, parece existir um fascínio particular nas formas arcaicas sobre o presente, pois é no passado que encontra-se a chave para o moderno (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Essa temporalidade pode possuir um aspecto profético, aquilo que viria do passado, ou uma característica messiânica, aquilo que viria do futuro. Assim, tal posicionamento de distinção bem como de permanência na fratura temporal, aproxima-se do que Agamben entende por revolução. Dito assim, para o autor a verdadeira revolução não possui por finalidade apenas a transformação econômica do mundo, mas sublinha os traços de uma mudança da experiência do sujeito com o tempo.

Nada mais exemplar, nesse sentido, que o gesto de Paulo, no ponto em que experimenta e anuncia aos seus irmãos aquela contemporaneidade por excelência que é o tempo messiânico, o ser contemporâneo do messias, que ele chama precisamente de "tempo-de-agora" (ho nyn kairos). Não apenas esse tempo é cronologicamente indeterminado (o retorno do Cristo, a parusia, que assinala o fim desse tempo, é certo e próximo, mas incalculável), mas ele tem a capacidade singular de colocar em relação consigo mesmo todo instante do passado [...] (AGAMBEN, 2009, p. 71-72).

Walter Benjamin, filósofo e sociólogo alemão, corrobora com Agamben ao afirmar que “a verdadeira imagem do passado passa por nós de forma fugidia. O passado só pode ser apreendido como imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento” (BENJAMIN, 2012, p. 11). Assim, as imagens do passado existem somente no momento presente em que adquirem significado. É o presente que redefine constantemente o passado.

À vista disso, busca-se nova ressignificação das relações entre tempo e subjetividade, motivo pelo qual se entende, por sujeito contemporâneo aquele que pertence ao seu tempo, mas não se contenta com os desdobramentos de sua época sendo necessário situar-se a partir de um posicionamento estratégico com a finalidade de perceber, criticamente, os rumos pelos quais sua sociedade, sua cultura e sua história se produzem no tempo presente. Enfim, Agamben, (2009, p. 65) afirma que “ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem”.

2.1 A moda como metáfora do contemporâneo

A reflexão sobre a moda consumada na sociedade contemporânea se faz necessária, pois há pelo menos duas décadas vem sofrendo transformações e cruzando novos conceitos. Esse fenômeno social tem importância como um dos principais campos de estudo para a compreensão de suas principais características, a saber: ser um meio eficaz na alocação de grande parte dos discursos da contemporaneidade. Nessa ótica, Calanca (2008, p. 11-12) aduz:

Com o termo “moda” entende-se especificamente, “o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas e dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório”. Em relação à

moda, o termo "costume", na acepção de "hábito constante e permanente que determina o comportamento, a conduta, o modo de ser" de uma comunidade, de um grupo social, remete ao conceito de sistema, de estrutura, ou seja, um conjunto de vários elementos relacionados entre si. Considerados isoladamente, tais elementos estão privados de valor; no entanto, assumem um significado no momento em que são ligados por um conjunto de normas, de regras coletivas (CALANCA, 2008, p. 11-12).

Nesta senda, Lipovetsky (2009, p. 265) sustenta que o cerne da moda consumada é o presente, divergindo da ideologia que sinaliza o futuro, ou da tradição, que aponta o passado.

Em contra partida, Agamben (2009, p. 66) afirma que a moda "introduz no tempo uma peculiar descontinuidade, que o divide segundo a sua atualidade ou inatualidade". Assim "o "agora" da moda, instante em que este vem a ser, não é identificável através de nenhum cronômetro" (AGAMBEN, 2009, p. 66). Daí, por que o eixo central da moda está no contemporâneo e, por isso, muda.

Ao analisar a moda consumada e o contemporâneo, compreende-se mais claramente que o contemporâneo não se apega à cronologia, mas transforma-se continuamente, permitindo compreender melhor o tempo. Assim, Agamben (2009, p. 59) sustenta que o ser humano inteligente e criativo insere a si como contemporâneo e vive em tempo anacrônico.

Deste modo, o contemporâneo projeta-se anacronicamente no tempo para manter ou para fomentar um diálogo mais ambicioso sobre a atualidade. Consequentemente, Agamben cita como exemplo a lógica dos desfiles de moda:

[...] o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância,

o estar na moda da "maneira" ou do "jeito" dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferentes das manequins - essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto -, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste (AGAMBEN, 2009, p. 67).

Na passarela, a intempestividade da moda consumada se materializa na roupa e oscila entre o tempo que passou e aquele cujo o presente ainda não alcançou ou estaria para chegar. Portanto, não existe estar na moda, pois a mesma é reconhecida como acontecimento de algo que ainda não é ou que talvez seja algum dia. "O tempo da moda está constitutivamente adiantado a si mesmo e, exatamente por isso, também sempre atrasado, tem sempre a forma de um limiar inapreensível entre um "ainda não" e um "não mais". (AGAMBEN, 2009, p. 67)

Além disso, pode-se dizer que "a moda capta a energia de cada época e transforma em imagem, tendo como suporte o corpo" (HOLZMEISTER, 2010, p.16), ou seja, toda a expressão do *zeitgeist* da contemporaneidade é convertida em imagem que, conseqüentemente, retrata as formas vigentes da moda, como as tendências.

Por fim, significa consignar que a moda é a metáfora do contemporâneo, notadamente porque é algo que, ao ser elaborado, já passou. Dizer-se "estar na moda", portanto, é em si um contrassenso, tendo em vista que a moda não é algo estático e dado; antes, pelo contrário, encontra-se em contínua mutação, assim como o tempo.

3. A MODA COMO EXPERIÊNCIA DO SENSÍVEL

A partir das perspectivas contemporâneas o presente artigo também volta seu olhar à experiência do sensível. Assim, longe dos objetos que, majoritariamente, preocupam as teorias sociais e políticas, busca-se apontar para o olhar sensível e sua função na contemporaneidade.

Dito de tal forma, pretende-se observar sob a ótica de Emanuele Coccia em seu livro "A vida sensível", como por meio da experiência do sensível nossos sentidos se tornam mais apurados e as coisas passam a ter um significado. Deste modo, para o autor, "o sensível, o ser das imagens, não é algo meramente psíquico: caso fosse, bastaria fechar os olhos para ver e observar qualquer coisa" (COCCIA, 2010, p. 17).

Assim também, segundo Coccia, para que haja o sensível "é necessário que exista algo intermediário [...] É nesse espaço intermediário que as coisas se tornam sensíveis e é desse mesmo espaço que os viventes colhem o sensível com o qual, noite e dia, nutrem suas próprias almas". (COCCIA, 2010, p. 19-20).

Nesta senda, entende-se que "a imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar" (COCCIA, 2010, p. 22-24). Leia-se, no espelho o sujeito se transforma em algo sensível, uma imagem sem corpo e sem consciência. Quando um sujeito coloca-se em frente ao espelho faz-se uma duplicação em duas esferas separadas: a carne e o espírito; a imagem e o corpo, mostrando que a visibilidade é mesmo separável da coisa e do sujeito, sendo assim, imagem.

Por seu turno, Coccia (2010, p. 23) cita a moda como representação do sensível encarnado. "O que é de fato vestir-se senão incorporar uma sensível exterior?", questiona o autor. A partir dessa pergunta, pensa-se a moda como uma experiência do sensível e, portanto, equivale na concepção de uma imagem que encontra-se em um lugar fora de si, em "outro lugar", um *locus* que não é mais próprio, a exemplo da imagem no espelho. "Ser imagem significa estar fora de si mesmo, ser estrangeiro ao próprio corpo e à própria alma" (COCCIA, 2010, p. 23). Assim, o homem é o resultado da composição das suas sensações, da sua possibilidade de ser

afetado pelo mundo: do seu sensível. É através desse sensível que o mundo lhe chega.

Neste sentido, a moda será utilizada como conceito basilar do presente artigo. Logo, a moda se torna uma experiência do sensível ao ponto em que o fascínio pela vestimenta deve-se ao fato de que ela nos apresenta por fora. Bem por isso, “na realidade, é sempre fora de si que algo se torna passível de experiência: algo se torna sensível apenas no corpo intermediário que está entre o objeto e o sujeito” (COCCIA, 2010, p. 20).

É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto viventes (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos impressão a quem está ao nosso redor. Nesse sentido, a relação do vivente com o mundo não é nem puramente ontológica e nem meramente poética: ou seja, não pode ser declinada nem no verbo ser e nem no verbo fazer. O vivente não está no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivente, ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir (COCCIA, 2010, p.47).

A moda é independente e possui uma vida própria emancipada de consciência, ela é a pura mediação e por isso é representação do sensível; pelo que “a vestimenta humana é um corte no interior do corpo, não entre o corpo e seu exterior, mas sim entre um corpo anatômico e outro protético e puramente virtual. Roupas e corpo anatômico são duas realidades de um mesmo corpo” (COCCIA, 2010, p. 85). Noutras palavras, o corpo que o vestuário cria não é concebido por carne e nem de qualquer outra substância, mas de pura aparência.

