



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

MARINA BECKER MOCELLIN

Representações dos anos 1940 em 1976 e 2017 através dos figurinos de duas adaptações de
***Dona Flor e Seus Dois Maridos* para o cinema**

Pelotas/RS

2021

MARINA BECKER MOCELLIN

**Representações dos anos 1940 em 1976 e 2017 através dos figurinos de duas adaptações de
Dona Flor e Seus Dois Maridos para o cinema**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Professora Dr^a Ana Paula Penkala

Pelotas

2021

MARINA BECKER MOCELLIN

**Representações dos anos 1940 em 1976 e 2017 através dos figurinos de duas adaptações de
Dona Flor e Seus Dois Maridos para o cinema**

Artigo científico apresentado como requisito
parcial para a obtenção do grau de Bacharel em
Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da
Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em 14 de julho de 2021.

Banca Examinadora:

Professora Dr^a Ana Paula Penkala (Orientadora)

Professora Dr^a Nadia Miranda Leschko

Professora Me^a Vivian Herzog

RESUMO

Este trabalho propõe a análise do figurino de época como ferramenta capaz de representar, recriar e interpretar universos, considerando os diferentes contextos envolvidos. O objeto do estudo são as adaptações cinematográficas brasileiras do romance homônimo de Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), ambientado na década de 1940 e reproduzido nos anos 1976 e 2017. A análise é fundamentada na pesquisa documental.

PALAVRAS-CHAVE: figurino de época; *Dona Flor e Seus Dois Maridos*; cinema brasileiro.

ABSTRACT

This essay proposes the period costume analysis as a tool able to represent, recreate and interpret universes, considering the different involved contexts. The study objects are the cinematographic adaptations of the eponymous novel by Jorge Amado, *Dona Flor and Her Two Husbands* (1966), set in the 1940s and reproduced in the years 1976 and 2017. The analysis is based on documentary research.

KEYWORDS: period costume; *Dona Flor and Her Two Husbands*; Brazilian cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	<i>Frame</i> do filme <i>O Grande Ditador</i> (Charlie Chaplin, 1940).	12
Figura 2	<i>Frames</i> do filme <i>Um Retrato de Mulher</i> (Fritz Lang, 1944).	13
Figura 3	<i>Frames</i> do filme <i>Germania Anno Zero</i> (Roberto Rossellini, 1948).	14
Figura 4	<i>Frame</i> do filme <i>Cinderela</i> (Kenneth Branagh, 2015).	17
Figura 5	<i>Frame</i> do filme <i>Elizabeth: A Era de Ouro</i> (Shekhar Kapur, 2007).	18
Figura 6	<i>Frames</i> das adaptações de <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> , à esquerda a versão de 1976 e à direita a de 2017.	22
Figura 7	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976).	24
Figura 8	<i>Frame</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976).	25
Figura 9	<i>Baiana</i> , Portinari, 1940 (à esquerda). <i>Candomblé Joazinho Da Gomea</i> , Pierre Verger, 1946 (à direita).	25
Figura 10	Carnaval de Salvador, 1940.	26
Figura 11	<i>Frames</i> do filme <i>Carnaval no Fogo</i> (Watson Macedo, 1949).	26
Figura 12	Sequência de <i>frames</i> do filme <i>Dona Flor e seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976).	27
Figura 13	À esquerda <i>frame</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976) e à direita fotografia de Anita Louise, 1940.	28
Figura 14	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976).	29
Figura 15	Fotografia de universitários da Coligação Acadêmica Democrática de Salvador.	30
Figura 16	“Ex-militares recém-libertados avançam em seus ‘ternos demob’”.	30
Figura 17	<i>Frame</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Bruno Barreto, 1976).	31

Figura 18	À esquerda <i>frame</i> do filme <i>24 Horas de Sonho</i> (Chianca de Garcia, 1941) e à direita fotografia de sapato de 1940 (Erik Holmén).	31
Figura 19	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	34
Figura 20	<i>Frame</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	34
Figura 21	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	35
Figura 22	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	36
Figura 23	<i>Frame</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	36
Figura 24	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	37
Figura 25	<i>Frames</i> do filme <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i> (Pedro Vasconcelos, 2017).	38

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS	9
1.1. A década de 1940	11
1.1.2. Filmes <i>produzidos</i> na década de 1940	12
1.1.3. Filmes <i>ambientados</i> na década de 1940	13
2. DIREÇÃO DE ARTE E OS FIGURINOS	15
3. REPRESENTAÇÕES DA DÉCADA DE 1940 NOS ANOS DE 1976 E DE 2017	20
3.1. A década de 1940 do ano 1976	24
3.2. A década de 1940 do ano 2017	32
CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

INTRODUÇÃO

O escritor Jorge Amado é o autor brasileiro mais adaptado para o teatro, cinema e televisão. Uma das suas obras mais populares é o romance de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), que teve inúmeras adaptações, sendo duas delas para o cinema brasileiro. A primeira, em ordem cronológica, é a de 1976, com direção de Bruno Barreto, homônima do romance, e foi realizada durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985). A segunda, também homônima, é a de 2017, dirigida por Pedro Vasconcelos. Neste trabalho, o interesse primordial sobre as adaptações está no figurino, que como linguagem visual é um recurso cinematográfico capaz de representar, recriar e interpretar universos, nas obras citadas, especificamente, o universo de uma época, a década de 1940.

Assim, admitindo o conceito de *representação* pelo viés da noção de “invenção” e “interpretação”, serão investigadas, por meio da análise dos figurinos cinematográficos das adaptações de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, as possíveis *representações* sobre a década de 1940, também, considerando, na análise, os contextos de produção de ambas as adaptações para o audiovisual. Especificamente, o trabalho tem como objetivos a compreensão dos contextos históricos de produção das duas adaptações em comparação com o dos anos de 1940; o estudo (ainda que breve) sobre o figurino em seu caráter de interpretação de uma época; a análise dos figurinos das adaptações cinematográficas de 1976 e 2017 de uma obra literária cuja narrativa se passa na década de 40 do século XX.

Objetivando compreender como essas duas adaptações, a de 1976 e a de 2017, *representam* décadas de 1940 diferentes, inicialmente, será realizada uma breve recuperação histórica dos contextos de produção de ambas as adaptações; em seguida, é feita a seleção de figurinos em cenas chave dos filmes que possibilitem estabelecer um paralelo entre ambos; e então, será feita a análise das cenas escolhidas para compreender como os anos 1940 são *representados*, considerando os contextos históricos das produções, pelo figurino.

A escolha das adaptações de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* para a análise sucedeu pelo interesse de investigar uma história que possuísse diferentes adaptações cinematográficas e que tivessem sido realizadas em diferentes momentos históricos, o que possibilitaria uma análise comparativa com diferentes perspectivas sobre uma única época. Deste modo, três cenas foram selecionadas: a primeira é a da morte de Vadinho na madrugada de carnaval; a segunda é a Lua de Mel de Dona Flor e Teodoro; e a terceira é a cena final da história, com Dona Flor e os seus dois maridos. A seleção dessas três cenas é justificada por existirem em

ambas as adaptações e marcarem momentos muito distintos da narrativa, sendo estes: da morte, da celebração e, por fim, da paz e conciliação.

O método a ser seguido para a análise dos figurinos consiste em compreender os contextos históricos das épocas componentes da análise, os anos 1940, 1976 e 2017; pesquisar a moda, indumentária e costumes dos brasileiros - em específico a do povo soteropolitano - da década de 1940, por meio de material documental de várias fontes.

A estrutura do presente trabalho está dividida em três seções, a primeira delas apresentando brevemente o livro, as adaptações e a época em que a história original é ambientada, os anos 1940. Também, é feita uma breve análise do figurino de filmes *produzidos* e filmes *ambientados* na década de 1940.

Na segunda seção é discutido o papel do departamento da arte e do figurino por meio da análise breve de filmes de época, cronologicamente, dando ênfase à compreensão do papel dos figurinos na construção da narrativa audiovisual, argumentando como o figurino tem sido utilizado na *representação* de época no cinema.

