

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE  
NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO  
CURSO DE DESIGN**

**MANUELA CRISTIANE DA COSTA**

**MODA E CINEMA: A RELAÇÃO DO CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR COM O  
ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER NOS FILMES.**

**CARUARU-PE**

**2017**

MANUELA CRISTIANE DA COSTA

**MODA E CINEMA: A RELAÇÃO DO CINEASTA PEDRO ALMODÓVAR COM O  
ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER NOS FILMES.**

Projeto de pesquisa apresentado ao Núcleo de  
Gestão do Centro Acadêmico do Agreste – UFPE  
como requisito parcial para obtenção do título de  
bacharel em Design, sob orientação do professor  
Dr. Amilcar Almeida Bezerra

CARUARU-PE

2017

Catálogo na fonte:

Bibliotecária – Paula Silva – CRB/4-1223

C837m Costa, Manuela Cristiane da.  
Moda e cinema: a relação do cineasta Pedro Almodóvar com o estilista Jean Paul Gaultier nos filmes./ Manuela Cristiane da Costa. – 2017.  
65f.; il.: 30 cm.

Orientador Almicar Almeida Bezerra.  
Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Universidade Federal de Pernambuco, CAA, Design, 2017.  
Inclui Referências.

1. Cinema (Espanha). 2. Moda no cinema. 3. Diretores e produtores de cinema (Espanha). 4. Estilistas (Moda) (França). I. Bezerra, Almicar Almeida (Orientador). II. Título.

740 CDD (23. ed.) UFPE (CAA 2017-180)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE**  
**NÚCLEO DE DESIGN E COMUNICAÇÃO**  
**CURSO DE DESIGN**

**Moda e cinema: a relação do cineasta Pedro Almodóvar com o estilista Jean Paul Gaultier nos filmes.**

A comissão examinadora, composta pelos membros abaixo, sob a presidência do primeiro, considera a aluna **MANUELA CRISTIANE DA COSTA**

**APROVADA**

Caruaru, 07 de Julho de 2017

---

Prof<sup>o</sup> Dr. Amilcar Almeida Bezerra

---

Prof<sup>o</sup> Luiz Clério Duarte Júnior

---

Prof<sup>a</sup> Dra. Daniela Nery Bracchi

*Dedico este trabalho a todos os meus professores*

## **AGRADECIMENTOS**

É com satisfação que agradeço a todos que contribuíram para minha formação, positivamente e/ou negativamente. Aprendi algo de toda forma. Inclusive a todos os meus professores e ao meu orientador, o professor Amílcar Bezerra, por sua disponibilidade e atenção. A banca composta por Daniela Bracchi e Luiz Clério agradeço a participação em avaliar o meu trabalho. Agradeço também a mim mesma por não ter desistido, porque deu vontade. Mas conclui com proveito. Obrigada e até mais.

## RESUMO

Este trabalho tem por finalidade analisar a obra do diretor espanhol Pedro Almodóvar nos filmes *Kika*, *A Má Educação* e *A Pele que Habito* e sua relação com a marca Jean Paul Gaultier que foi responsável pela criação de algumas das peças de roupas e acessórios usadas como figurinos por determinados personagens das tramas. Faremos isso de modo a compreender de que maneira a relação entre o diretor Almodóvar e o estilista Jean Paul Gaultier no cinema contribui para dotar de sentido os personagens, a narrativa fílmica e a marca de moda. Através de uma pesquisa qualitativa que se apropriou de um método de análise de imagens cinematográficas com um foco sobre o figurino (MIRANDA, BEZERRA, 2014a), mostramos que há uma troca mútua de significados entre cineasta, estilista, narrativa e personagem. A marca, mitificada como símbolo de transgressão, por se associar a homossexualidade e ao universo *punk* é usada por Almodóvar para criar estranhamento em seu público, sinalizando a necessidade de se discutir amplamente assuntos polêmicos como homossexualidade e estupro. Por outro lado, a marca também se beneficia dessa associação, ganhando vida por meio da interpretação do personagem e dotando-o de significados que vão cooperar na construção de sua identidade. Tudo isso, por fim, está dentro de um contexto maior, onde movimentos a favor do feminismo e dos direitos dos homossexuais florescem e subculturas como o *punk* ganham destaque na sociedade.