Assim, “o homem não faz nada além de adquirir e devolver sensível ao mundo [...] Sonhar, desenhar e,

inclusive, vestir-se, maquiar-se ou falar: conforme vimos, todas essas atividades são formas de nossa vida sensível que não coincidem, porém, com o simples fato da percepção” (COCCIA, 2010, p. 80). Isto posto, o sensível, a imagem, faz existir as coisas em particular. A experiência, a vida sensível, sempre está para além daquilo em que se produziu. Ela está em todo lugar e de toda forma.

Igualmente, vê-se que, a moda se apresenta como experiência do sensível a partir do momento em que entende-se que a roupa é um elemento propriamente humano. “Nem homens e nem deuses possuem roupas [...] o homem é um animal que aprendeu a se vestir” (COCCIA, 2010, p, 81). É dizer, aquilo que tem consciência de si possui moda.

Logo, no impacto do mundo, na criação de moda reside o visível pelos traços da mão, apresentado não apenas diante das costuras, de uma estampa ou de uma modelagem que preenche o lugar do perceber, mas também no reconhecimento do “tecido interior” que a roupa pode revelar além do que o olho pode captar. Logo, na moda, ao “lermos nas vestes seus significados, utilizamos a mesma faculdade de juízo e o mesmo olhar de quem vê uma escultura, pintura ou arquitetura” (CELANT, 1999, p. 176).

Por fim, Coccia (2010, p. 95) sustenta que “a vida sensível é essa eternidade difusa e impessoal, indiferente à morte e ao nascimento, o plano no qual podemos nascer e renascer continuamente, sem jamais pressupor um passado ou uma história, sem ter a necessidade de nos transformarmos”. Somos capazes de transformar nossa natureza em roupas, justo porque “a moda é o órgão dessa eternidade” e graças a ele somos eternos.

4. BOI NEON: UMA ANÁLISE DO CONTEMPORÂNEO E DO SENSÍVEL SOB O VIÉS DA MODA

A presente análise mira o entrecruzamento reflexivo acerca do contemporâneo, do sensível e da moda por meio do longa-metragem brasileiro *Boi Neon* (2015), do diretor pernambucano Gabriel Mascaro.

Para tal desiderato, busca-se entender a formação das identidades dos personagens da narrativa e de como tais atributos podem estar relacionados à formação dos sujeitos contemporâneos.

Além disso, pretende-se compreender as implicações da temporalidade, da experiência sensível e de como o fenômeno da moda se expressa enquanto metáfora do contemporâneo na narrativa do filme.

Boi Neon foge de certo estereótipo, notadamente ao chamar a atenção dos críticos de cinema. Assim, o longa-metragem teve sua estreia internacional no Festival de Veneza, na Mostra Orizzonti, seguindo do Festival de Toronto e estreando, no Brasil, no Festival do Rio. No Festival de Marrakech, Gabriel Mascaro recebeu diversos prêmios, e um deles o de melhor diretor entregue pelas mãos do diretor Francis Ford Coppola, um dos jurados do festival. Á conta disso, Mascaro, diretor do filme, aduz:

Boi neon lança luz sobre as transformações recentes do país a partir de um recorte narrativo que se apropria da vida de um grupo de vaqueiros que vivem na estrada transportando boi para as festas da Vaquejada, um dos maiores eventos de agrobusiness do Brasil. Entendo a Vaquejada como palco alegórico desta transformação em meio à paisagem monocromática do Nordeste, eu pesquiso as cores que reluzem as contradições do consumo e dilato noções de identidade e gênero em personagens que convivem com novas escalas de sonhos possíveis (BOI NEON, 2015).

Nessa toada, o longa-metragem retrata o cotidiano e os bastidores das vaquejadas no agreste do Nordeste brasileiro.

O filme conta a história de Iremar, personagem vivido pelo ator Juliano Cazarré, um vaqueiro que sonha ser estilista. Assim, “deitado em sua rede na traseira do caminhão, sua cabeça divaga em sonhos de lantejoulas, tecidos requintados e croquis. O vaqueiro esboça novos desejos” (BOI NEON, 2015). Ou seja, com o crescimento da industrialização e do polo têxtil de confecção na região nordestina, Iremar almeja trabalhar no ramo da moda, em contrataste com seu cotidiano visceral e maçante. De tal sorte, “o filme se alicerça num cenário contemporâneo de prosperidade econômica regendo novos signos, desenhando novas relações humanas, afetos e desejos. É um filme sobre a transformação da paisagem humana.” (BOI NEON, 2015)

Em consequente, levando a vida na estrada, “o caminhão que transporta os bois para o evento é também a casa improvisada de Iremar e seus colegas de trabalho: Zé, seu parceiro de curral, e Galega - dançarina, motorista do caminhão e mãe da audaciosa Cacá. Juntos, eles formam uma família improvisada e unida” (BOI NEON, 2015).

Também, segundo Xavier (2015) “*Boi Neon* é daquelas experiências humanas que nos faz rever a maneira de olhar o outro”. É dizer, através do filme, pode-se lançar luz a um olhar sensível sobre os indivíduos presos dentro de ambientes hostis e que diante da escuridão de seus cotidianos agem inconscientemente de forma contemporânea.

Por assim dizer, o crítico cinematográfico Pablo Villaça afirma:

Boi Neon não é filme de trama, mas de observação: com uma narrativa concebida a partir de longos planos que se dedicam a acompanhar aqueles personagens, o filme faz jus à origem de documentarista do cineasta ao sugerir estar simplesmente registrando eventos que se desenrolam naturalmente diante da câmera – uma “simplicidade” absurdamente difícil de ser alcançada, claramente dependendo de um elenco mergulhado na lógica daquele mundo e de uma direção que deve ser intimista sem soar intrusiva (VILLAÇA, 2015).

O filme apresenta durante seu desdobramento outros personagens que vão de encontro com o contexto paradoxal e híbrido abordado por Mascaró. Um desses personagens é Júnior (Vinícius de Oliveira), um vaqueiro de cabelos longos com características metrosssexuais. Além dele, tem-se Geise (Samya de Lacerda), uma vendedora de perfume, grávida, que trabalha como vigilante noturno em uma fábrica de confecção. Logo, o longa-metragem não viola os segredos dos corpos e nem os aprisiona numa identidade pronta a decodificar.

A moda se mostra presente no decorrer de toda a trama como experiência do sensível, quando o vaqueiro que tem força para agarrar os touros é o mesmo com mãos delicadas para os tecidos e a costura. Isto é, para Mascaró, "*Boi Neon* é uma pesquisa sobre corpos, luz e transformação das paisagens humanas," semelhante à moda (BOI NEON, 2015)

À vista disso, é importante observar, que o título do filme já antecipa algumas ideias sobre os temas abordados por Gabriel Mascaró, na medida em que o *boi* remete ao animalesco, ao irracional, ao rural, ao agrário, a hostilidade, a brutalidade e a omissão de um animal manipulado pelo ser humano; em contrapartida, o *neon* alude ao que dá luz, contraste, brilho, ilusão, nitidez e visibilidade. Por assim dizer, o título antecipa, antes mesmo de chegar à narrativa, um conjunto de características que proporcionam imagens, aparentemente, divergentes e contrastantes, mas que se localizam em proximidade no enunciado concebido pelo diretor.

Portanto, foram selecionadas pelos autores do presente artigo quatro cenas do filme para serem analisadas por meio da metodologia de análise fílmica de imagem e som, juntamente com um estudo interpretativo. Dessa maneira, a metodologia escolhida encontra lastro nos autores Aumont e Marie (2004), que consideram o filme como "obra artística

autónoma, susceptível de engendrar um texto que fundamente os seus significados em estruturas narrativas e em dados visuais e sonoros, produzindo um efeito no espectador” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 10).

Por conseguinte, Aumont e Marie (2004) adotam em sua metodologia alguns instrumentos e técnicas para serem colocados em prática, motivo por que se optou por uma análise interpretativa de imagem, sob o viés descritivo. Para tanto, se faz necessários alguns procedimentos, como: decomposição plano a plano, para identificar as unidades narrativas e espaço-temporais por sequências; segmentação, onde ocorre a delimitação e definições das sequências; descrição da imagem, para transpor em linguagem verbal os elementos de informação e significação que a imagem contém (AUMONT; MARIE, 2004, p. 46 -72).

Ainda, mesmo não existindo um método universal para analisar filmes, os autores pontuam que é importante ressaltar que se a análise pretende ser um discurso rigoroso, diferente das divagações meramente interpretativas ou críticas, é necessário ter princípios e instrumentos, como os citados a cima. Logo, “todos os métodos devem sempre especificar-se, e às vezes ajustar-se, em função do objetivo preciso de que tratam” (AUMONT; MARIE, 2004, p. 40). Para tanto, a análise de um filme é interminável e nunca será igual, seja qual for o grau de precisão e extensão que alcancemos, num filme sempre sobra algo de analisável, concluem os autores.

Enfim, por meio do dispositivo fílmico utilizado, busca-se compreender os conceitos de contemporâneo e sensível sob a experiência estética da moda nas cenas do longa-metragem *Boi Neon*.

4.1 Análise das cenas

Boi Neon representa um marco para o cinema pernambucano e brasileiro do século XXI. Nesta senda, Fan (2015) afirma que "Gabriel Mascaro, criou uma película de beleza rústica que olha para um microcosmo muito particular", de sorte que o longa-metragem cria novos experimentos com a linguagem cinematográfica, de notável relevância no cenário artístico nacional.