A terceira seção se inicia com a contextualização e uma síntese descritiva das adaptações, destacando suas principais semelhanças e diferenças. Então, é realizada uma análise dos figurinos de três cenas específicas das adaptações de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*. O artigo é encerrado com Considerações Finais e Referências Bibliográficas.

1. DONA FLOR E SEUS DOIS MARIDOS

O romance do escritor brasileiro Jorge Amado, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966), apresenta uma Salvador dos anos 1940, narrando a história de Dona Flor, uma professora de culinária, e seus dois maridos, Valdomiro “Vadinho” e o Dr. Teodoro Madureira. A história inicia com a morte de Vadinho, que ocorreu em uma manhã de carnaval, e na sequência acompanhamos Dona Flor em luto, e, por meio de *flashbacks*, conhecemos Vadinho e sua história com Dona Flor. Ao completar seis meses de viuvez, Dona Flor aliviou o luto interior. Passados alguns meses, o Dr. Teodoro é apresentado na narrativa, e, sem demora, torna-se o segundo esposo de Dona Flor. No desenlace há a aparição de Vadinho, em capítulo intitulado: “Da Terrível Batalha entre o Espírito e a Matéria, com Acontecimentos Singulares e Pasmos Circunstâncias, Possíveis de Ocorrer somente na Cidade da Bahia, e Acredite na Narrativa quem Quiser” (AMADO, 2001, p. 349).

A obra, que é considerada como um dos maiores sucessos de Jorge Amado, ganhou diversas adaptações para o cinema, televisão e teatro. Até o momento, existem três adaptações cinematográficas, sendo a primeira, em ordem cronológica, a de Bruno Barreto, *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), filme realizado durante a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985) - período marcado pela censura e o auge da pornochanchada¹. Quase uma década após o lançamento do romance, e apesar das censuras, repercutiu positivamente no cenário brasileiro, sendo premiado e indicado em festivais, segundo a Enciclopédia Itaú Cultural²:

O filme está entre as dez maiores rendas do cinema nacional no período de julho de 1970 a junho de 1977, com quase 11 milhões de espectadores, segundo o Concine (órgão extinto pelo governo Collor). *Dona Flor* permanece como o maior público do cinema nacional, até o lançamento de *Tropa de Elite 2* (2010), com direção de José Padilha (1967).

Até hoje o filme se encontra entre as quatro produções brasileiras com maior bilheteria³, ficando abaixo apenas das produções do diretor Alexandre Avancini, *Nada a Perder* (2018) e *Os Dez Mandamentos - O Filme* (2016), e de *Tropa de Elite 2* (2010).

A segunda adaptação é a estadunidense, *Meu Adorável Fantasma* (Kiss Me Goodbye, 1982), dirigida por Robert Mulligan, que, como livre adaptação, ganha mudança no título, nas características das personagens e suas profissões e na estrutura narrativa, além de ter sido ambientado nos anos 1980 em Nova Iorque, EUA. Optando por manter a pesquisa no contexto da Salvador de 1940, a adaptação estrangeira não será analisada por destoar-se em relação às qualidades consideradas nas adaptações brasileiras.

A terceira e última, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (2017), dirigida por Pedro Vasconcelos, é um *remake* da adaptação de 1976. Produzida no ano de 2016, em meio a uma crise econômica e política, com o *impeachment* da presidenta Dilma Rousseff, o cume das investigações da *Lava Jato* e a polarização na política. Em relação à bilheteria, quando comparada a primeira adaptação, esta não teve repercussão significativa, ficando de fora do “*ranking* dos 20 títulos brasileiro de maior bilheteria de 2017”⁴, sendo que nenhum filme de

¹Pornochanchada é um termo oriundo da comédia, especificamente das comédias eróticas, que passa a sugerir uma categoria de filmes brasileiros populares com apelo sexual, independente do gênero. (ABREU, 2002)

²**DONA Flor e Seus Dois Maridos**. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em:

<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70936/dona-flor-e-seus-dois-maridos> Acesso em: 09 Dez. 2020.

³**Listagem de Filmes Brasileiros com mais de 500.000 Espectadores 1970 a 2019**. Disponível em: <https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/2105.pdf> Acessado em 09 Dez. 2020.

⁴**Anuário Estatístico do Cinema Brasileiro 2017**. Disponível em:

https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/repositorio/pdf/anuario_2017.pdf Acessado em 16 Jun. 2021

2017 atinge números significativos para entrar no “*ranking* dos filmes nacionais de maior público entre 2009 e 2017”⁵.

A década de 1940

A história de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (1966) está ambientada na década de 1940, época marcada pela Segunda Guerra Mundial (1939-1945). A sociedade global tem o modo de vida afetado, com a crise econômica e os conflitos políticos e sociais. O cinema durante esse período volta a ser muito utilizado como propaganda, principalmente por nazistas e soviéticos, que “foram os primeiros a encarar o cinema em toda sua amplitude, analisando sua função, atribuindo-lhe um estatuto privilegiado no mundo do saber, da propaganda, da cultura.” (FERRO, 1992, p. 72).

No Brasil, com o Estado Novo (1937-1946), a ditadura de Getúlio Vargas instaura o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em 1939, que se constituía em um sistema de controle sobre a imprensa e propaganda brasileiras.

O regime de 1937 não se dirigiu apenas aos trabalhadores na construção de sua imagem. Tratou de formar uma ampla opinião pública a seu favor, pela censura aos meios de comunicação e pela elaboração de sua própria versão da fase histórica que o país vivia. A preocupação do governo Vargas nesse sentido vinha desde seus primeiros tempos [...]. O DIP exerceu funções bastante extensas, incluindo cinema, rádio, teatro, imprensa, "literatura social e política", proibiu a entrada no país da "publicações nocivas aos interesses brasileiros"; agiu junto à imprensa estrangeira no sentido de se evitar que fossem divulgadas "informações nocivas ao crédito e à cultura do país" [...]. (FAUSTO, 1995, p. 375).

Em relação ao vestuário da época, a guerra influenciou tanto na escolha dos materiais para confecção quanto nas escolhas estilísticas das vestimentas. Com escassez e restrição de materiais, optava-se por substitutos “de sapatos com sola de madeira com dobradiças ou cunhas de cortiça, mas também de chapéus arrancados do nada, de jornal amassado, de uma fita ou de um pedaço de tule.”⁶ (BOUCHER, 1967, p. 415, tradução minha). Também, durante o período da guerra, o modo de vida estava incerto, assim, o vestuário, em especial feminino, buscava praticidade, embora sem descartar a elegância.

⁵Idem.

⁶No original: “[...] of shoes with hinged wooden soles or cork wedges, but also of hats whipped up from nothing, from crumpled newspaper, a ribbon or a wisp of tulle.”

Em 1945 a sociedade passa por um novo período pós-guerra, no vestuário há a marca da volta gradual da indústria de roupas, a praticidade deixa de prevalecer, dando espaço à elegância.

Olhando para trás, nesse período, ficamos impressionados com a surpreendente variedade de formas e materiais e com o rápido desenvolvimento da indústria do vestuário desde 1940. Estrelas de cinema, esportes, carros e jovens definem o estilo. A juventude queria parecer casual, e a moda produzia suéteres e jeans, hipsters e terninhos, minissaias e blusões.⁷ (idem, p.418, tradução minha).

Filmes *produzidos* na década de 1940

O Grande Ditador (The Great Dictator, Charlie Chaplin, 1940) é uma crítica satírica ao nazismo e ao fascismo, realizado e situado durante a Segunda Guerra Mundial. O figurino da obra é em partes uma releitura, como a suástica nazista sendo representada pelo símbolo da Dupla-Cruz (Figura 2) nos uniformes de soldados da Tômania (caricatura em referência à Alemanha nazista). Há ainda, a representação dos Judeus com vestimentas simples e remendadas, contrastando com os uniformes, trajes tradicionais alemães e trajes de gala, retratando os nazistas. Configurando assim um figurino de caráter tanto conceitual como representante de época.



Figura 1 - *Frame* do filme *O Grande Ditador* (Charlie Chaplin, 1940). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

⁷No original: “Looking back on this period one is struck by the astonishing variety of forms and materials, and the rapid development of the clothing industry since 1940. Film stars, sport, cars, and youth set the style. Youth wanted to seem casual, and fashion produced sweaters and blue-jeans, hipsters and trouser suits, mini-skirts and shifts.”