**Palavras-chave:** Cinema. Moda. Pedro Almodóvar. Jean Paul Gaultier.

## ABSTRACT

This work aims to analyze the work of the Spanish director Pedro Almodóvar in the films *Kika*, *Bad Education* and *The Skin I Live In* and its relation with the brand Jean Paul Gaultier that was responsible for the creation of some of the pieces of clothing and accessories used as costumes by certain characters in the plot. We will do this in order to understand how the relationship between the director Almodóvar and the stylist Jean Paul Gaultier in the cinema contributes to give meaning to the characters, to the film narrative and to the fashion brand. Through a qualitative research that has appropriated a method of analyzing cinematographic images with a focus on the costumes (MIRANDA, BEZERRA, 2014a), we show that there is a mutual exchange of meanings between filmmaker, stylist, narrative and character. The brand's mythical as a symbol of transgression, for being associated with homosexuality and the punk universe, is used by Almodóvar to create estrangement in his audience, signaling the need to discuss broadly controversial issues such as homosexuality and rape. On the other hand, the brand also benefits from this association, gaining life through the interpretation of the character and endowing it with meanings that will cooperate in the construction of its identity. All this, in the end, is within a larger context, where movements in favor of feminism and the rights of homosexuals flourish and subcultures like punk gain prominence in society.

**Keywords:** Cinema. Fashion. Pedro Almodóvar. Jean Paul Gaultier.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1. <i>Corset</i> usado por Madonna na turnê <i>Blond Ambition</i> , 1990.....	26
Figura 2. Gaultier com roupa que faz referência ao traje dos marinheiros, 1990.....	27
Figuras 3 e 4. Planos 1 e 2 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	35
Figura 5 e 6. Planos 3 e 4 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	35
Figura 7 e 8. Planos 5 e 6 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	36
Figura 9 e 10. Planos 7 e 8 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	36
Figura 11 e 12. Planos 9 e 10 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	36
Figura 13 e 14. Planos 11 e 12 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	36
Figuras 15 e 16. Planos 13 e 14 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	36
Figuras 17 e 18. Planos 15 e 16 da cena de <i>Kika</i> (1994).....	37
Figura 19. Figurino de Andrea Caracortada.....	37
Figura 20. Figurino de Morticia no filme <i>A Família Addams</i> (1991).....	40
Figura 21. Madonna num desfile de 1992 da Jean Paul Gaultier.....	41
Figuras 22 e 23. Planos 1 e 2 da cena de <i>Má Educação</i> (2003).....	45
Figuras 24 e 25. Planos 3 e 4 da cena de <i>Má Educação</i> (2003).....	45
Figuras 26 e 27. Planos 5 e 6 da cena de <i>Má Educação</i> (2003).....	45
Figura 28 e 29. Planos 7 e 8 da cena de <i>Má Educação</i> (2003).....	45
Figura 30. Figurino usado por Ignácio como Zahara.....	46
Figura 31. Saia masculina criada por Gaultier, 2001.....	48
Figuras 32 e 33. Planos 1 e 2 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	50
Figuras 34 e 35. Planos 3 e 4 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	51
Figuras 36 e 37. Planos 5 e 6 de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	51
Figuras 38 e 39. Planos 7 e 8 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	51
Figuras 40 e 41. Planos 9 e 10 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	51
Figuras 42 e 43. Planos 11 e 12 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	52
Figuras 44 e 45. Planos 13 e 14 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	52
Figuras 46 e 47. Planos 15 e 16 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	52
Figuras 48 e 49. Planos 17 e 18 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	52
Figuras 50 e 51. Planos 19 e 20 da cena de <i>A Pele que Habito</i> (2011).....	53
Figuras 52. Figurino usado por Vera.....	53