Assim, primeiramente, dá-se início à presente análise com a seleção de algumas cenas que ganham destaque durante o desdobramento do filme; pelo que se buscou priorizar as cenas em que os elementos referentes ao campo da moda ganhassem destaque.

Logo no início da narrativa, o diretor Gabriel Mascaro apresenta o personagem Iremar, um vaqueiro que aparece cuidando dos bois e exercendo sua função. Nesse contexto, a câmera passeia entre gados amontoados e o personagem surge penteando os rabos dos animais, um a um. Em seguida, através de sons, gritos e assovios ele dá o comando para que os bois andem em frente para dentro do curral. Embora o protagonista pareça grosseiro e bruto ao tanger, em seu ato de pentear as caudas dos animais ele se mostra forte e cuidadoso.

Em contrapartida, as cenas são interrompidas repentinamente e Iremar aparece, em plano aberto, caminhando em meio a um lixão com o chão repleto de retalhos de tecidos coloridos e alguns pedaços de manequins soltos sobre o solo. Nesse contexto, o personagem recolhe, em meio a terra úmida, os pedaços dos corpos esquartejados dos manequins. Tal cenário instiga o espectador a inquietar-se diante da construção do personagem. Desta forma, a imagem do protagonista começa a ser construída pelo desdobramento a seguir.

A cena subsequente foi escolhida para ser analisada por representar o ponto de partida para a compreensão da identidade do protagonista, Iremar.

Figura 1: 00:06:17 Iremar tirando medidas de Galega



Fonte: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf>
(2015)

Aqui, a desconstrução do estereótipo é posta em questão por Mascaro. É que, dentro da cabine do caminhão, em plano fechado e luz média, surge Galega, com *shorts* baixo, servindo de manequim, enquanto Iremar, vestido com uma camisa de cor rosa entre aberta, tira suas medidas com o auxílio de uma fita métrica, instrumento utilizados por profissionais do ramo da moda para confecções de moldes e protótipos. Assim, o protagonista é acometido à ludibriosa impressão sobre sua sexualidade, ao ignorar despreocupadamente o corpo de Galega disposto em sua frente com poses insinuantes, que fazem alusão a posições sexuais.

Consequentemente, o diálogo entre os dois personagens mostra que Iremar parece ter informações a respeito de tendências de moda adaptáveis àquele contexto, pelo que afirma Galega: — *tu falasse que queria uma coisa forte, eu pensei em rosa choque*. Ao que ele responde: — *Nã... rosa choque é coisa de rapariga!* Então, ele a informa que irá comprar uma estampa de animal print para confeccionar a roupa.

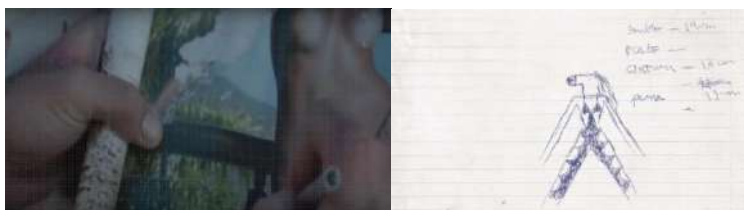
A partir daí surge um Iremar sensível, com gestos delicados, colocando em prática suas habilidades na construção e criações de figurino para a dançarina, em contraste com o Iremar bruto, viril e forte da primeira cena. Vê-se, com efeito, os traços próprios do contemporâneo influenciando e instalando-se na construção da identidade do personagem.

Além disso, observa-se a moda como ponto de partida para a experiência do sensível, a começar do momento em que o protagonista utiliza de elementos e métodos que compõem o campo criativo e experimental da moda. Daí por que, Cellant aduz que o ato de produzir e criar é “essa experiência que vem não por mero juízo intelectual e externo, mas na percepção direta. [...] Tal sensibilidade dirige também seu fazer e seu obrar” (CELLANT, 1999, p.170). Ou seja, Iremar rompe com estereótipos do nordestino brasileiro, como também com os discursos feitos em torno da masculinidade, haja vista que o personagem desempenha uma performance híbrida que se movimenta entre vaqueiro e o estilista, humano e animal, masculino e feminino, quebrando paradigmas socioculturais e originando novas possibilidades de ser.

Além do que, a segunda cena escolhida para análise mostra Iremar sentado em uma rede de balanço desenhando, despretensiosamente, sob o corpo nu das modelos de uma revista pornográfica. A nudez não parece atrapalhar o protagonista; pelo contrário, Iremar se mostra familiarizado de forma profissional com os corpos expostos no esboço ao recobrir o órgão sexual da mulher, mostrando-se interessado no corpo feminino apenas como moldura para as suas criações de moda. Tais fatores elucidam também o quanto ele possui talento para o ofício de estilista, na medida em que a atividade por ele pretendida não diz respeito apenas ao desejo de

ascensão social ou mudança de ofício, mas principalmente a uma profunda identificação do personagem com a profissão.

Figura 2: 00:22:02 Iremar desenha em revista pornográfica.



Fonte: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf> (2015)

Por conseguinte, em meio a esse ambiente hostil, Iremar mostra-se sensível e fora dos padrões. Bem por isso, vê-se que o sensível não nasce por intermédio dos processos cognitivos, ele existe, antes, fora de qualquer campo psíquico. Daí por que, segundo Coccia (2010, p. 19) “para que haja sensível, é necessário que exista algo intermediário”. Assim, entende-se que a sensibilidade é compreender o que se passa “entre” os corpos materiais dos objetos e os corpos humanos que sentem e pensam. Ou seja, diante do desenho, da caneta e da revista há algo intermediário que transpassa o personagem, a experiência do sensível.

Ademais, Coccia (2010, p 14) completa que “todo homem vive no meio da experiência sensível e que pode sobreviver apenas graças às sensações”, motivo pelo qual aquilo que Iremar vê é percebido mediante as sensações, as quais se situam entre ele e o mundo. Este mundo, enquanto vida sensível, constitui-se pelos seus hábitos e sua participação nos mais diversos campos; mas, a partir e além disso, há entre ele e as coisas a sensação, através da qual o personagem apropria-se do sensível. É ela que potencializa o sentir que não o deixa passivo diante daquilo que olha.

À vista disso, no terceiro momento da análise optou-se por uma sequência de cenas que representam o conflito vivido pelo protagonista, Iremar:

Figura 3 – 00:45:46 Sequência mostrando o contraste do cotidiano do personagem.



Fonte: *Frame* do filme Boi Neon (2015)

Nesse caso, no silêncio e na escuridão da noite, Iremar surge sentado em frente a uma máquina de costura (figura 3), enquanto seus amigos se divertem do lado de fora. Assim, o protagonista parece, de certo modo, fugir da realidade que está inserido. De acordo com Agamben (2010, p. 59) “a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias”, razão por que sobretudo o autor acrescenta que “aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos” (AGAMBEN, 2010, p. 59).

Destarte, atento e sensível, Iremar parece estar submerso e arrebatado diante do ato de criação, onde a peça idealizada começa a ganhar forma e vida mediante a costura. Como tal, a câmera invade em seu espaço pessoal e pode-se observar sob as paredes internas de seu caminhão, recortes de revistas de moda com gravuras de vestidos com modelagens sexy, decotes profundos, tecidos cintilantes sob os corpos de mulheres, mostrando sua preferência pelo segmento de roupas femininas. Além disso, em forma de *briefing visual*, o painel de referência utilizado por profissionais da área de

criação, Iremar, dentro de suas limitações, desenvolve sua pesquisa de inspirações e tendências para a confecção do modelo em desenvolvimento. Logo, a experiência do sensível se faz existente na narrativa da presente cena, corroborando com o que aduz Kant (1983, p. 39), ao exclamar que “toda intuição é sensível”. Ou seja, a sensibilidade é uma faculdade de intuição, através da qual os objetos são apreendidos pelo sujeito cognoscente.

De tal modo, a cena é interrompida por Iremar sentado sobre a porta do caminhão, ao amanhecer do dia, com as mãos sob o joelho, olhando para a paisagem local, aparentemente reflexivo. Nesse ambiente contrastante entre sonho e realidade, o conflito interno do personagem se torna exposto. Assim, ao observar os gados, o protagonista projeta-se para o sonho de uma vida diferente. Essa dicotomia traduz as discrepâncias do presente e da idealização, corroborando o teor das considerações intempestivas de Nietzsche, “as quais quer acertar as contas com o seu tempo, tomar posição em relação ao presente” (AGAMBEN, 2010, p. 58), acrescentando, que “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”, notadamente porque:

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver (AGAMBEN, 2010, p. 70).

Noutro giro, de modo antagônico, a sequência de cenas é colocada em evidência por Mascaro, por meio de dobras que oscilam entre o personagem em seu momento criativo e sensível e seu lado vaqueiro bruto. Essa contradição ressalta em *Boi Neon* uma construção narrativa indefinível, que vagueia entre as construções fluidas de suas personagens. Nesse sentido, Iremar representa a figura do contemporâneo, que visualiza no escuro uma possibilidade de êxodo e busca um progresso no presente em que se encontra. Bem por isso, “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele [...] é aquele que recebe em pleno rosto o fecho de trevas que provém do seu tempo” (AGAMBEN, 2010, p. 64).