Um Retrato de Mulher (The Woman in the Window, Fritz Lang, 1944) foi baseado no best-seller homônimo⁸ do escritor J. W. Wallis e realizado nos Estados Unidos. A representação da época por meio do figurino é observada principalmente no uso de acessórios, como chapéus em diversos modelos, em especial formatos menores e com aplicação de tule (Figura 3), não se preocupando necessariamente com o conceito.



Figura 2 - Frames do filme *Um Retrato de Mulher* (Fritz Lang, 1944). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

Rodado em Berlim, *Alemanha, Ano Zero* (Germania Anno Zero, Roberto Rossellini, 1948) é o terceiro filme da trilogia do diretor sobre o pós-guerra. A obra tem características do Neo-Realismo Italiano⁹, sendo um cinema que busca registrar o mundo como ele é, o figurino - em especial, nas cenas em que a câmera segue o garoto Edmund Moeschke pelas ruínas de Berlim - representa as estilísticas existentes no pós-guerra. (Figura 3)

⁸No original: *Once Off Guard*(1942).

⁹“Movimento cinematográfico italiano, surgido durante a guerra e oriundo, a um só tempo, das escolas realistas francesa[...]” (AUMONT; MARIE, 2006, p. 212).



Figura 3 - Frames do filme *Germania Anno Zero* (Roberto Rossellini, 1948). Fonte: captura de plataforma de streaming.

Filmes *ambientados* na década de 1940

Ambientado durante a Segunda Guerra Mundial na Itália, *A Vida é bela* (La vita è bella, Roberto Benigni, 1997) conta a história de um judeu e seu filho que são levados a um campo de concentração nazista, onde se passa maior parte da história. Assim, o figurino trabalha a reconstrução da imagem dos judeus e dos nazistas, reproduzindo as roupas gastas e uniformes listrados, marcas do holocausto.

Lore (Lore, Cate Shortland, 2012) é ambientado no final da Segunda Guerra Mundial e mostra uma visão do lado alemão sobre a guerra, do ponto de vista de um grupo de crianças que é obrigado a fugir após ser abandonado pelos pais nazistas que buscam a própria sobrevivência. O figurino é trabalhado buscando representar a época com fidelidade.

Jojo Rabbit (Jojo Rabbit, Taika Waititi, 2019) é um filme também ambientado na Alemanha do final da Segunda Guerra Mundial, do gênero comédia dramática, narra a história de Jojo, um garoto alemão, que sonha em lutar no fronte nazista e tem Hitler como seu amigo imaginário. A tônica do filme é comum nas outras obras prévias do diretor Taika Waititi, entre

o drama comovente e o humor excêntrico, aqui, a arte e o figurino se preocupam além da representação da época e figuras, trabalhar as personagens conceitualmente.

A partir disso, e, direcionando aqui para o contexto local de Salvador (Bahia), levando em consideração, além do cenário político, os costumes e o clima tropical, o vestuário se distingue. Nas adaptações cinematográficas de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, o vestuário da época é apresentado a partir de classes sociais específicas de Salvador, de uma sociedade que vive um momento histórico conturbado em meio a Segunda Guerra Mundial e da ditadura de Getúlio Vargas. Há a representação/reconstrução dos carnavalescos, das baianas, dos umbandistas, dos boêmios. As personagens principais condizem com uma classe média, mas em certos trechos a classe baixa também aparece, acentuando as diferenças de costumes e aparência.

2. DIREÇÃO DE ARTE E OS FIGURINOS

Com o objetivo de discutir a representação/interpretação/reconstrução de época no cinema, uma possibilidade é assumi-lo como agente da história. Conforme FERRO (1992), o cinema desde sua origem é adequado pela sociedade às suas necessidades, na ciência como ferramenta de aperfeiçoamento, na política como artifício e na arte intervindo na história como representação. Ainda, enfatiza que essa intervenção é executada por meio de “modos de ação que tornam o filme eficaz” e “essa capacidade está ligada, [...], à sociedade que produz o filme e àquela que o recebe” (idem, p. 15).

Questionando a capacidade do cinema em representar a realidade do passado e que o real que ele apresenta não é superior ao real de um romance, Ferro completa “que, paradoxalmente, apenas os filmes sobre o passado, as reconstituições históricas são incapazes de ultrapassar o testemunho sobre o presente” e o real desses filmes não está necessariamente na representação do passado, mas “na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador [...]”. E, ao contrário, os filmes em que o registro é contemporâneo aos acontecimentos “[...] não constituem somente um testemunho sobre o imaginário da época em que foram feitos; eles também comportam

elementos que têm um maior alcance, transmitindo até nós a imagem real do passado”(idem, p. 17).

Considerando a possibilidade de representação/interpretação/reconstrução em diferentes circunstâncias, de modo superficial, o figurino dentro da direção de arte de cinema tem como função, além de reproduzir ou reconstruir realidades, “contar uma história” e materializar personagens através do vestuário. Isso, utilizando da moda e da indumentária como ferramentas; a primeira, no sentido de marcar historicamente o estilo influente num período de tempo específico em determinada sociedade; a segunda, como sistema, organização social.

O retrabalho dos códigos da moda, dos símbolos da indumentária, de uma carga de emoção, de convenções e de postura, faz do figurino um elemento revelador de memórias, provocador de lembranças, de histórias e construção de identidade de uma época. Por esse motivo, consideramos que há uma grande diferença entre figurino e moda; a moda é efêmera, e o figurino é registro. (VIANA; MUNIZ, 2012, p. 164).

Em *Cinderela* (Cinderella, Kenneth Branagh, 2015), uma história originalmente ambientada no final do século XIX, o figurino foi criado tendo referência, além da época em que a história se passa, na moda dos anos de 1950. É o caso da personagem Lady Tremaine (Cate Blanchett), madrasta de Cinderela, que exhibe os figurinos mais destoados (Figura 4), com elementos como, cintura marcada por um cinto no lugar de espartilho, saia lápis, além da maquiagem, cabelo e acessórios que remetem ao século XX. Ao adotar referências de uma época que originalmente não fazia parte do universo histórico representado, o figurino revela maior interesse da arte em traduzir a personagem - características psicológicas e personalidade - pela linguagem visual a reconstruir uma certa época fielmente, dando também impressão de atemporalidade à história. Ainda, ao priorizar o conceito intencionando a construção eficiente da figura de uma vilã - comumente representadas com formatos pontiagudos -, essa combinação com referências de modas distintas, possibilita a concepção de conceitos que poderiam não ser alcançados com o mesmo efeito se restringidos a uma única época.



Figura 4 - *Frame* do filme Cinderela (Kenneth Branagh, 2015). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

A totalidade daquilo que foi filmado desde o início do século (macro ou micro-história, história dos acontecimentos ou não, documentário ou ficção) constitui hoje, de fato, um arquivo considerável, guardado nesses abrigos blindados das cinematecas, das televisões, das coleções privadas e na memória das pessoas. (FERRO, 1992. p. 69).

Entender como a representação/interpretação/reconstrução de uma época no cinema pode ser construída através ou em conjunto do figurino envolve a investigação técnica e estética de filmes que marcaram momentos históricos ou épocas repercutindo na cultura e no imaginário da sociedade. Assim, inicio selecionando alguns filmes de época, em especial os que representam épocas próximas, mas que foram produzidos em diferentes contextos e faço uma breve reflexão sobre eles a seguir.

O figurino de *Cleópatra* (Cleopatra, Joseph L. Mankiewicz, 1963), versão de maior repercussão no cinema, concebe uma representação do Antigo Egito (69 a.C) e da Rainha Cleópatra VII baseada em interpretações influenciadas por escritos e pela cultura material¹⁰, arqueologia e epigrafia. Constitui uma visão ocidental sobre o Oriente Médio, construída ao longo dos anos no anseio de alcançar a imagem original da figura histórica Cleópatra, mas que resulta em inúmeras interpretações pela apropriação da antiguidade. Da mesma forma, em *Gladiator* (Gladiator, Ridley Scott, 2000) há a reprodução do Império Romano (180 d.C). Em uma entrevista, a figurinista Janty Yates comenta sobre a criação do figurino no filme: “[...]”