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
1.1	PROBLEMA, OBJETO DE PESQUISA E OBJETIVOS	11
1.2	JUSTIFICATIVA	13
<b>2</b>	<b>REFERENCIAL TEÓRICO</b>	<b>14</b>
2.1	A RELAÇÃO MODA E CINEMA	14
2.1.1	Conceitos relacionados a moda e ao endosso das celebridades no cinema	14
2.1.2	A importância do figurino no filme	18
2.1.3	Estilistas de moda no cinema	21
2.2	ALMODÓVAR: OBRA E VIDA	22
2.2.1	O <i>Kitsch</i> na filmografia de Almodóvar	22
2.2.2	O cineasta Pedro Almodóvar	24
2.3	O ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER	25
<b>3</b>	<b>METODOLOGIA</b>	<b>29</b>
<b>4</b>	<b>ANÁLISES DAS CENAS DOS FILMES</b>	<b>32</b>
4.1	KIKA (1994)	32
4.1.1	Sinopse	33
4.1.2	Em torno do filme	33
4.1.3	Situação da sequência	33
4.1.4	Lista de planos da sequência	34
4.1.5	Denotação e conotação	37
4.1.6	Mito	39
4.2	MÁ EDUCAÇÃO (2004)	42
4.2.1	Sinopse	42
4.2.2	Em torno do filme	42
4.2.3	Situação da sequência	43
4.2.4	Lista de planos da sequência	44
4.2.5	Denotação e conotação	46
4.2.6	Mito	47
4.3	A PELE QUE HABITO (2011)	48
4.3.1	Sinopse	48
4.3.2	Em torno do filme	49
4.3.3	Situação da sequência	49

4.3.4	Lista de planos da sequência	49
4.3.5	Denotação e conotação	53
4.3.6	Mito	54
4.4	OS MITOS ALMODÓVAR E GAULTIER: TROCAS SIMBÓLICAS	55
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>60</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>62</b>

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 PROBLEMA, OBJETO DE PESQUISA E OBJETIVOS

Não é de hoje que marcas de moda se associam com determinados diretores de filmes para construírem os figurinos usados em produções cinematográficas. A história traz vários exemplos de estilistas e empresas de moda com associações de sucesso. Entre algumas grandes marcas que já fizeram trajes de cena, podemos citar Dior, Givenchy, Chanel, Prada, Yves Saint Laurent, Brooks Brothers, entre várias outras. (BEZERRA, BATISTA, 2016; FARAH, 2016)

Por vemos que há uma insistência ao longo do tempo em mobilizar marcas de moda para a criação de figurinos, sente-se a necessidade de se estudar de forma mais profunda como se dá a relação entre moda e cinema, onde o trabalho do diretor vai se juntar ao do estilista para a produção de um filme que dialogue com os seus espectadores. Para isso, foi-se realizada uma pesquisa exploratória com vários cineastas e estilistas. Observou-se a temática dos filmes, personagens e principalmente o responsável pelo figurino e sua contribuição para a moda. Durante essa exploração do tema, chegou-se até o espanhol Almodóvar que é um cineasta autodidata que desde sua infância teve contato com o cinema, costumando tratar de assuntos polêmicos como homossexualidade, pedofilia, estupro e vida sexual de padres e freiras. Almodóvar se destaca entre outros cineastas de sua época por ser o primeiro espanhol a ser indicado ao Oscar de melhor diretor. (ADORO CINEMA, 2017a)

Após havermos escolhido o cineasta, pesquisamos todos os estilistas que trabalharam com ele e optamos por focar o estudo nos filmes onde haviam figurinos criados pelo estilista Jean Paul Gaultier, cuja biografia nos informa de sua excentricidade como estilista de moda, pois fez muito sucesso ao trabalhar, em sua passarela, com modelos considerados fora do padrão, tais como modelos tatuados e idosos. Além disso, ele foi um dos pioneiros no lançamento da saia kilt para homens. Ele também é adepto do punk, e suas criações transgridem o padrão de elegância e refinamento do mundo da moda, simbolizando, assim, a transgressão também dos valores da sociedade tradicional. É esse sentimento estranho e inusitado que os figurinos de Gaultier causam que atizou nosso interesse em estudar a sua relação com o diretor Almodóvar no cinema. (BAUDOT, 1999, HENNESSY, 2012)

Na filmografia do cineasta Pedro Almodóvar, o figurino costuma ter destaque como elemento da narrativa, para estudá-lo, é necessário que façamos primeiro um aprofundamento histórico e teórico a respeito do cinema, da moda e, mais especificamente, da biografia e trabalho de Almodóvar e Gaultier, para depois procedermos com uma análise de base semiótica sobre determinadas cenas que se mostrem relevantes para os objetivos desse estudo.