Por fim, à conta do exposto, buscou-se analisar também a cena interpretada por Galega em sua performance com o figurino desenvolvido por Iremar.

Figura 4: 00:07:39 Performance de Galega com figurino criado por Iremar.



Fonte: *Frame* do filme Boi Neon (2015)

Na hipótese em apreço, a moda é materializada no figurino de Galega, mulher caminhoneira e dançarina, que surge sob o palco com luzes baixas encenando movimentos exóticos enquanto a plateia grita em êxtase. Nesse contexto, Iremar

coloca em cena sua criação, um macacão frente-única confeccionado em tecido de *lamê* dourado, o que permite observar nos detalhes da roupa a presença da pesquisa de tendências feita pelo protagonista por intermédio dos recortes de revistas de moda feminina.

Contudo, Agamben afirma:

[...] o "agora" da moda, o instante em que esta vem a ser, não é identificável através de nenhum cronómetro. Esse "agora" é talvez o momento em que o estilista concebe o traço, a nuance que definirá a nova maneira da veste? Ou aquele em que a confia ao desenhista e em seguida à alfaiataria que confecciona o protótipo? Ou, ainda, o momento do desfile, em que a veste é usada pelas únicas pessoas que estão sempre e apenas na moda, as manequins, que, no entanto, exatamente por isso, nela jamais estão verdadeiramente? Já que, em última instância, o estar na moda da "maneira" ou do "jeito" dependerá do fato de que pessoas de carne e osso, diferentes das manequins - essas vítimas sacrificiais de um deus sem rosto -, o reconheçam como tal e dela façam a própria veste.

Ademais, o figurino da dançarina é composto por uma máscara de cabeça de cavalo, a qual destaca-se estranhamente na apresentação de Galega, que se movimenta com gestos lentos, sexuais e animais. Assim, ela transita entre os vários signos que carrega em seu corpo, num ambiente em que às mulheres estariam destinadas ao estereótipo de mãe, do lar ou de esposa, Galega faz-se contemporânea e quebra os padrões. Daí por que, a roupa torna-se um engenho inquietante, autômato e manequim, estátua e máquina, figura de sonho e pesadelo, simulação delirante e cenográfica, de modo que o figurino "transforma-se em vetor de um impulso fantástico e fascinante que reativa a lógica sonhada do vestuário como jogo e prazer, vida e espetáculo, máscara e travestimento (CELLANT, 1999, p.176).

Portanto, por meio das cenas analisadas acima, pode-se observar as etapas do processo de criação e desenvolvimento de uma peça de roupa e como a moda indica um dos modos de experimentar e experienciar o sensível em sua mais pura essência. A narrativa do longa-metragem nos leva a um mundo contemporâneo e de sensações, entre o presente e o passado, o novo e o antigo, uma fusão em que não se remete a uma ruptura e nem a um vínculo, cujo tempo é interpelado e reconfigura-se como um entre-lugar, produzindo figuras complexas de diferença e identidade, interior e exterior, inclusão e exclusão. Logo, como afirma Agamben, ser contemporâneo é transformar e colocar o tempo em relações com outros tempos e nele ler, citar e escrever de modo inédito a história (AGAMBEN, 2010, p. 72).

5. CONCLUSÃO

Por fim, mediante a análise fílmica pode-se observar as transformações que envolvem as relações humanas de modo geral, funcionando como reflexo de um ambiente que, em rápido desenvolvimento, preserva e rompe suas tradições e, conseqüentemente, contradições. Por isso, os personagens de *Boi Neon* apontam para o sujeito contemporâneo que foge dos tradicionais modelos de identidade, reinventando uma nova cultura e a forma como observa o tempo.

Entendeu-se, assim, que o neon - assim como o contemporâneo - é aquele que brilha no escuro de seu século, nos dizeres de Agamben. Ao transportar tal pensamento ao caso em análise, vê-se que Iremar, vaqueiro bruto e viril, representa o contemporâneo que se entrega ao devir sensível através da experiência de criação de roupas. Nesse sentido, ver sob as lentes da contemporaneidade possibilitou ao personagem a construção de uma leitura sobre seu tempo e o ambiente em que se encontra, pelo que, ao sonhar com o

êxodo de ser estilista, o protagonista deslocou-se e tornou-se uma “estrangeiro-natural”, que nasce boi, mas quer ser neon.

Contudo, observou-se que na obra há vazios que criam lacunas a serem preenchidas e que evocam um futuro incompleto e sem resposta sobre o trajeto dos personagens. Dessa forma, a identidade e o tempo coexistem e oscilam entre si, corroborando com o que aduz Agamben (2010, p 65), “o presente que a contemporaneidade percebe tem as vértebras quebradas [...] o tempo, o presente, não pode em nenhum caso nos alcançar O seu dorso está fraturado, e nós nos mantemos exatamente no ponto da fratura. Por isso somos, apesar de tudo, contemporâneos a esse tempo.”

Ante todo o exposto, *Boi Neon* dialoga não apenas com o contexto local do sertanejo agreste, mas com outras culturas que lidam com os processos de formação de identidades e de relações humanas, abordando temas vigente na atualidade, como a desconstrução de estereótipos de gênero, o hibridismo, o binarismo entre humano e natureza e a quebra de paradigmas culturais.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. São Paulo: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

Boi Neon. Direção de Gabriel Mascaro. Produzido por: Desvia, Malbicho Cine e Viking Films. Imovision, 2015.

Boi Neon. Desvia Filmes, Cine e Viking Films. Imovision, 2015. Disponível em: <<https://www.boineon.com.br>> Acesso em: 06 nov. 2018.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

CELANT, Germano. **Cortar é pensar: arte & moda** In: PRADILHA, Céron; REIS, Paulo. Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Editora Senac SP, 1999

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. -. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

GABRIEL MASCARO. **Gabriel Mascaro**. Disponível em: <<http://pt.gabrielmascaro.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

HOLZMEISTER, S. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril cultural, 1983

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

VILLAÇA, Pablo. **Crítica - Boi Neon**. Cinema em cena, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8206/boi-neon>> Acesso em: 04 de nov. 2018.

WALTER, Benjamin. **O anjo da história**. Trad. João Barreto. Editora Autêntica, São Paulo. 2012.

XAVIER, Ingrid. **Boi neon duas perspectivas sobre o filme**. Cinegrafando, São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://cinegrafando.com/2015/11/08/boi-neon-duas-perspectivas-sobre-o-filme/>> Acesso em: 06 de nov. 2018.



Neon Bull: fashion as metaphor of the contemporary and sensitive experience

Suellen Cristina Vieira

Master's Degree in the Post-Graduate Program in Language Sciences; Specialist in Business Management /

suellen_zimba@hotmail.com

Orcid: 0000-0003-3121-2316 / [lattes](#)

Alexandre Linck

Doctor of Literature (UFSC); Master of Science in Language (UNISUL) /

linck.alexandre@gmail.com

Orcid: 0000-0001-7500-8312 / [lattes](#)

Sent 15/11/2018 / Accept 08/04/2019

Neon Bull: fashion as metaphor of the contemporary and sensitive experience

ABSTRACT

Based on the Brazilian feature film Neon Bull (2015), directed by Gabriel Mascaro, the present article aims to understand the dimensions of the identity of the contemporary subject, through the character Iremar. Thus, a discussion is opened between the contemporary, the sensitive and the fashion, under the interpretations of the authors Giorgio Agamben and Emanuele Coccia. The result of the research comes from the concepts and the microanalysis of four scenes examined through the methodology of filmic analysis of the image, according to Jacques Aumont and Michel Marie. It was possible to verify that the narrative of the work in analysis in the referring one to the contemporary world, the sensations and ruptures of stereotypes and paradigms.

Keywords: Contemporary; Sensitive; Fashion.



Neon Bull: fashion as metaphor of the contemporary and sensitive experience

RESUMO

A partir do longa-metragem brasileiro Boi Neon (2015), dirigido por Gabriel Mascaro, o presente artigo tem como objetivo buscar entender as dimensões da identidade do sujeito contemporâneo, por meio do personagem Iremar. Dessa forma, abre-se uma discussão entre o contemporâneo, o sensível e a moda, sob as interpretações dos autores Giorgio Agamben e Emanuele Coccia. O resultado da pesquisa vem do entrecruzamento dos conceitos e da microanálise de quatro cenas examinadas através da metodologia de análise fílmica de imagem, à luz de Jacques Aumont e Michel Marie, a partir do que foi possível constatar que a narrativa da obra em análise nos leva ao mundo contemporâneo, de sensações, e de quebras de estereótipos e paradigmas.

Palavras-chave: Contemporâneo; Sensível; Modapalavra.

1. INTRODUCTION

We live in a society in which identities are constructed and shaped by sociocultural discourses, insofar as we are fruits of our environment and related to time and its effervescence. In this sense, contemporaneity brought global, economic, technological and geopolitical transformations on a global scale, with implications for the ways of being and acting in society. From this perspective, the present study opens a debate about the characteristics of the contemporary subject and his worldview.