¹⁰“Até o início do século XIX, não houve História da indumentária, propriamente dita, mas apenas estudos de arqueologia antiga[...]” (BARTHES, 2005, p.257)

quando eu estava em Roma tudo que precisei fazer foi andar por aí e observar as estátuas. Tudo que eu precisava estava na Coluna de Trajano, que é coberta por milhares de alto-relevos de uniformes militares [...]” (LANDIS, 2012, p. 3064, tradução minha).¹¹

Uma produção considerada distinta dentro de sua época foi *O Homem Que Não Vendeu Sua Alma* (A Man for All Seasons, Fred Zinnemann, 1966), que conta a história do Lorde Thomas More durante os anos 1500, no reinado de Henrique VIII. Apesar do baixo orçamento, os figurinistas conseguiram compor figurinos considerados muito fiéis à época, conforme o diretor Fred Zinnemann descreveu¹², evidenciando a forma e o recorte sobre os detalhes. Outro retrato notório do século XVI é *Elizabeth: A Era de Ouro* (Elizabeth: The Golden Age, Shekhar Kapur, 2007) com a representação de Elizabeth I, rainha da Inglaterra de 1558 a 1603, ou ainda conhecida como Rainha Virgem. O figurino aqui, além de exibir a moda renascentista, tem papel fundamental na tradução de aspectos da Renascença inglesa, em especial a depreciação da figura da Rainha Elizabeth I como mulher que governa sem uma figura masculina ao seu lado, e, como ela constrói uma imagem própria para exercer poder, usando de atributos divinos e “femininos”, como por exemplo o uso do rufo aberto remetendo a asas (Figura 5). Portanto, além de trabalhar a representação próxima de uma época marcada historicamente, o figurino também se atenta à representação da figura da Rainha Elizabeth I.



Figura 5 - Frame do filme *Elizabeth: A Era de Ouro* (Shekhar Kapur, 2007). Fonte: captura de plataforma de streaming.

¹¹No original: “[...] when I was in Rome all I had to do was walk round and stare at the statues. Everything I needed was on Trojan’s Column, which is covered with a relief of thousands of military uniforms[...].”

¹²Disponível em:

<https://medium.com/outtake/happy-50th-birthday-a-man-for-all-seasons-6bf727e8e6ef>

Em *Maria Antonieta* (Marie Antoinette, Sofia Coppola, 2006), um exemplo de filme de época que não tem como intenção o rigor histórico, há a combinação de elementos da França do século XVIII com elementos contemporâneos à sua produção, caracterizando o figurino como conceitual. Em especial, o figurino de Antonieta, uma rainha “adolescente”¹³, que usa tênis e vestidos com grande variedade de cores, características que denunciam a liberdade artística dos cineastas em relação à época e agregam valor simbólico ao que seria uma reconstrução histórica que humaniza uma personagem demonizada.

A Era Vitoriana, período que dura da metade do século XIX até o início do século XX, compreende um momento de mudanças intensas na sociedade¹⁴ que influenciam radicalmente no vestuário.

Neste período o contraste entre a moda feminina e o vestuário masculino, foi muito grande. Enquanto os homens caminhavam para uma moda prática, as mulheres se complicaram, deixando bem claro o seu papel de esposa e mãe ao se emaranharem em laços, babados, rendas, ancas, chapéus, sombrinhas, leque, e toda outros ornamentos que dificultavam uma vida prática. (ROMANATO, 2013, p. 173).

Em *...E o Vento Levou* (Gone With The Wind, Victor Fleming, 1939), filme ambientado na década de 1860, há o interesse por uma representação fiel. Assim, o figurino feminino evidencia o uso de espartilhos apertados e saias amplas, do chapéu de boneca e exagero de adornos. Em contrapartida, o figurino masculino representa um vestuário que busca praticidade. Outro filme também ambientado nessa década é *Adoráveis Mulheres* (Little Women, Greta Gerwig, 2019)¹⁵, a figurinista Jacqueline Durran conta que para a criação dos figurinos "nós buscamos referências - arte e fotografia de 1860 - para pessoas que viviam fora do estilo vitoriano clássico, porque elas são artistas"¹⁶. Assim, as cinturas finas, o uso de espartilho, chapéu de boneca e adornos, não são marcantes no figurino das personagens, o que define o caráter conceitual do figurino, que tem maior interesse na construção das personagens que da representação de época.

¹³Na época em questão, o conceito "adolescência" não existia, porém Maria Antonieta tinha apenas 14 anos quando foi dada em casamento à França.

¹⁴“O século XIX foi agitado por fortes mudanças sociais, políticas e culturais causadas pela Revolução Industrial e pela Revolução Francesa do final do século XVIII.”(ROMANATO, 2013, p.169)

¹⁵Baseado no romance de Louisa May Alcott, a história teve inúmeras adaptações, sendo esta a mais recente.

¹⁶Disponível em: <https://alicealves.com.br/blog/curiosidades/adoraveis-mulheres-o-figurino-inspirado-por-pinturas>

Baseado em um romance de E. M. Forster¹⁷, a história de *Uma Janela para o Amor* (A Room with a View, James Ivory, 1985) é ambientada no início do século XX¹⁸ e conta a história de uma jovem inglesa aristocrata em uma viagem para a Itália. As marcas da época podem ser observadas no figurino por meio das características das vestimentas, em especial as femininas, como o uso de trajes com recorte masculino, que representam o momento em que as mulheres entram no mercado de trabalho, o que demanda vestimentas práticas. Outro figurino de época fictício é o de *O Grande Gatsby* (The Great Gatsby, Baz Luhrmann, 2013) que retrata Nova Iorque na década de 1920, conhecida historicamente como “Anos Loucos”. Com o final da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) a sociedade é atraída pelo hedonismo, assim, o figurino em *O Grande Gatsby* (2013) retrata essa sociedade inspirado na moda e cultura especialmente marcantes nas classes abastadas. Tendo como principais marcas a silhueta tubular, sem marcar curvas, e o encurtamento de saias, cobrindo até a altura do joelho, e também o surgimento do visual andrógino.

Na década de 1930, com o surgimento de regimes autoritários na Europa e a crise financeira mundial, o vestuário passou a aderir a um caráter mais sóbrio e a moda feminina retoma a “feminilidade” tradicional, negando a androginia. *Casablanca* (Casablanca, Michael Curtiz, 1942) foi ambientado e produzido na Segunda Guerra Mundial. A representação do período observada no figurino, em especial o feminino, está no uso de chapéus e saias na altura do joelho. Outro filme ambientado no período citado é *Uma Vida Oculta* (A Hidden Life, Terrence Malick, 2019), que retrata a vida no campo e na prisão. Neste, o figurino apresenta vestimentas modestas de camponeses em contraste com o uniforme militar nazista, buscando uma representação fiel a época.

O que define a tônica do figurino, se realista, alegórico, simbólico ou intemporal? Seria a visão ideológica e experimental do cineasta? Esta pode ser a força mais evidente que refletirá no trabalho do (a) figurinista, que delinea a estética de seu trabalho como fio condutor de seu processo criativo na construção de seus personagens. E para que se possa compreender a escolha dos trajes do elenco, deve-se também estudar o contexto sociopolítico e cultural do período em que os filmes foram produzidos. (BUTRUCE, BOUILLET, 2017, p.116)

¹⁷Edward Morgan Forster, romancista britânico.

¹⁸“O século XX é marcado pela emancipação feminina e pela democratização da moda, devido ao consumo dos meios de comunicação como jornais, revistas, televisão e cinema, além da industrialização que colocou a moda ao alcance de todos.” (ROMANATO, p.175).

Compreendendo o figurino como linguagem visual por sua faculdade de comunicar uma história, uma época, personalidades, culturas, entre outras características, - quer seja por meio da representação ou da reconstrução - partindo da interpretação de quem cria a narrativa - o/a figurinista - em conjunto da equipe; penso que é importante discutir de que maneiras esses códigos de linguagem negociam as duas instâncias envolvidas na materialidade visual do figurino. Essas duas instâncias são entendidas aqui como aquela que se pretende representar ou interpretar e aquela que a interpreta, ou seja, neste caso: a época que será representada ou interpretada e o contexto histórico na qual essa tradução é feita na produção audiovisual. Assim, é conveniente analisar o discurso que esse diálogo produz no todo que é o filme/produto audiovisual.