Uma das motivações para se trabalhar a filmografia do diretor foram trabalhos realizados em disciplinas do curso de design da Universidade Federal de Pernambuco. No início da graduação em design, na disciplina Estética e Plástica, conhecemos a filmografia desse cineasta espanhol e, inspirados nos elementos de estilo de suas obras, fizemos alguns trabalhos acadêmicos onde a estética de seu filme deveria ser repensada e aplicada em outros tipos de artefatos. O filme que nos foi apresentado na disciplina foi *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1987) que narra a história de Pepa e de Ivan, ambos dubladores que mantêm um caso amoroso. Ivan casado, Pepa a sua amante.

Posteriormente, ao cursar a disciplina Moda e Cinema, um dos trabalhos também foi realizado em torno do cineasta Pedro Almodóvar. Nessa disciplina, exploramos mais filmes, tais como: *Kika* (1993), *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) e *A Pele que Habito* (2011). Dessa forma, ampliou-se o conhecimento e a admiração pelas produções desse cineasta espanhol.

Nos filmes de Pedro Almodóvar é possível identificar vários estilistas de moda que trabalharam com ele contribuindo na construção do figurino dos seus personagens nos filmes. Os estilistas são: Manuela Camacho, Alfredo Caral, Marina Rodríguez, Francis Montesinos, Teresa Nieto, Cecilia Roth, José María De Cossío, Karl Lagerfeld, Gianni Versace, Jean Paul Gaultier, Max Mara, Ermenegildo Zegna, Hugo Mezcuca, Humberto Cornejo, Bina Daigeler, Sonia Grande, Paco Delgado, David Delfín e Tatiana Hernández. (ADORO CINEMA, 2017a; FARAH, 2016)

Alguns estilistas participaram com mais frequência da construção dos figurinos com Almodóvar. Entre eles, se destaca Jean Paul Gaultier, que foi o escolhido para nossa pesquisa.

Diante de tudo isso, elencamos como objetivo geral compreender de que maneira a relação entre o diretor Almodóvar e o estilista Jean Paul Gaultier no cinema contribui para dotar de sentido os personagens, a narrativa fílmica e a marca de moda.

A pesquisa tem por objetivos específicos:

- a) Analisar cenas dos filmes do diretor espanhol Pedro Almodóvar para compreender como o figurino de Jean Paul Gaultier caracteriza o personagem de acordo com a narrativa do filme;
- b) Entender como o significado da marca imprime sentido ao figurino do filme;
- c) Entender de que forma a narrativa do filme dialoga com o significado da marca.

## 1.2 JUSTIFICATIVA

O cinema é um grande meio de comunicação acessível a uma grande quantidade de pessoas e um disseminador de moda. Grandes marcas são reconhecidas através do recurso cinematográfico. Estilistas de moda através das telas de cinema tem seus figurinos utilizados pelos atores e atrizes para compor a cena, fazendo com que sua marca tenha um poder muito maior sobre o espectador. (FARAH, 2016; MORIN, 1989)

Esse estudo tem por finalidade entender como é a relação da moda com o cinema na filmografia de Almodóvar, cineasta que se destaca de outros profissionais de sua época por trazer ao cinema situações e comportamentos fora dos padrões. (ADORO CINEMA, 2017a)

Foram aplicados três grandes filtros para realizar a discussão. O primeiro diz respeito à escolha dos filmes, o segundo a escolha do estilista com o qual Almodóvar tem mais recorrência em seus filmes e que é consagrado no mundo da moda, e o terceiro a escolha das cenas a serem analisadas.

Os filmes analisados são: *Kika* (1993), *Má Educação* (2004) e *A Pele que Habito* (2011). Foram escolhidos esses filmes por terem figurinos recorrentes do estilista renomado Jean Paul Gaultier, conhecido no mundo da moda por sua excentricidade e gosto pelo feminino. As cenas escolhidas são aquelas em que o momento mostra o figurino enfatizando o personagem do filme em um momento mais intenso da cena.

Constatamos que existem poucas pesquisas sobre esse tema moda e cinema. É visto trabalhos que mostram a relação da moda e do cinema acontecendo a partir dos anos 50 para a atualidade. Um dos trabalhos sobre esse assunto é encontrado em: “A Narrativa da Marca Dior na Cinematografia das Décadas de 1950 e 1960” de Batista e Bezerra (2015).