Thus, in order to understand the dimensions of the identity of the contemporary subject, we propose a discussion between the contemporary, the sensitive and the fashion. In this way, the intertwining of these concepts occurs according to the Italian philosophers Giorgio Agamben (2010) and Emanuele Coccia (2010), who use fashion as examples in their texts. If on the one hand, for Agamben, fashion translates the experience of time and contemporaneity; on the other hand, for Coccia, fashion represents the sensitive incarnate, to the point that the fascination for clothing is due to the fact of presenting us from the outside.

For this, the Brazilian film *Neon Bull* (2015), directed by André Mascaro, is used as an object of study and interlacing of the concepts under analysis. The problematic of this research therefore rests on the reflection about the identity of the protagonist character Iremar during the feature film and how such characteristics of his identity may be related to the formation of the contemporary subjects. According to Agamben, that happens because "one who possesses a unique relation to time itself, which adheres to it and, at the same time, takes it from distances" (AGAMBEN, 2010, p 59).

Based on this premise, the article proposes a filmic analysis of the feature film, taking into account the ways of seeing, feeling and expressing the narrative, especially from the point of view of its relations with contemporary concepts,

understood as the anachronistic time is inscribed in the archaic and modern never lived (AGAMBEN, 2010); and the sensitive, which, in turn, can be understood as the capacity of the subject to produce images (COCCIA, 2010).

Considering those topics already mentioned it was chosen the interpretive methodology of filmic analysis of image to permeate the present study. Thus, the authors Jacques Aumont and Michel Marie (2004, p.10) use the analysis proposed here, which affirms that "it is almost impossible to correctly analyze a film narrative without intervening considerations related to the its visual aspects". Moreover, according to the aforementioned authors, the analysis has indeed to do with interpretation, insofar as such faculty serves as an inventive and imaginative "engine" for analysis. Under this bias, we opted to analyze four scenes of the feature film, with the selection criterion established due to the relevance and the coherence of the scenes with the concepts approached.

For that, following the methodology presented by Aumont and Marie (2004, p.6), it is understood that there is no universal method for film analysis, since such a methodology can be given through several "instruments" in three types: Descriptive instruments which describe and narrate certain characteristics of the image; Quoted instruments that perform an analytical and meticulous examination keeping closer to the letter of the film; Documentary instruments that collect information from external sources to film. Thus, we call for a descriptive or used instrument, together with an interpretative analysis, in order to understand the concepts in analysis by means of plans, sequences and framing.

Therefore, the research proposed here, beginning with the new looks, seeks to understand postmodern society through a contemporary sensorial lens, taking as bias the fashion. In this way, the Boi Neon feature protects these concepts, two

of them being an investigation more focused on pointing out new ways of thinking about stereotypes and the elements imposed by culture and society.

2. THE CONTEMPORARY FROM THE PERSPECTIVE OF GIORGIO AGAMBEN

Postmodern society has been complex since its inception. That is why constantly debates and discussions arise between thinkers from different areas about what is the time in which we live and how is the subject fruit of this historical and social context. Moreover, the relationships men share in society, including the way they perceive time, allow them to assign specific meanings to various dimensions of their existence.

So, what is time? In Kantian terms "time is no more than the form of the inner sense, that is, of the intuition of ourselves and of our inner state" (Kant, 1985: 73). In this path, for Immanuel Kant the perception of time is spatial, it remains in motion, and always takes place from the point where we ourselves find ourselves.

Thus, under this thought, a question is opened about the concept of contemporaneity. The Italian philosopher Giorgio Agamben in his text, "What is contemporary?" contradicts what the grammatical dictionary says and explains a broader understanding of this concept. This author affirms that, unlike what is commonly thought, he who adheres without friction to his own time, feeling himself in total harmony with himself and his elements, could not be contemporary (AGAMBEN, 2009).

According to Giddens (1991, p.16), "the modern period allowed the emergence of the concept of the free individual, as well as its empirical existence, materialized the validity of a new notion of time, in which it is no longer coupled with space, but it appears independently. "That is, this new time makes possible the clear distinction between a "before", a

"now" and "after"; this temporality supposes the existence of a past, a present and a future. However, in contrast, Agamben (2009, 58), notably states that "contemporaneity is a singular relation to time itself, which adheres to it and, at the same time, it takes distances; more precisely, this is the relation with time that it adheres to through a dissociation and an anachronism".

Thereto it is through Friedrich Nietzsche that Agamben (2009, 58) turns his gaze to the concept of contemporary and states that "the contemporary is the untimely." It clarifies the Nietzsche's need to understand his own time, demonstrating that in order to conceive the contemporary, it is necessary that the subject is not fit for his own time. In such a way, there is a disconnection, a dissociation, a disagreement with the uses and customs of the period in which it is.

From this angle, it is observed that to reflect on the contemporary is, first of all, to put itself in a situation of break, fracture, disconnection. The contemporary is a state of mind, a condition and is not given as a temporal data, it is an untimely force capable of locating the production of another experience of the subject in relation to time. According to Agamben (2009) he cites the poem "The Century" that Osip Mandelstam wrote in 1923:

My century, my beast, who can look into your eyes and weld with your blood the vertebrae of two centuries? [...] But your back is broken, my stupendous and poor century. With a senseless smile, like a beast a graceful time, you turn back, weak and cruel, to contemplate your footsteps (AGAMBEN, 2009, pp. 60-64, apud MANDELSTAM, 1923).

Also Agamben (2009, 63) states that "the contemporary is the one who keeps the gaze fixed in his time, in order to perceive not the lights but the dark". That said, the author

thinks the metaphor of the dark not as the simple absence of light, but something close to non-vision. It means to note that, in this light, to be able to see in obscurity is the condition of being contemporary in its own time. Hence, it is necessary to "neutralize the lights that come from the time to discover its darkness, its darkness, which is not, however, separable from those lights" (AGAMBEN, 2009, p. 63). That is to say, to perceive what is in the "dark" is to silence when the music is exaggeratedly high, is to analyze the social relations amid the chaos, is to seek the sensible through the banal.

However, it is seen that the contemporary, for the Italian philosopher, comes from a crisis, whether social or subjective, experienced in the transition from one time to another. In this path, "an intelligent man can hate his time, but knows, in any case, that it belongs to him irrevocably, he knows that he can not run away without time." (AGAMBEN, 2009, p.59)

Therefore, the present time can only be understood by dissociating itself from it, by turning to the past. For this reason, "contemporaneity is written in the present, pointing out that it is archaic in the first place, and only those who perceive the indices and signatures of the archaic can be contemporary in the most modern and recent" (Agamben, 2009, 69). In other words, the author's analysis corroborates the understanding of present time from the historical construction of the past, where the darkness of now gains answers through the lights of the present projected on the past. For this reason, the contemporary puts into action several temporalities.

For the study of the contemporary implies, then, to look for the relation with the past, or rather with the archaic, since the *arché* is not merely chronological, "[...] it is contemporary with the historical becoming and does not cease to operate in this, as the embryo continues to act in the tissues of the mature organism and the child in the psychic life of the adult"

(Agamben, 2009, p. 69). Therefore, it seems that there is a particular fascination in the archaic forms about the present, since it is in the past that the key to the modern is found (AGAMBEN, 2009: 70).

This temporality may have a prophetic aspect, that which would come from the past, or a messianic characteristic, that which would come from the future. Thus, this positioning of distinction as well as permanence in the temporal fracture, is close to what Agamben means by revolution. Thus, for the author, the true revolution does not only aim at the economic transformation of the world, but underlines the traces of a change in the experience of the subject over time.

Nothing is more exemplary, in this sense, than the gesture of Paul, at the point where he experiences and announces to his brothers and sisters that contemporaneity par excellence that is the messianic time, the contemporary being of the messiah, which he calls precisely "time-of-now" (*ho nyn kairos*). Not only is this time chronologically indeterminate (the return of the Christ, the *parousia*, which marks the end of that time, is certain and close, but incalculable), but he has the singular ability to relate to himself every instant of the past. ...] (AGAMBEN, 2009, pp. 71-72)

Walter Benjamin, a German philosopher and sociologist, corroborates Agamben when he states that "the true image of the past passes through us in an elusive way. The past can only be apprehended as an irrecoverable image and suddenly illuminated at the moment of its recognition" (BENJAMIN, 2012, p.11). Thus the images of the past exist only in the present moment in which they acquire meaning. It is the present that constantly redefines the past.

In view of this, we seek a new resignification of the relations between time and subjectivity, which is why the contemporary subject is understood as belonging to his time, but he is not content with the unfolding of his time and it is

necessary to situate himself from a strategic position to critically understand the direction in which its society, its culture and its history take place in the present time. Finally, Agamben (2009, 65) states that "being contemporary is, above all, a matter of courage."

2.1 Fashion as a metaphor for the contemporary

The reflection on the consummate fashion in the contemporary society becomes necessary, because for at least two decades it has undergone transformations and crossed new concepts. This social phenomenon has importance as one of the main fields of study for the understanding of its main characteristics, namely: to be an effective means in the allocation of most of the discourses of contemporaneity. In this perspective, Calanca (2008, pp. 11-12) explains:

By the term "fashion" is meant specifically "the social phenomenon of the cyclical change of customs and habits, choices and tastes, collectively validated and made almost obligatory." In relation to fashion, the term "custom", in the sense of "constant and permanent habit that determines the behavior, behavior, mode of being" of a community, of a social group, refers to the concept of system, structure, that is, a set of several interrelated elements. Taken in isolation, such elements are deprived of value; however, take on meaning at the moment they are linked by a set of rules, collective rules. (CALANCA, 2008, p. 11-12).