3. REPRESENTAÇÕES DA DÉCADA DE 1940 NOS ANOS DE 1976 E DE 2017

Considerada um clássico do cinema brasileiro, a primeira adaptação cinematográfica de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* é a de 1976, com direção de Bruno Barreto e interpretação de Sonia Braga no papel de Dona Flor. A produção aconteceu em meio a Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), período em que a cinematografia brasileira ficou marcada pelo Cinema Novo, o Cinema Marginal¹⁹, com sua “estética do lixo”, e pelas pornochanchadas. Em 1969, porém, ocorreu a criação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes) com o propósito de financiar produções cinematográficas, de viés comercial, dentro das diretrizes do regime militar. Assim, o estado “apoiava” a indústria cinematográfica ao mesmo tempo em que a censurava. O período no qual os militares estiveram no comando do país foi de grande retrocesso com relação aos costumes e de apagamento de revoluções culturais que aconteciam, por exemplo, na Europa e nos Estados Unidos. A ênfase sobre valores tradicionalistas, por um reforço de uma moralidade cristã e burguesa gerava, ao mesmo tempo, uma forte censura à produção cultural tipicamente brasileira, em especial aquela que fosse minimamente questionadora; e, por outro lado, uma profusão de referências que pudessem fugir de qualquer discurso politizado, como as chanchadas.

A segunda adaptação brasileira, dirigida por Pedro Vasconcelos e homônima à anterior, é a de 2017, com Dona Flor sendo interpretada pela atriz Juliana Paes. A produção do filme foi

¹⁹“Nesses filmes, a linguagem do humor e do grotesco era utilizada como base de novas alegorias sobre o Brasil, considerado um país absurdo, sem perspectivas políticas e culturais.” Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/>

realizada em meio a uma crise econômica e política, em que o cenário cinematográfico é um mercado concentrado majoritariamente no domínio das grandes produtoras, principalmente da Globo Filmes, seguido de co-produções estrangeiras e produções independentes de fora do eixo Rio-São Paulo (ALMEIDA, 2018). A crise desta época é consequência de um retorno ao conservadorismo político, iniciando-se com um golpe sobre o quarto governo federal de esquerda no Brasil, representado pela presidenta Dilma Rousseff e tendo como pano de fundo uma economia devastada e a ascensão de discursos ideológicos de extrema direita, fascistas e de rechaço aos valores culturais brasileiros.

As duas adaptações seguem a estrutura principal da narrativa do romance, não linear, que intercala *flashbacks* com o presente. Também, são mantidas as personagens principais e secundárias, em ressalva na adaptação de 2017, em que a personagem do Dr. Teodoro perde seu caráter sério e passa a ter uma atmosfera mais cômica. Outras diferenças observadas são: o velório, na *primeira* adaptação uma parte acontece durante a folia de carnaval, enquanto na *segunda*, o carnaval dá espaço ao silêncio e ao luto; na *primeira*, a iluminação é utilizada distintivamente com tons quentes nas cenas com conotação sexual de Dona Flor e Vadinho, enquanto a iluminação da *segunda* cria um tom fantástico com a presença constante de brilho e também com uso de silhuetas; os planos da *primeira* adaptação são predominantemente abertos; em contraste, na *segunda*, há muitos planos fechados, cortes e transições. (Figura 5)



Figura 6 - Frames das adaptações de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, à esquerda a versão de 1976 e à direita a de 2017. Fonte: capturas de plataformas de *streaming*.

Ainda, a versão de 1976 diferencia-se por mostrar também a classe baixa de Salvador, como em uma cena específica na qual Dona Flor visita um bairro pobre à procura de uma mulher moradora de um cortiço. E, comparando com a adaptação de 2017, a classe média identificada na primeira aparenta maior modéstia na caracterização. Quanto ao entusiasmo de Dona Flor pela culinária, apesar de ser mostrado em ambas, a primeira desenvolve com mais detalhes, desde seus momentos cozinhando sozinha até em suas aulas. O cassino, aqui, é frequentemente mostrado, e apresenta uma clientela mais diversificada, com estrangeiros e com classes das mais populares às mais abastadas. Outro ponto apresentado exclusivamente na primeira adaptação, ainda que brevemente, é em relação a impossibilidade de Dona Flor ter filhos.

Quanto às principais diferenças observadas na adaptação de 2017 em relação à anterior, estão, a apresentação de Vadinho por meio de diálogos - mais que de ações - e de relatos dos outros personagens. Também, o luto de Dona Flor tem um desenvolvimento mais sucinto, dando maior espaço de tempo para o desenvolvimento da relação de Dona Flor com seus dois maridos, Teodoro e o fantasma Vadinho. E por fim, o ritual de Umbanda, com o objetivo de libertar a alma de Vadinho, nesta versão é construído com cortes e efeitos visuais.

Aqui, por escolha de analisar o figurino de ambas as adaptações, estabelecendo como critério inicial o contexto histórico-cultural da Salvador dos anos *1940* do romance de Jorge Amado recriado nos contextos histórico-culturais dos anos *1976* e *2017*, estes respectivos anos servirão de categorias de análise, e serão referidos como ***Os anos 1940 do ano 1976*** e ***Os anos 1940 do ano 2017***, a seguir.

Considerando o contexto geral da década de 1940, apresentado anteriormente, pensando também na condição da Salvador em que é narrada a história de Dona Flor e buscando documentos literários e visuais da época, especialmente de registros fotográficos, filmicos e ilustrativos, da população brasileira na época, dou início à análise das categorias cronológicas, de maneira a comparar, depois, figurinos de cenas semelhantes das duas adaptações. Foram escolhidos, como instrumentos de análise, cenas que se equivalem em ambas as obras, de forma a representarem o todo de cada uma das produções analisadas. Essas cenas serão apontadas adiante como subcategorias.

A década de 1940 do ano 1976

Mesclando humor, erotismo e figurinos luxuosos, essas produções se tornaram grandes sucessos de bilheteria, até pelo fato de sugerirem uma abordagem mais leve da história, dos problemas e dos costumes brasileiros. Nesse sentido, sinalizavam outro caminho para o cinema, diferente do Cinema Novo, e retomando, num nível de produção mais sofisticado, a tradição do humor e da “chanchada”.²⁰

A primeira adaptação a ser analisada de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* é uma das obras cinematográficas representantes do cinema brasileiro da década de 1970, caracterizada por ser uma produção que reflete tanto o cinema de autor como o cinema comercial, o primeiro caracterizado por possuir estética inovadora e específica do diretor, o segundo por ser destinado ao grande público.

Cena 01: Morte de Vadinho

A cena que inicia a história de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* se passa em uma madrugada de carnaval. Acompanhamos Vadinho, como descrito por Jorge Amado, “[...] fantasiado de baiana, sambava num bloco, na maior animação[...] em companhia de mais quatro amigos, todos com traje de baiana [...]”(p.3) (figura 7), até o momento súbito de sua morte. Também nesta cena, há a chegada de Dona Flor (Figura 8) que corre em desespero ao encontro do corpo do marido: ela “trajava o robe caseiro e bastante usado com que cuidava do asseio do lar, calçava chinelas caras-de-gato e ainda estava despenteada” (Idem, p. 7).



Figura 7 - Frames do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Fonte: captura de plataforma de streaming.

²⁰Memórias da Ditadura. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/>



Figura 8 - *Frame do filme Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Fonte: captura de plataforma de streaming.

Nessa cena, Vadinho e seu grupo de amigos trajam fantasias carnavalescas que remetem com simplicidade à indumentária baiana (Figura 9), principalmente pelo uso do turbante branco, mas também das “blusas de cabeção rendado”, com detalhes que imitam o bordado *Richelieu* - característicos dos trajes mais custosos - e um colar de miçangas coloridas.



Figura 9 - *Baiana*, Portinari, 1940 (à esquerda). *Candomblé Joaozinho Da Gomea*, Pierre Verger, 1946 (à direita). Fontes: *Projeto Portinari*²¹; *Fundação Pierre Verger*²².