Nos anos de 1950 e 1960 o estilista Dior se associou com diversos diretores para vestir atrizes em papéis principais. Ele colocou roupas e acessórios das coleções da sua maison para serem usadas pelas atrizes em cena, fazendo com que sua estética de moda conhecida como *New Look* fosse conhecida pelas pessoas que poderiam depois comprar peças de Alta Costura ou outros produtos mais baratos (BATISTA, BEZERRA, 2015). Nessa mesma época também temos outros estilistas, como Hubert de Givenchy que fez história na moda e no cinema através da publicidade, pois a mídia fazia a cobertura das atrizes fora da tela, destacando sua personalidade e forma de vestir. Dessa forma as casas de moda foram posicionadas e suas marcas reconhecidas. (FARAH, 2016)

## 2 REFERENCIAL TEÓRICO

### 2.1 A RELAÇÃO MODA E CINEMA

#### 2.1.1 Conceitos relacionados a moda e o endosso das celebridades no cinema

Muito se fala em moda como algo em que todos se inserem e fazem parte dela, mesmo não sabendo definí-la ou entendê-la de imediato. A moda se expressa na forma de vestir e é vista como um estilo, maneira de ser ou mesmo consumir. Faz parte do contexto da moda o fator histórico e cultural de cada época. Além das roupas, a moda pode estar presente também nas mudanças do corpo, expressões e em atitudes, pois, como afirma Braga (2008, p. 22), “a palavra moda vem do latim *modus* que, em línguas neolatinas, como é o caso do português, significa modo, maneira. Então, antes de qualquer coisa, moda é o modo e seu campo de abrangência é muito maior do que o universo ‘vestível’”.

De forma geral, podemos dizer que a moda é um conjunto de mudanças que rege a cultura e as práticas sociais, ou seja, ela se dá nos aspectos tanto materiais quanto imateriais. (AVELAR, 2011)

A roupa e a moda são maneiras de expressar ideologias, significados e relações simbólicas, transmitindo sentidos para a sociedade. “Poder-se-ia dizer que, enquanto que toda moda é estilizada, nem toda moda constitui um item de vestuário; como já mencionado, alguns estilos de moda envolvem mudar a cor ou a forma do corpo” (BARNARD, 2003, p. 27).

A moda é um fenômeno de grande influência e se caracteriza por ser dinâmica, cíclica. Nela existe o uso, desuso e o início de uma nova prática. O ciclo da moda é um tema de bastante recorrência entre os interessados em discutir, pesquisar e entendê-la, pois se algo permanece constantemente sem mudar, mesmo que seja um item de vestuário, então não pode ser considerado como uma moda, pois a moda precisa do desejo pela mudança para existir. (LIPOVETSKY, 2009)

O vestuário além de cobrir o corpo e modelar, tem a função de proteger, aquecer, diferenciar os grupos, comunicar e satisfazer o indivíduo. Os materiais utilizados na moda como tecidos e aviamentos, servem para compor o vestuário. As formas, as funções e aos significados atribuídos a roupa se prestam a usos sociais e construções de sentidos. Dessa forma, muito além de simplesmente adornar o corpo ou deixá-lo protegido, a moda serve como um meio de comunicação não-verbal pelo qual as pessoas constroem e comunicam suas identidades. Cores,

recortes, texturas remetem a convenções de gênero, períodos históricos, status social, estados emocionais e diversas outras características sociais e individuais. (BARNARD, 2003)

Segundo Morin (1984), as mudanças no gosto das pessoas é o que define as mudanças das diversas estéticas que os artefatos do cotidiano vão tomando no decorrer do tempo. Essa mudança no gosto, porém, está vinculada às mudanças sociais que constituem um “espírito do tempo” que faz com que o gosto das pessoas aponte para determinada direção. Por isso, é tão importante entender o contexto de surgimento e uso de uma moda, pois os objetos refletem um conjunto de significados que existem na sociedade e que vão sofrendo alterações conforme o decorrer do tempo e das experiências das pessoas.