In this way, Lipovetsky (2009, p. 265) argues that the heart of consummate fashion is the present, diverging from the ideology that signals the future, or tradition that points to the past.

In contrast, Agamben (2009, 66) states that fashion "introduces in time a peculiar discontinuity, which divides it

according to its actuality or inatuity". Thus the 'now' of fashion, the instant that it comes to be, is not identifiable through any stopwatch" (AGAMBEN, 2009, 66). Hence, why the central axis of fashion is in the contemporary and, therefore, changes.

In analyzing the consummate fashion and the contemporary, it is possible to see more clearly that the contemporary one does not cling to the chronology, but it transforms continuously, allowing to understand better the time. Agamben (2009, p. 59) argues that the intelligent and creative human being inserts himself as a contemporary and lives in anachronistic time.

Thus, contemporary projects anachronically in time to maintain or foster a more ambitious dialogue on the present. Consequently, Agamben cites as an example the logic of fashion shows:

[...] the moment of the parade, in which the dress is worn by the only people who are always and only fashionable, the mannequins, who, however, precisely because of this, are never truly in it? Since being fashionable in the "way" or the "way" ultimately will depend on the fact that people of flesh and blood, different from the mannequins - these sacrificial victims of a faceless god - recognize him as such and make her own garment. (AGAMBEN, 2009, p. 67).

On the catwalk, the timelessness of consummate fashion materializes in clothing and oscillates between the time that has passed and the one whose present has not yet reached or would be to arrive. Therefore, it does not exist to be fashionable, because it is recognized as happening of something that is not yet or that may be someday. "Time of fashion is constitutively advanced to itself, and precisely because of this, also always backward, is always in the form

of an unrepeatable threshold between a 'not yet' and a 'no more'" (AGAMBEN, 2009, p. 67)

Moreover, it can be said that "fashion captures the energy of each epoch and transforms into the image, having as support the body", that is, the whole zeitgeist expression of the contemporaneity is converted in an image that consequently portrays as current forms of fashion, such as trends.

Finally, it means that fashion is a metaphor of the contemporary, especially because it is something that, when elaborated, has passed. To say "to be fashionable", therefore, is in itself a contrassense, for fashion is not something static and given; on the contrary, it is in constant mutation, as is time.

3. FASHION AS A SENSITIVE EXPERIENCE

From contemporary perspectives the present article also turns its gaze to the experience of the sensitive. Away from the objects that mainly concern the social and political theories, it is sought to point to the sensitive look and its function in the contemporaneity.

Said in such a way, it is intended to observe from the perspective of Emanuele Coccia in his book "The sensible life", as through the experience of the sensitive our senses become more precise and things come to have a meaning. For the author, "the sensitive, the being of images, is not something merely psychic: if it were, it would be enough to close our eyes to see and observe anything" (COCCIA, 2010, p.17).

According to Coccia, in order for the sensible to exist "there must be something intermediate [...] It is in this intermediary space that things become sensitive and it is from this same space that the living ones harvest the sensible with which, night and day, nourish their own souls. " (COCCIA, 2010, pp. 19-20).

In this way, it is understood that "the image (the sensible) is nothing other than the existence of something outside the proper place" (COCCIA, 2010, p. 22-24). In front of the mirror the subject becomes something sensitive, an image without body and without consciousness. When a subject stands in front of the mirror, there is a duplication in two separate spheres: the flesh and the spirit; the image and the body, showing that the visibility is even separable from the thing and the subject, and thus, image.

In turn, Coccia (2010, p.23) cites fashion as a representation of the sensitive incarnate. "What, in fact, is dressing rather than incorporating an external sensibility?" From this question, fashion is thought of as an experience of the sensible, and therefore is equivalent in the conception of an image that lies in a place outside itself, in "another place," a locus that is no longer proper, like the image in the mirror. "To be an image means to be outside of oneself, to be alien to one's own body and to one's own soul" (COCCIA, 2010, 23). Thus, man is the result of the composition of his sensations, of his possibility of being affected by the world: of his sensitive. It is through this sensitive that the world comes to him.

In this sense, fashion will be used as the basic concept of this article. Thus, fashion becomes an experience of the sensitive to the point where the fascination with dress is due to the fact that it presents us from the outside. For this reason, "in reality it is always outside of itself that something becomes experienceable: something becomes sensitive only in the intermediate body that is between the object and the subject" (COCCIA, 2010, p.20). It is said:

It is through producing our senses that we produce effects upon reality as living beings (and not as simple objects or natural causes), it is through our appearance (that is, through the sensitive that we emit actively or

unconsciously) that we impress upon those around us. In this sense, the relation of the living with the world is neither purely ontological nor merely poetic: that is, it can not be declined neither in the verb to be nor in the verb to do. The living being is not in the world as a stone exists, nor is it limited to having direct relations of action and passion with him: while living, he relates to things through mediality through the sensible that he is able to produce (COCCIA, 2010, p.47).

Fashion is independent and has its own life emancipated from consciousness, it is pure mediation and therefore is the representation of the sensible; human clothing is a cut in the interior of the body, not between the body and its exterior, but between an anatomical body and another prosthetic and purely virtual. Clothing and anatomical body are two realities of the same body "(COCCIA, 2010, p.85). In other words, the body that the garment creates is not conceived by the flesh and nor of any other substance, but of pure appearance.

As a result "man does nothing but acquire and return sensible to the world ... To dream, to draw and even to dress, to make-up or to speak: as we have seen, all these activities are forms of our sensible life which do not coincide, however, with the simple fact of perception "(COCCIA, 2010, 80). The sensitive and the image make things exist in particular. Experience, the sensible life, is always beyond what it has produced. It is everywhere and in every way.

Similarly, it is seen that fashion presents itself as the experience of the sensitive from the moment it is understood that clothing is a properly human element. "Neither men nor gods have clothes [...] man is an animal that has learned to dress" (COCCIA, 2010, p, 81). That is to say what is aware of itself has fashion.

As a consequence in the impact of the world, in the creation of fashion lies the visible by the features of the hand, presented not only in front of the seams, a pattern or a

modeling that fills the place of perceiving, but also in the recognition of the "inner fabric" that clothing may reveal beyond what the eye can see. In fashion, when "we read in the garments their meanings, we use the same faculty of judgment and the same look of those who see a sculpture, painting or architecture" (CELANT, 1999, 176).

Finally, Coccia (2010, 95) maintains that "the sensible life is this diffused and impersonal eternity, indifferent to death and birth, the plane in which we can be born and to be reborn continuously, without ever presupposing a past or a history, without having to change ourselves. " We are able to transform our nature into clothes, just because "fashion is the organ of this eternity" and thanks to it we are eternal.

4. NEON BULL: AN ANALYSIS OF THE CONTEMPORARY AND THE SENSITIVE UNDER THE BIAS OF FASHION

The present analysis looks at the reflexive intersection of the contemporary, the sensitive and the fashionable through the Brazilian film *Neon Bull* (2015), by the director from Pernambuco Gabriel Mascaro.

It is necessary to understanding the identities of the personages of the narrative and of such attributes can be related to the formation of the contemporary people.

In addition, we intend to understand the implications of temporality, sensitive experience and how the phenomenon of fashion is expressed as a metaphor of the contemporary in the film narrative.

Neon Bull escapes from a certain stereotype, notably by drawing the attention of movie critics, once the feature film had its international premiere at the Venice Film Festival, at Orizzonti Mostra, following the Toronto Festival and premiering in Brazil at the Rio Festival. At the Marrakesh Festival, Gabriel Mascaro received several awards, one of

them was the best director delivered by the director Francis Ford Coppola, one of the judges of the festival. On account of this, Mascaro, director of the film, says:

Neon Bull sheds light on recent transformations of the country from a narrative clipping that appropriates the lives of a group of cowboys who live on the road carrying oxen to the festivals of Vaquejada, one of the biggest agribusiness events in Brazil. I understand Vaquejada as an allegorical stage of this transformation amidst the monochromatic landscape of the Northeast, I search for the colors that spark the contradictions of consumption and dilate notions of identity and gender in characters that coexist with new scales of possible dreams (BOI NEON, 2015).