²¹Disponível em: <http://www.portinari.org.br/#/acervo/obra/1544/detalhes>

²²Disponível em: <https://www.pierreverger.org/en/photograph-collection/portfolio/pictures-of-bahia.html>

Usadas por homens como gracejo, as saias e blusas encurtadas deixando a mostra partes do corpo na satirização da figura “feminina” representam historicamente um costume das festas de carnaval no Brasil (Figura 10). Também, aqui, Vadinho havia amarrado embaixo da saia, que eventualmente suspendia, uma enorme raiz de mandioca, representando a sua “masculinidade”. O uso satírico da raiz de mandioca está mais alinhado com a liberalidade dos anos de 1970 que com os anos 40. Embora a menção esteja presente no texto de Jorge Amado, é improvável que fosse explícito no figurino de um filme feito nos anos 40.



Figura 10 - Carnaval de Salvador, 1940. Fonte: captura de vídeo da Prefeitura de Salvador. Disponível em: <https://youtu.be/Xb37WFdbJhM>

Contrastando com os foliões, Dona Flor aparece vestindo uma camisola e chinelas, combinando em cor, e um robe por cima, representando a figura de uma dona de casa brasileira típica da década de 1940, constituinte da classe média. Também, considerando o clima tropical, o uso de vestidos encurtados e abertos na parte superior, com alças ou na modelagem ombro a ombro, eram comumente utilizados por brasileiras fora da região sul do país. (Figura 11)



Figura 11 - Frames do filme *Carnaval no Fogo* (Watson Macedo, 1949). Fonte: captura de plataforma de streaming.

Considerando o contexto da produção, as escolhas de como produzir os figurinos, com peças leves, revelam uma possível visão sobre um momento de escassez material, característica que remete à primeira metade da década de 1940, o período da Segunda Guerra. Outro ponto a considerar aqui é a proximidade entre a década representada e a época de produção, o que pode ter sido uma influência positiva no representar a Salvador da década de 1940, por acesso a informação mais fácil.

Cena 02: Lua de Mel

Concretizado o segundo matrimônio de Dona Flor, com o farmacêutico Dr. Teodoro Madureira, o casal viaja para fora da cidade para passar a noite de núpcias em um quarto alugado. Após um longo silêncio, dialogam embaraçados buscando conforto num momento de tensão e, por fim, Teodoro questiona Dona Flor: “Não acha que já é hora, meu amor?”. E logo os dois se separam para vestir suas roupas de dormir “[...] o vistoso pijama amarelo do doutor e a camisola de rendas e babados [...] obra-prima de cambraia [...] esses finíssimos bordados [...].”(AMADO, p. 271) e voltam a se unir, já vestidos, Dona Flor coberta com lençol (Figura 12).



Figura 12 - Sequência de *frames* do filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

A camisola de cambraia que Dona Flor veste é longa e com detalhes em babados e bordados, semelhantes aos modelos mais utilizados da época. Ainda, em outra cena, Dona Flor veste um robe mais próximo desses modelos, conhecidos principalmente por influência da moda no cinema, em que atrizes famosas exibiam as tendências do momento (Figura 13). Em comparação a camisola utilizada por ela na primeira cena, é evidente a diferença entre as vestes mais casuais e a cerimonial. Ainda assim, é mantida a estética da região, ao optar por um material composto de algodão ou linho, com acesso facilitado em comparação aos outros materiais exclusivos da importação.



Figura 13 - À esquerda *frame* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) e à direita fotografia de Anita Louise, 1940. Fontes: captura de plataforma de *streaming* e fotografia de matéria do *Universo Retró*²³.

O figurino de Teodoro, assim como o de Dona Flor, segue a descrição de Jorge Amado no romance, um pijama amarelo com detalhes bordados, e por baixo, usa uma regata de cor branca, elemento utilizado regularmente pelos homens à época, também usada sob camisas formais, com a mesma função de uma “roupa de baixo”, evitar que a peça de cima fique manchada de suor e também para evitar transparência. Nessa adaptação, este é o único momento em que o uso da regata como “roupa de baixo” é perceptível.

²³Disponível em:

<https://universoretro.com.br/penhoar-a-peca-associada-ao-glamour-das-atrizes-da-old-hollywood/>

Cena 03: Dona Flor e seus dois maridos

A última cena do filme e da história de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* mostra Dona Flor deixando a igreja acompanhada de Teodoro, por um braço, e de Vadinho, pelo outro (Figura 14).



Figura 14 - *Frames* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

Como mostra a figura acima, observamos Teodoro e Dona Flor trajando figurinos formais em contraste com Vadinho que, na figura de fantasma, está desprovido de qualquer vestimenta. O traje de Teodoro é composto por um terno, que remete aos modelos de terno *zoot*²⁴ - alongados e largos -, colete e camisa branca por baixo do paletó e um lenço dobrado no bolso, gravata, sapatos e chapéu. Na primeira metade da década de 1940, por consequência da Guerra, há o encarecimento de tecidos e a dificuldade de suprir as demandas da indústria da moda, levando ao racionamento de tecido e à busca por opções acessíveis. Assim, os homens menos abastados são levados a abandonar o uso de coletes. A modelagem do paletó de Teodoro é muito semelhante à utilizada na época por homens da classe média/alta (Figura 15), modelos mais longos e com lapelas encurtadas.

²⁴“Consistia em uma jaqueta drapeada na altura do joelho com ombreiras de seis polegadas, uma gravata atraente (laço ou com nó), um chaveiro comprido pendurado e calças de cintura muito alta, cheia e profundamente pregueada na cintura e generosa nas pernas mas afilado acentuadamente no punho”. (BAKER, 2006, tradução minha). No original: “It consisted of a knee-length draped jacket with sixinch shoulder pads, an eye-catching tie (bow or knotted), a long dangling key chain, and very high-waisted trousers, fully and deeply pleated at the waist and generous in the leg but sharply tapered at the cuff.”



Figura 15 - Fotografia de universitários da Coligação Acadêmica Democrática de Salvador. Fonte: Revista UNICA: quinzenário ilustrado: mundanismo, esportes, cinema, actualidades. (BA) 1949. Ed 0001. p.30.²⁵

Durante a Segunda Guerra o chapéu continuou sendo muito utilizado, no entanto com mudanças dos modelos, como abas encurtadas e viradas para cima, e, no caso dos chapéus “femininos”, eram modelos menores ou ainda substituídos por turbantes, que tinham função prática na rotina das mulheres. O chapéu utilizado por Teodoro nessa cena se assemelha muito aos modelos utilizados durante a Guerra, como ilustra a Figura 16.



Figura 16 - “Ex-militares recém-libertados avançam em seus ‘ternos demob’ ”²⁶. Fonte: Fashion Of A Decade The 1940s, Patricia Baker, 2007.

O figurino de Dona Flor é composto por um vestido formal com aplicações - utilizado também na cena da festa de aniversário do casamento de Dona Flor e Teodoro (Figura 17) - e

²⁵Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=155888&pasta=ano%20194&pagfis=0>

²⁶Tradução minha.

um sapato no estilo *peep toe*²⁷ com “salto boneca”, muito utilizados na década de 1940, em especial os modelos de salto grosso e médios (Figura 18).



Figura 17 - *Frame* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.



Figura 18 - À esquerda *frame* do filme *24 Horas de Sonho* (Chianca de Garcia, 1941) e à direita fotografia de sapato de 1940 (Erik Holmén). Fontes: captura de plataforma de *streaming* e imagens de arquivo do *Swedish Nordic Museum*.

O vestido que compõe o figurino de Dona Flor nessa cena segue o estilo de silhueta mais comum do início da década que “[...] consistia em ombros largos e acolchoados; uma estreita cintura natural; quadris finos; e uma saia que caía até um pouco abaixo dos joelhos [...]” (BAKER, 2006, p. 6)²⁸. Quanto ao estilo formal, com detalhes drapeados e aplicações,

²⁷Sapatos com abertura na ponta que mostram parte dos dedos.