O vestuário com suas formas e funções se associa ao comportamento da sociedade, por seus costumes e manifestações. As mudanças sociais juntamente com os meios tecnológicos ajudam a definir os contornos, o desenvolvimento e os traços das diversas estéticas que surgem. O que se pode dizer do “espírito do tempo” é que este contribui para a relação objeto-pessoa, vestuário-pessoa, construindo a forma e função atribuída a moda. (MIRANDA, 2008; MORIN, 1984)

A moda está em constante mudança e suas transformações estão associada às mudanças de uma época, a movimentos sociais e culturais, a fatores históricos e ao comportamento social, ou seja, ela está localizada dentro de um contexto que ajuda a definir o modo como ela atua na sociedade. Todo um enredo define como a moda é, foi e será na pós-modernidade. Muitas vezes a moda não traz mudanças extremas nas formas em que as roupas se apresentam, pois há, por vezes, permanências e reinvenções daquilo que já foi moda no passado. A moda muda incessantemente, mas nem tudo nela muda. (LIPOVETSKY, 2008)

Por vezes, vemos no ciclo da moda o retorno do que já foi usado há muito tempo e voltou a ser consumido novamente com outras ideias adquiridas e propostas por quem quer representar seus modismos. Essa representação de modismos pode ser caracterizada como moda, por trazer algo novo, diferente, que se opõe àquilo que continua e permanece, visto como antimoda. E a antimoda pode ser entendida como uma continuidade, a permanência de um status, a representação de um povo, a antimoda é fixada, mas, assim como a moda, também significa, também comunica e ajuda a construir identidades.

A túnica da rainha, sugerem, é tradicional, fixa e antimoda [...] concebida para funcionar como um símbolo de continuidade. O vestido “linha tulipa” de Dior era, no entanto, moda. Anunciava a chegada de uma nova estação e, sendo diferente da “linha princesa”, que a precedeu em 1951, funcionou como símbolo de descontinuidade e

mudança. Itens de antimoda, como o vestido da rainha, têm o propósito de enfatizar a continuidade, neste caso a continuidade da monarquia e do império britânico (BARNARD, 2003, p.32).

Na sociedade ocidental, principalmente, pode-se dizer que, se não todos, então quase todos estão inseridos no sistema da moda, mesmo sem saber o seu significado cultural. Moda não é apenas o ato de vestir, mas de fazer parte das transformações do cotidiano. Ainda que as pessoas não aceitem esse fenômeno, ao dizerem que não são usuárias de moda ou que não gostam de moda por ser algo fútil e que homogeneíza as pessoas, o sistema de moda continua imperando sobre as mais diversas práticas sociais. As características e vivências dos indivíduos os incluem no sistema de moda. Seus contextos socioculturais se relacionam com a moda e são determinantes para que essa exista. (AVELAR, 2011; LIPOVETSKY, 2008; MIRANDA, 2008)

Segundo Miranda (2008), as novidades do campo da moda podem ser adotadas de diversas formas. As principais teorias que explicam esse processo de adoção de moda são o *Trickle-down Theory*, o *Trickle-across Theory* e o *Trickle-up Theory*.

Com respeito ao *Trickle-down Theory*:

Alguns analistas veem esta teoria como conflito de classes e competição de classes por símbolos; é competição por igualdade social entre classes. Inovadores, “líderes”, seguidores e participantes são partes de processo coletivo que responde às mudanças em gosto e sensibilidade (MIRANDA, 1998, p. 12)

Um exemplo que explicita a ocorrência do *Trickle-down Theory* pode ser visualizado quando um indivíduo de classes populares tem como referencial de consumo de moda a mídia, ou seja, algum personagem de filme ou celebridade. Em outro momento o ator, o qual interpretou o personagem do filme faz o comercial de uma marca e seus valores são atribuídos a essa marca e por meio do produto, o indivíduo da classe popular materializa seu desejo de imitar aquele personagem. Ao consumir o produto endossado por determinada celebridade, ele se diferencia entre os seus demais. É através do processo de adoção de moda onde há a sensibilidade de identificação pessoal. (MIRANDA, 1998; MIRANDA, 2008)

No *Trickle-across Theory*, uma novidade surge e se disseminada dentro de uma mesma camada social. Um exemplo disso pode ser visto na associação que algumas marcas esportivas fizeram com alguns jovens de guetos estadunidenses. Eles davam algumas peças de roupas para

pessoas influenciadoras que pertenciam a algum gueto, para que os demais pertencentes desse grupo quisessem imitar o influenciador. (SOLOMON, 2002)