In this context, the feature film portrays the daily life and backstage of cowboys in the agreste of the Brazilian Northeast. The film tells the story of Iremar, a character lived by actor Juliano Cazarre, a cowboy who dreams of being a stylist. So, "lying in his hammock in the back of the truck, his head wanders in dreams of sequins, exquisite fabrics and sketches. The cowboy sketches new desires "(BOI NEON, 2015). That is, with the growth of industrialization and the textile pole of clothing in the northeastern region, Iremar aims to work in the fashion business, in contracting with his dull and visceral routine. In such a way, "the film is based on a contemporary scenario of economic prosperity governing new signs, drawing new human relationships, affections and desires. It is a film about the transformation of the human landscape. "(BOI NEON, 2015) the feature film portrays the daily life and backstage of cowboys in the agreste of the Brazilian Northeast. The film tells the story of Iremar, a character lived by actor Juliano Cazarre, a cowboy who dreams of being a stylist. So, "lying in his hammock in the back of the truck, his head wanders in dreams of sequins, exquisite fabrics and sketches. The cowboy sketches new

desires "(BOI NEON, 2015). With the growth of industrialization and the textile pole of clothing in the northeastern region, Iremar aims to work in the fashion business, in contracting with his dull and visceral routine. In such a way, "the film is based on a contemporary scenario of economic prosperity governing new signs, drawing new human relationships, affections and desires. It is a film about the transformation of the human landscape. "(BOI NEON, 2015)

Consequently, on the road "the truck carrying the oxen to the event is also the improvised house of Iremar and his coworkers: Zé, his corral partner, and Galega - dancer, truck driver and mother of the audacious Caca. Together, they form an improvised and united family "(BOI NEON, 2015).

Also, according to Xavier (2015) "Neon Bull is one of those human experiences that makes us review the way we look at each other." That is to say, through the film, one can shed light on a sensitive eye on individuals trapped inside hostile environments and who, in the face of the darkness of their daily lives, act unconsciously in a contemporary way.

So the film critic Pablo Villaça explains:

Neon Bull is not a plot film, but a remark: with a narrative conceived from long plans dedicated to accompanying these characters, the film lives up to the documentary origin of the filmmaker by suggesting simply recording events that unfold naturally from the camera - "simplicity". absurdly difficult to reach, clearly depending on a cast steeped in the logic of that world and a direction that must be intimate without sounding intrusive (VILLAÇA, 2015).

The film presents during its unfoldment other characters that go against the paradoxical and hybrid context approached by Mascaro. One such character is Junior (Vinícius de Oliveira), a long-haired cowboy with metrosexual

characteristics. In addition to him, one has Geise (Samya de Labor), a perfume saleswoman, pregnant, who works as a night watchman in a confectionery factory. Therefore, the feature does not violate the secrets of bodies and does not imprison them in an identity that is ready to decode.

Fashion is present throughout the plot as the experience of the sensitive, when the cowboy who has the strength to catch the bulls is the same with delicate hands for the fabric and the seam. That is, for Mascaro, "Neon Bull is a research on bodies, light and transformation of human landscapes," similar to fashion. (BOI NEON, 2015)

In view of this, it is important to note that the title of the film already anticipates some ideas on the themes addressed by Gabriel Mascaro, insofar as the bull refers to the animal, the irrational, the rural, the agrarian, the hostility, the brutality and the omission of an animal manipulated by the human being. In contrast, neon alludes to light, contrast, brightness, illusion, sharpness and visibility. So the title anticipates, even before reaching the narrative, a set of characteristics that provide images, apparently, divergent and contrasting, but that are located in proximity in the statement conceived by the director.

Therefore, four scenes of the film were selected by the authors of the present article to be analyzed through the methodology of filmic analysis of image and sound, together with an interpretative study. In this way, the chosen methodology finds strength in the authors Aumont and Marie (2004), who consider the film as "autonomous artistic work, capable of engendering a text that bases its meanings on narrative structures and on visual and sound data, producing an effect in the spectator "(AUMONT; MARIE, 2004, p.10).

Thereby, Aumont and Marie (2004) adopt in their methodology some instruments and techniques to be put into practice, which is the reason why an interpretive image

analysis was chosen, under the descriptive bias. For this, some procedures are necessary, such as: plane-to-plane decomposition, to identify the narrative and spatio-temporal units by sequences; segmentation, where delimitation and sequence definitions occur; the description of the image, to transpose in verbal language the elements of information and meaning that the image contains (AUMONT; MARIE, 2004, pp. 46-72).

Even if there is no universal method for analyzing films, the authors point out that it is important to emphasize that if the analysis is meant to be a strict discourse, different from merely interpretive or critical ramblings, it is necessary to have principles and instruments, as mentioned above. Therefore, "all methods must always be specified, and sometimes adjusted, according to the precise purpose they are concerned" (AUMONT; MARIE, 2004, p. For that, the analysis of a film is endless and will never be the same, regardless of the degree of precision and extent that we achieve, in a film always have something analysable, the authors conclude.

Finally, through the film device used, it is needed to understand the concepts of contemporary and sensitive under the aesthetic experience of fashion in the scenes of the feature film *Neon Bull*.

4.1 Scenes analysis

Neon Bull represents a landmark for the Pernambuco and Brazilian cinema of the 21st century. In this vein, Fan (2015) states that "Gabriel Mascaro created a film of rustic beauty that looks at a very particular microcosm", so that the feature film creates new experiments with the cinematographic language, of notable relevance in the national artistic scene.

In first place the analysis begins with the selection of some scenes that gain prominence during the unfolding of the film

and that is the reason why it was tried to prioritize the scenes in which the elements referring to the field of the fashion gained prominence.

Early in the narrative, director Gabriel Mascaro introduces the character Iremar, a cowboy who appears tending the oxen and exercising their function. In this context, the camera strolls between crowded cattle and the character appears combing the tails of the animals, one by one. Then through sounds, cries and whistles he gives the command for the oxen to move forward into the corral. Although the protagonist seems gross and crude to the tanger, in his act of combing the tails of the animals he is strong and careful.

On the other hand, the scenes are interrupted suddenly and Iremar appears in a opened angle, walking in a dump with the floor full of patchwork of colored fabrics and some pieces of mannequins loose on the ground. In this context, the character collects, in the midst of damp earth, the pieces of the dismembered bodies of the mannequins. Such a scenario instigates the spectator to be disturbed by the construction of the character. In this way, the image of the protagonist begins to be constructed by the following unfolding

The subsequent scene was chosen to be analyzed as representing the starting point for understanding the protagonist's identity, Iremar.

Figure 1: 00:06:17 Iremar pulling measures from Galega.



Source: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf>
(2015).

Here the deconstruction of the stereotype is called into question by Mascaro. Inside the cabin of the truck, in a closed plane and medium light, Galega is shown with low shorts serving as a mannequin, while Iremar, dressed in a pink shirt between open, takes his measurements with the aid of a tape measure, an instrument used by fashion professionals for mold making and prototyping. The protagonist is affected to the ludibrious impression on his sexuality, when ignoring carelessly the body of Galega arranged in his front with insinuating poses that allude to sexual positions.

Consequently, the dialogue between the two characters shows that Iremar seems to have information about fashion trends adaptable to that context, for which Galega says: - you said that you wanted something strong, I thought of shock pink. Then he replies: - No ... pink shock is girl's thing! Then he informs her that he will buy a print of animal print to make the clothes

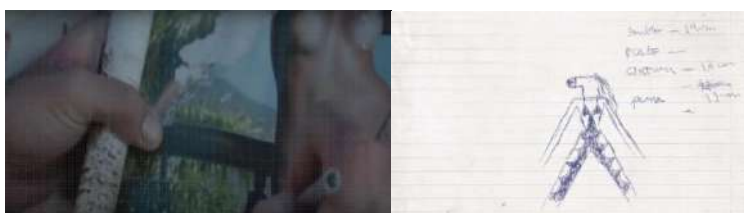
From there comes a sensitive Iremar, with delicate gestures, putting into practice his construction skills and costume creations for the dancer, in contrast to the rough, virile and strong Iremar of the first scene. In fact, the own traits of the contemporary influencing and installing itself in the construction of the identity of the character.

In addition, fashion is seen as the starting point for the experience of the sensitive, from the moment the protagonist uses elements and methods that make up the creative and experimental field of fashion. Then Cellant argues that the act of producing and creating is "that experience which comes not from mere intellectual and external judgment, but from direct perception. [...] Such sensitivity also directs his doing and his work "(CELLANT, 1999, p.170). It means to say Iremar breaks with stereotypes of the Brazilian Northeast, as well as with the speeches made around the masculinity, since the character

plays a hybrid performance that moves between cowboy and the stylist, human and animal, male and female, breaking paradigms sociocultural and giving rise to new possibilities of being.

Moreover, the second scene chosen for analysis shows the body sitting in a swing netting drawing, unpretentiously, under the body of models of a pornographic magazine. Nudity does not seem to disrupt the protagonist; on the contrary, Iremar is professionally familiar with the bodies exposed in the sketch to recover the woman's sexuality, showing herself interested in the female body as shaping her own fashion creations. Those inventions show that he is trying to be a good designer, not only because of a social ascension, but caused by a deep identification with the profession.

Figure 2: 00:22:02 Iremar draws on pornographic magazine.



Source: <https://www.boineon.com.br/boi-neon-presskit.pdf> (2015).

Therefore, in the midst of this hostile environment, Iremar appears to be sensitive and out of standards. Well, therefore, it is seen that the sensible is not born through the cognitive processes, it exists, rather, outside any psychic field. That is why, according to Coccia (2010, p.19) "for there to be something sensible, there must be something intermediate." Thus, it is understood that the sensibility is to understand what goes on "between" the material bodies of the objects and the human bodies that they feel and think. That is, before the drawing, the pen and the magazine there is something intermediate that transpasses the character, the experience of the sensitive.