²⁸Tradução minha. No original: “[...] consisted of wide, padded shoulders; a narrow natural waistline; thin hips; and a skirt that fell to just below the knee [...]”.

sugere uma peça pomposa, usada extraordinariamente em ocasiões especiais, como o aniversário de casamento de Dona Flor ou eventos religiosos. Isso se repete com mais figurinos, como por exemplo o vestido do casamento de Dona Flor com Teodoro, que é utilizado uma segunda vez, na cena em que Teodoro discursa em uma reunião da sociedade de farmacologia.

Essa adaptação é a visão de uma sociedade que vivia uma Ditadura Militar, retratando uma época que foi marcada pela Segunda Guerra Mundial, assim, os figurinos transmitem em certo grau o caos do momento. Algumas cenas apresentam trajes muito libertos em relação à moda do início da década de 1940, que conforme a história da moda comunica, era uma moda contida, muito voltada ao militarismo, simples e de poucas cores. Também, o figurino parece estar mais interessado em reproduzir uma indumentária não documentada nos registros da moda - que normalmente são mais universais ou referentes aos polos da indústria da moda -, de uma sociedade muito particular que é a de Salvador, detentora de uma identidade muito própria.

A década de 1940 do ano 2017

Considerada pelo diretor Pedro Vasconcelos “uma homenagem ao livro do Jorge Amado”²⁹, a segunda adaptação brasileira de *Dona Flor e Seus Dois Maridos* foi realizada no período cinematográfico brasileiro da pós-retomada:

É nesse período que os filmes brasileiros se consolidaram como opções “vendáveis” no mercado. [...] Comédias populares, [...], passaram a utilizar uma estética que transitava entre os programas da Globo e os blockbusters hollywoodianos, para atrair as grandes massas. (KREUTZ, 2019).

.Assim, os filmes comerciais brasileiros tendem a seguir os padrões estéticos mais popularizados e consumidos pelo grande público, que são as novelas e *blockbusters* hollywoodianos, na tentativa de agradar o espectador. Com isso, a direção de arte, consequentemente, passa a se adequar à estética das demandas do mercado, o que pode influenciar na obra por ser necessário adotar uma “estética global”, o que limita o artista na prática de trabalhos autorais, que são de extrema importância na estruturação da identidade

²⁹Trecho retirado de uma matéria de Matheus Mans sobre o filme. Disponível em: <https://www.esquinadacultura.com.br/post/nao-e-remake-diz-diretor-sobre-novo-dona-flor-e-seus-dois-maridos>

cinematográfica nacional. Ainda, ao ceder às demandas do mercado, seja por escolha ou não, o cineasta corrobora, de certo modo, com a crença que subsiste no imaginário do público brasileiro “de um cinema nacional não levado à sério”. Ao mesmo tempo, as produções independentes e distantes dessa estética comercial, desenvolvem um cinema mais autoral e “cada vez mais ganham espaço nos festivais de cinema internacionais” (KREUTZ, 2019)³⁰, mas não chegam às salas de cinema.

Cena 01: Morte de Vadinho

A cena inicial desta versão não se distancia significativamente da anterior, a principal diferença visível é o momento do dia em que ela ocorre, aparentando ser mais cedo por estar ainda escuro.

Aqui, Vadinho e seus amigos mantêm o traje de baiana indicado pelo autor no livro. No entanto, nesta versão o turbante - como mostra a Figura 19 -, antes branco, agora é vermelho, as “blusas de cabeção rendado” aparentam maior semelhança às blusas com bordado *Richelieu* originais e as saias são mais espessas e rodadas. O uso de colares e brincos extravagantes e coloridos é mais marcante também. Ao optar pelo turbante vermelho, o figurino mostra preocupação em simbolizar a baiana da fantasia, que, diferente da baiana original, foi modificada, apropriada. Em relação à maior semelhança das blusas, uma possibilidade é a de representar a classe média/alta.

³⁰Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/> Acesso em: 8 jul. 2021



Figura 19 - Frames do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

O figurino de Dona Flor (Figura 20) é composto por uma camisola e um robe, combinados na cor. Com um decote e encoberta por um robe que possui uma modelagem alongada, o que também aparenta uma quantia maior de tecido, representando a reputação de Dona Flor de “mulher honrada” - como a personagem se auto descreve repetidas vezes-, uma figura séria mas que transmite sensualidade.



Figura 20 - Frame do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

As escolhas de figurino dessa adaptação, em particular dessa cena, em relação a anterior, revela uma perspectiva romantizada sobre a década de 1940, que presume um olhar

possivelmente hollywoodiano. Em comparação, a adaptação de 1976, a escolha dos figurinos se assemelha mais a uma vestimenta brasileira da década de 1940.

Cena 02: Lua de Mel

Comparando esta cena à da versão de 1976, é evidente a ausência do diálogo anterior à troca das roupas festivas para as roupas de dormir. A cena inicia com Dona Flor vestida com a camisola, enquanto aguarda em pé por Teodoro, que não demora a entrar vestido com o pijama amarelo (Figura 21).



Figura 21 - *Frames* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

Quando comparados aos figurinos da primeira adaptação, as principais diferenças visíveis são o pijama de Teodoro com espessura mais grossa, em material diferente, e sem detalhes bordados, uma visão mais sóbria da década de 1940, algo que talvez tenha origem em uma tentativa de recriar com maior fidelidade a década representada, em vez de criar sobre ela. No entanto, nesta adaptação, Teodoro também usa a regata branca por baixo do pijama, o que

se repete em outras cenas, e, igualmente, Vadinho faz uso de regata branca em algumas cenas, como ilustra a Figura 22.



Figura 22 - *Frames* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

A camisola de Dona Flor nesta versão, como ilustrado na Figura 23, possui mangas longas e bufantes, com maior quantidade de tecido, assemelhando-se bastante aos conjuntos de dormir utilizados na década de 1940, principalmente por atrizes de Hollywood.



Figura 23 - *Frame* do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

Cena 03: Dona Flor e seus dois maridos

Diferente da primeira adaptação, aqui, como ilustra a Figura 24, a cena final apresenta primeiramente Dona Flor acompanhada por Teodoro. O plano corta para um grupo de amigos do falecido Vadinho, que dialoga sobre o casal que observam passar, e então volta para Teodoro, Dona Flor e agora também Vadinho.



Figura 24 - Frames do filme *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Pedro Vasconcelos, 2017). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

O figurino de Teodoro é muito semelhante ao da primeira adaptação, difere em detalhes como o modelo do paletó que é mais próximo do tradicional, e a ausência do colete, o que poderia ser justificado pelo clima da região. No entanto, em outras cenas, Teodoro utiliza colete na composição do terno.

Diferente da primeira adaptação, o figurino de Dona Flor é composto por um vestido que sugere leveza, com a silhueta não tão marcada, uma estampa floral e decote em V - muito presente em seus figurinos -, e sapato no modelo Oxford em dois tons, com salto alto (Figura 25).



Figura 25 - *Frame* do filme *24 Horas de Sonho* (Chianca de Garcia, 1941). Fonte: captura de plataforma de *streaming*.

Voltando ao contexto de produção, apesar das limitações de acesso à informação, o ano 1976 contava com três décadas de diferença da década de 1940, enquanto 2017 soma mais do que o dobro de décadas de diferença do ano 1976. O que, de certo modo, pode ter influenciado na pesquisa das produções: enquanto a produção de 1976 tinha acesso direto à referências recentes e facilidade de acesso à adereços originais; a produção de 2017 dispõe de uma maior facilidade de acesso à informações - desde que essas tenham sido preservadas -, e mais possibilidades de reproduzir peças.

Ainda, a produção no contexto de 2017 aparenta ter preocupações maiores em atender uma estética comercial, para um público consumidor específico. Assim, assume como referência a década de 1940 com um filtro universal, a moda dos registros históricos e a estética com influência hollywoodiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho propôs a investigação sobre a maneira com que a década de 1940 é interpretada a partir de diferentes contextos históricos. A análise partiu dos figurinos das duas adaptações cinematográficas brasileiras do romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos* de Jorge Amado, cuja narrativa se passa na referida década, objetivando compreender como o contexto das produções audiovisuais pode influenciar na interpretação e reinvenção de uma época. E, entendendo o conceito de representação como interpretação e reconstrução, no cinema, especialmente, como manifestação da história.