O *Trickle-up Theory*, por sua vez, diz respeito aquela novidade que surge numa camada inferior da sociedade para depois ser adotada pela camada superior que acaba fazendo com que a novidade se espalhe pelo restante da sociedade. Isso aconteceu, por exemplo, quando a estética de moda dos hippies, nos anos 1970, que surgiu como uma forma de contestar a cultura da época, foi adotada pelas classes altas e apropriada pela indústria da moda que dela começou a extrair lucro, acabando com o significado inicial da estética que justamente era contrariar a sociedade capitalista. (BAUDOT, 1999)

O cinema participa dos processos de adoção de moda. Assistindo cenas de filmes muitos espectadores se interessam pelo ator em cena, a vestimenta do personagem e assim como se interessam pela vida privada do ator. A celebridade, então, se torna um referencial, um modelo de vida a ser seguido pelas pessoas, o que acaba contribuindo para que o público queira se apropriar da maneira de vestir dos atores e personagens por que às vezes deseja ser como aquela pessoa ou, então, se vê parecida com ela. O espectador se identifica devido aos processos de identificação e projeção. Ele se projeta do personagem da tela de cinema pois aquela imagem é uma idealização, um mundo imaginário e perfeito que se torna atraente para o observador. Por outro lado, ele se identifica com o personagem quando consegue se ver representado na cena, suas dores, seu cotidiano, suas felicidades, etc. A imagem transmitida na tela do cinema cria uma relação com o espectador. Este a tem em mente e se relaciona com essa imagem por meio de suas crenças, valores, tornando-se ainda mais próximo do ator e personagem. (BEZERRA, BATISTA, 2016; MORIN, 1989)

Segundo Morin (1989, p. 75), “a vida privada-pública das estrelas tem sempre eficácia comercial, ou seja, publicitária. Além disso, a estrela não é apenas sujeito, mas também objeto da publicidade: ela apresenta perfumes, sabonetes, cigarros etc., multiplicando assim sua utilidade comercial”. Dessa forma, percebe-se que as marcas se aproveitam do fato de que as pessoas tentam trazer para vida real o que veem no cinema, e colocam suas marcas para serem usadas pelas celebridades no filme, de modo que as pessoas, ao se identificarem e se projetarem nela, consumam os artefatos vendidos pela marca e lhe garantam o retorno financeiro. (BEZERRA, BATISTA, 2016)

O ator de cinema, a celebridade, é usado para reforçar a marca a ser vendida. Sua imagem é associada à marca. O ator, através do personagem que interpreta no filme, transfere os significados associados a si mesmo para a marca que endossa, de modo que as pessoas possam consumir a marca e se apropriarem dos significados para si mesmas. A celebridade

presente na mídia se torna mais próxima do espectador e influencia seus costumes e escolhas. Por sua vez, o espectador é movido por uma forma de inspiração, identificação com a celebridade, estabelecendo uma relação projetada permanentemente no cotidiano. (BEZERRA, BATISTA, 2016; MORIN, 1989)

Para atingir o máximo de pessoas o cinema se apropria de temas variados e populares para atingir pessoas de diversas classes sociais, gênero, sexualidade, escolaridade, etc., pois seu público é muito grande e não pode ser reduzido a determinados fatores demográficos. É justamente por causa do seu poder de massificação de informações que o cinema se torna um dos principais agentes de disseminação de moda na sociedade. (BEZERRA, BATISTA, 2016; MORIN, 1989)

### 2.1.2 A importância do figurino no filme

Nos primórdios do cinema, os atores usavam suas próprias roupas para compor o figurino, e só a partir de 1920 o cinema começa a se profissionalizar com diretores de arte, figurinistas e cenografia. Os atores eram considerados anônimos e só eram conhecidos apenas pelos personagens que interpretavam. Ao contrário de hoje que o ator é reconhecido fora do personagem que interpreta, pois toda uma simbologia é criada e sua interpretação vai além das telas do cinema. Dessa forma, o ator é contaminado pela simbologia do filme e ganha uma persona própria que vai ajudar a definir seus próximos papéis. Por exemplo, Marilyn Monroe, por meio dos seus filmes, acabou virando a representação de uma feminilidade inocente e sensual ao mesmo tempo, de modo que mesmo fora dos filmes ela continuava a emanar esses significados. (VALENTINA, 2015, MORIN, 1989)