Then Coccia (2010, p 14) concludes that "every man lives in the midst of sensitive experience and can only survive through sensations", which is why what Iremar sees is perceived through sensations, which lie between him and the world. This world, as a sensible life, is constituted by its habits and its participation in the most diverse fields; but from and beyond that, there is between him and things the sensation, through which the character appropriates the sensitive. It is she who strengthens the feeling that does not leave you passive before what you look at.

In view of this, in the third moment of the analysis it was opted for a sequence of scenes that represent the conflict lived by the protagonist Iremar:

Figure 3 - 00:45:46 Sequence showing the contrast of the character's daily life.



Source: Frame Neon Bull (2015).

In this case, in the silence and darkness of the night, Iremar appears seated in front of a sewing machine (figure 3), while his friends amuse themselves outside. Thus, the protagonist seems, in a way, to escape the reality that is inserted. According to Agamben (2010: 59) "contemporaneity, therefore, is a singular relation with time itself, which adheres to it and, at the same time, takes it from distances", reason why the author adds that " those who

coincide very fully with the age, who in all respects perfectly adhere to it, are not contemporaries "(AGAMBEN, 2010, 59).

In this way, attentive and sensitive, Ireomar seems to be submerged and caught up in the act of creation, where the idealized piece begins to take form and life through sewing. As such, the camera invades in your personal space and you can observe under the inner walls of your truck, clippings from fashion magazines with pictures of sexy modeling dresses, deep necklines, scintillating fabrics under the bodies of women, showing your preference by the segment of women's clothing. In addition, in the form of a visual briefing, the reference panel used by creative professionals, Ireomar, within its limitations, develops its research of inspirations and tendencies for the making of the model in development. Thus, the experience of the sensitive is made in the narrative of the present scene, corroborating with Kant's (1983, 39), when he exclaims that "every intuition is sensible." That is, sensitivity is a faculty of intuition, through which objects are apprehended by the knowing subject.

So the scene is interrupted by Ireomar sitting on the door of the truck at dawn of day, hands under his knee, looking at the seemingly reflective local landscape. In this contrasting environment between dream and reality, the internal conflict of the character becomes exposed. Thus, when observing the cattle, the protagonist projects itself to the dream of a different life. This dichotomy translates the discrepancies of the present and the idealization, corroborating the tenor of Nietzsche's untimely considerations, "which wants to settle the accounts with their time, to take a position in relation to the present" (AGAMBEN, 2010, 58). , that "being contemporary means, in this sense, to return to a present in which we have never been", especially because:

It is in this sense that one can say that the way of access to the present necessarily has the form of an archeology that does not, however, regress to a remote past, but to everything that in the present we can never live and, lived, is unceasingly re-launched into the origin, without ever being able to attain it. Since the present is nothing but the part of unlived in all lived, and that which prevents access to the present is precisely the mass of that which, for some reason (its traumatic character, its extreme proximity), in this we can not live (AGAMBEN, 2010, p.70).

In another twist, in an antagonistic way, the sequence of scenes is highlighted by Mascaro, through folds that oscillate between the character at his creative and sensitive moment and his rough cowboy side. This contradiction emphasizes in *Neon Bull* an indefinable narrative construction that wanders between the fluid constructions of its personages. In this sense, Ireomar represents the figure of the contemporary, who visualizes in the dark a possibility of exodus and seeks progress in the present in which he finds himself. Well for this reason, "the contemporary is the one who perceives the dark of his time as something that concerns him and never ceases to question him, something that, more than all light, directly and singularly directs himself to him [...]] is the one who receives in full the face of darkness that comes from his time "(AGAMBEN, 2010, 64).

Finally, it is necessary to analyze also the scene interpreted by Galega in his performance with the costume developed by Ireomar.

Figure 4: 00:07:39 Galega performance with costumes created by Ireomar.



Source: Frame Neon Bull (2015).

In this case the fashion is materialized in the costume of Galega, a woman truck driver and dancer, who appears under the stage with low lights staging exotic movements while the audience shouts in ecstasy. In this context, Iremar puts on the scene his creation, a front-only coverall made of golden lame fabric, which allows to observe in the details of the clothing the presence of the research of tendencies made by the protagonist through the cuts of women's fashion magazines.

However, Agamben explain:

[...] the "now" of fashion, the instant that it comes to be, is not identifiable through no stopwatch. Is this "now" perhaps the moment when the stylist conceives the trait, the nuance that will define the new way of dress? Or the one in which he entrusts it to the designer and then to the tailor making the prototype? Or the moment of the parade, where the dress is worn by the only people who are always and only in fashion, the mannequins, who, however, precisely because of this, are never truly in it? Since being fashionable in the "way" or the "way" ultimately will depend on the fact that people of flesh and blood, different from the mannequins - these sacrificial victims of a faceless god - recognize him as such and make her own garment.

In addition, the costume of the dancer is composed of a horse-head mask, which stands out strangely in the

presentation of Galega, who moves with slow, sexual and animalistic gestures. Thus, it transits between the various signs that carries in its body, in an environment in which the women would be destined to the stereotype of mother, of the home or of wife, Galega becomes contemporary and it breaks the standards. Hence clothes become a disquieting device, automaton and mannequin, statue and machine, dream and nightmare figure, delirious and scenographic simulation, so that the costume "becomes a vector of a fantastic and fascinating impulse that reactive to the dreamed logic of clothing as play and pleasure, life and spectacle, mask and travestiment (CELLANT, 1999, p.176).

Therefore, through the scenes analyzed above, one can observe the stages of the process of creation and development of a garment and how fashion indicates one of the ways of experiencing the sensitive in its purest essence. The narrative of the feature film takes us to a contemporary world of sensations, between the present and the past, the new and the old, a fusion in which it does not refer to a rupture or to a bond whose time is interpolated and it reconfigures itself as an inter-place, producing complex figures of difference and identity, inner and outer, inclusion and exclusion. Thus, as Agamben asserts, being contemporary is transforming and placing time in relations with other times and in it uncritically reading, quoting and writing history (AGAMBEN, 2010, 72).

5. CONCLUSIONS

Through the film analysis it is possible to observe the transformations that involve human relations in general, operating as a reflection of an environment that, in rapid development, preserves and breaks its traditions and consequently the contradictions. Therefore, the characters of Neon Bull point to the contemporary subject who escapes

traditional identity models, reinventing a new culture and observing time.

It was understood that the neon - as well as the contemporary - is the one that shines in the dark of his century, in the words of Agamben. Carrying this thought to the case under analysis, it is seen that Iremar, cowboy rough and virile, represents the contemporary who gives himself up to becoming sensitive through the experience of creating clothes. In this sense, seeing under the lenses of contemporaneity enabled the character to construct a way of read his time and the environment in which he is located, in order to dreaming of the exodus of being a stylist, the protagonist shifted and became a "Foreign-natural", who was born an ox, but wants to be neon.

However it has been observed that in the work there are empty informations that create gaps to be filled and that evoke an incomplete and unanswered future about the characters' path. In this way, identity and time coexist and oscillate with each other, corroborating with what Agamben (2010, p. 65) says, "the present that contemporaneousness perceives has its broken vertebrae [...], for time, the present, not can in no case reach us. His back is fractured and we hold ourselves exactly at the point of fracture. That is why we are, after all, contemporaries at this time".

Thereupon, Neon Bull dialogues not only with the local context of the rural man, but with other cultures that deal with the processes of formation of identities and human relations, addressing current issues such as the deconstruction of gender stereotypes, the hybridism, the binarism between human and nature and the breaking of cultural paradigms.

REFERENCES

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. São Paulo: Argos, 2009.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Lisboa: Texto e Grafia, 2004.

Boi Neon. Direção de Gabriel Mascaro. Produzido por: Desvia, Malbicho Cine e Viking Films. Imovision, 2015.

Boi Neon. Desvia Filmes, Cine e Viking Films. Imovision, 2015. Disponível em: <<https://www.boineon.com.br>> Acesso em: 06 nov. 2018.

BRITO, João Batista de. **Imagens amadas**. São Paulo: Ateliê editorial, 1995.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac, 2008.

CELANT, Germano. **Cortar é pensar: arte & moda** In: PRADILHA, Céron; REIS, Paulo. Kant: crítica e estética na modernidade. São Paulo: Editora Senac SP, 1999

COCCIA, Emanuele. **A vida sensível**. Tradução: Diego Cervelin. -. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

GABRIEL MASCARO. **Gabriel Mascaro**. Disponível em: <<http://pt.gabrielmascaro.com/>>. Acesso em: 10 nov. 2018.

HOLZMEISTER, S. **O estranho na moda**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Trad. Valerio Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Abril cultural, 1983

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero: A moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: UNESP, 2005.

VILLAÇA, Pablo. **Crítica - Boi Neon**. Cinema em cena, São Paulo, 2015. Disponível em: <<http://cinemaemcena.cartacapital.com.br/Critica/Filme/8206/boi-neon>> Acesso em: 04 de nov. 2018.

WALTER, Benjamin. **O anjo da história**. Trad. João Barreto. Editora Autêntica, São Paulo. 2012.

XAVIER, Ingrid. **Boi neon duas perspectivas sobre o filme**. Cinegrafando, São Paulo. 2015. Disponível em: <<http://cinegrafando.com/2015/11/08/boi-neon-duas-perspectivas-sobre-o-filme/>> Acesso em: 06 de nov. 2018.