Para tanto, foi fundamental conhecer o romance de *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, compreender tanto o contexto da década de 1940, em que a história está ambientada, assim como também dos anos 1976 e 2017, em que as adaptações foram produzidas. O estudo da década de 1940 focou principalmente em compreender o contexto da Segunda Guerra Mundial, no mercado da moda e no âmbito nacional, entender a relação do Brasil com as consequências da Guerra, entre outras questões. Quanto ao contexto histórico das adaptações, o trabalho detém-se principalmente em entender o cenário político e cinematográfico brasileiro da época.

O objetivo dessas breves recuperações históricas foi abordar o trabalho da arte e do figurino no cinema, principalmente questionando o papel destes na representação de época. Desta forma foram observados filmes de época que marcaram momentos históricos e conceberam representações que permaneceram no imaginário da sociedade. Assim, compreendendo melhor os contextos históricos e o figurino na representação de época, foi realizada uma breve análise dos figurinos de três cenas escolhidas das duas adaptações, a de 1976 e a de 2017.

Compreendendo que a análise não é possível de um fim, parte das interpretações suscitadas são referentes à influência do contexto histórico em que a obra é produzida. Na investigação da década de 1940 a partir dos olhares dos anos 1976 e 2017 foi possível visualizar como os contextos das produções influenciaram de modo que as obras por fim representam, de certa forma, com maior intensidade o contexto de produção que o contexto de ambientação. Nota-se, principalmente, que há uma aproximação e maior naturalidade entre a adaptação feita em 1976 e a realidade da vestimenta da época no Brasil, em especial na Bahia; enquanto que na versão de 2017 as roupas dos personagens traduzem mais uma visão universal criada pelo imaginário hollywoodiano. Com isso, também é possível observar como a representação das épocas das adaptações passa por diferentes interpretações, desde a

decodificação do texto, em determinado espaço e tempo histórico, ao objeto (época) que é (re)construído.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, N. C. P. de. **Boca do lixo: cinema e classes populares**/Nuno Cesar Pereira de Abreu.- Campinas, SP: [s.n.], 2002. Tese (doutorado).

ALMEIDA, C. M. N.; HELD, S. B. **Roupa e memória: a reconstrução de Maria Antonieta e a representação do duplo nos vestidos para o filme de Sofia Coppola**. Projética, Londrina: 2020. Supl.

ALMEIDA, R. N. R. de. **Eu Sei o Meu Lugar: relações de trabalho e gênero na produção cinematográfica da Globo Filmes**/Ricardo Normanha Ribeiro de Almeida.-Campinas, SP: [s.n.], 2018. Tese (doutorado).

AMADO, J. **Dona Flor E Seus Dois Maridos**. 52ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

AUMONT, J.; MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. 2ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

BAKER, P. **Fashions of a decade/ The 1940s**. New york, NY: Bailey Publishing Associates Ltda., 2006. *E-book*.

BARTHES, R. **Inéditos vol. 3 - imagem e moda**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOUCHER, F. **20, 000 Years of Fashion: The history of costume and personal adornment**. Harry N. Abrams, INC., *Publishers*, NY, 1967.

BUTRUCE, D; BOUILLET, R. **A direção de arte no cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2017

CINEMA na Ditadura. In: Memórias da Ditadura. Acervo Vladimir Herzog. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/cinema/> . Acesso em: 01 jul. 2021.

DONA Flor e Seus Dois Maridos. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra70936/dona-flor-e-seus-dois-maridos>> Acesso em: 09 Dez. 2020.

FAUSTO, B. **História do Brasil**. 2ª ed. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo: 1995.

FERRO, M. **Cinema e história**. Rio de Janeiro, Paz e Terra: 1992.

HAMBURGER, V. **Arte em cena: a direção de arte no cinema brasileiro**. São Paulo, Editora Senac, Sesc: 2014.

JOLY, M. **Introdução à análise da imagem**. 14ª ed. Campinas, SP, Papyrus Editora: 2012.

KISS ME GOODBYE. In: The New York Times Archives, Dec. 22, 1982. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1982/12/22/movies/kiss-me-goodbye.html?smid=url-share>. Acesso em: 22 ab. 2021.

KREUTZ, K. **A História do Cinema Brasileiro**. In: Academia Internacional de Cinema, Fev. 26, 2019. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/a-historia-do-cinema-brasileiro/> Acesso em: 01 jul. 2021.

LANDIS, D. N. **FilmCraft: costume design**. Ilex Press: 1st edition, UK: 2012. *E-book*. ISBN 978-1-908150-84-4.

MANS, M. **‘Não é remake’**, diz diretor sobre novo ‘Dona Flor e Seus Dois Maridos’. In: Esquina da Cultura, 17 Nov., 2017. Disponível em: <https://www.esquinadacultura.com.br/post/nao-e-remake-diz-diretor-sobre-novo-dona-flor-e-seus-dois-maridos> Acesso em: 03 jul. 2021.

OLIVEIRA, B. R. de. **A rainha egípcia na modernidade: uma análise da imagem de Cleópatra VII a partir do filme Cleópatra, de 1963/ Bárbara Rodrigues de Oliveira**.- Curitiba, PR: 2014. Monografia.

PONTES, T. S.; RIZZI, S. **Da Literatura para o cinema: uma análise de figurino em “O Grande Gatsby”**. Revista Livre de Cinema, v. 7, n. 1, p. 119-155, jan-abr, 2020.

ROMANATO, D. **A história da roupa e da moda estuda pelos figurinos cinematográficos/ Daniella Romanato**. - Campinas, SP: 2013. Dissertação (mestrado).

SILVA, M. H. A. da. **A utilização do pensamento medieval na criação do culto à Rainha Virgem Elizabeth I (1558-1603)**. Revista Cantareira, n. 22, 5 fev. 2019.

SOARES, G. Q. **Cinema e história: uma investigação do filme Maria Antonieta, de Sofia Coppola/ Gabriela Quintela Soares**.- Salvador, BA: 2007. Monografia.

VIANA, F.; MUNIZ, R. (orgs.). **Diário de Pesquisadores: traje de cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

FURINO, G. **Happy 50th Birthday, ‘A Man for All Seasons’**. In: Outtake, Dec. 12, 2016. Disponível em: <https://medium.com/outtake/happy-50th-birthday-a-man-for-all-seasons-6bf727e8e6ef> Acesso em: 5 maio 2021.

24 Horas de Sonho. Chianca de Garcia. Brasil: Cinédia, 1941. (111 min.)

A Hidden Life. Terrence Malick. EUA: Elizabeth Bay Productions, 2019. (174 min.)

A Man for All Seasons. Fred Zinnemann. Reino Unido: 1966. (120 min.)

A Room with a View. James Ivory. Reino Unido: Merchant Ivory Productions, 1985. (117 min.)

CASABLANCA. Michael Curtiz. EUA: Warner Bros, 1942. (102 min.)

CARNAVAL no Fogo. Watson Macedo. Brasil: 1949. (97 min.)

CINDERELLA. Kenneth Branagh. EUA: Walt Disney pictures, 2015. (105 min.)

CLEOPATRA. Joseph L. Mankiewicz. EUA: 20th Century Fox, 1963. (248 min.)

DONA Flor e Seus Dois Maridos. Bruno Barreto. Brasil: Carnaval Unifilm, 1976. (118 min).

DONA Flor e Seus Dois Maridos. Pedro Vasconcelos. Brasil: FV Produções, 2017. (108 min).

ELIZABETH: The Golden Age. Shekhar Kapur. Reino Unido: 2007. (114 min.)

GERMANIA Anno Zero. Roberto Rossellini. Alemanha: 1948. (72 min.)

GLADIATOR. Ridley Scott. EUA: DreamWorks Pictures, 2000. (155 min.)

GONE With The Wind. Victor Fleming. EUA: Selznick, 1939. (245 min.)

JOJO Rabbit. Taika Waititi. EUA: TSG Entertainment, 2019. (108 min.)

LA vita è bella. Roberto Benigni. Itália: Melampo Cinematografica, 1997. (116 min.)

LITTLE Women. Greta Gerwig. EUA: Columbia Pictures, 2019. (135 min.)