A partir da década de 1920 começa a se dar mais importância ao figurinista em Hollywood. De início eles apenas desenhavam roupas relacionadas a filmes históricos, ou seja, roupas consideradas de épocas. Quando o filme era considerado contemporâneo, os atores usavam suas próprias roupas para compor o figurino. Dessa forma, um pouco do lado pessoal do ator era levado para a cena. (VALENTINA, 2015)

Segundo Costa (2002):

Os figurinos podem ser classificados em três categorias: 1) figurinos realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; 2) para-realistas, quando o figurinista inspira-se na moda da época para realizar seu trabalho, mas procedendo de uma estilização onde a

preocupação com o 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. (COSTA, 2002, p. 38)

A moda e o cinema têm se mostrado parceiros. Os estilistas e os figurinistas dividem essa responsabilidade de construir uma imagem que influencia a tendência de moda a ser retratada em um filme. Um exemplo dessa parceria entre a moda e o cinema pode ser vista através da relação entre a atriz Audrey Hepburn e o estilista Hubert de Givenchy. (FARAH, 2016)

Audrey Hepburn é uma atriz conhecida internacionalmente, ícone de estilo, seu trabalho lhe rendeu vários prêmios, incluindo o Oscar de melhor atriz e prêmio humanitário. No filme “Bonequinha de Luxo” podemos ver a atuação e o figurino da personagem Holly Golightly, uma garota de programa que toma seus cafés da manhã em frente à famosa joalheria Tiffany`s. (FARAH, 2016)

Givenchy traduziu seu ideal de elegância e sofisticação nas suas roupas por meio da atriz Audrey em “Bonequinha de Luxo”, mulher considerada por ele perfeita para vestir sua criação. Gostava de trabalhar com Audrey, teve uma relação de amizade e profissionalismo que deu certo. E o cinema proporcionou essa opção, pois dessa forma a maison Givenchy tornou-se conhecida por Audrey e muitas americanas vestiram a criação do designer. Uma fonte de inspiração para vários outros atores, cineastas e estilistas. (FARAH, 2016)

O figurino é um produtor de sentido, ele é parte da idealização do filme e se apresenta como uma imagem do real, de modo que tem um funcionamento parecido com o da roupa que as pessoas usam na vida real, porém, ao invés de dotar sujeitos sociais de sentido, ele dota de identidade os personagens que o portam nas cenas. Desse modo, a história do filme não é contada apenas através dos atores e suas falas, mas também através do figurino, dos cenários, enfim, a narrativa se constrói também por meio dos diversos outros elementos que compõem as cenas e que dão suporte e visibilidade aos significados que o diretor quis construir. (BEZERRA, BATISTA, 2016; VALENTINA, 2015)

Em outras palavras, uma situação dada e seus elementos (objetos, cenários) podem desempenhar um papel maior que o ator e exprimir em seu lugar. Enquanto no teatro o ator esclarece a situação, no cinema é a situação que esclarece o ator. O cenário penetra na fisionomia da personagem, enquanto no teatro se limita a localizar e sugerir, por isso as expressões dos atores no cinema não precisam ser tão exageradas como o são no teatro. (JULLIER, MARIE, 2012; MORIN, 1989)

Os atores em cena, a disposição dos objetos, móveis, todos os cenários contribuem para a formação da estética do filme traduzindo o significado que o autor deseja. A cena do filme é composta por vários elementos desde a cenografia que inclui os objetos, os móveis, a decoração, o ator e o figurino. Esses elementos por sua vez transmitem todo o significado de quem é o personagem a que tempo pertence e carrega a personalidade da interpretação. (JULLIER, MARIE, 2012)

Para planejar toda essa organização existe o designer de produção, que se dispõe a organizar os cenários, os objetos e os atores em cena. O ambiente onde a narrativa será captada deverá ter uma construção adequada para a realização da filmagem. O figurino também é pensado para estar alinhado ao contexto em que será apresentado, de modo que é preciso saber qual iluminação será usada; em que local o ator vai estar, se num local frio ou quente; qual a cor do cenário e se deseja que o figurino se destaque ou se misture nessa cor, etc. (JULLIER, MARIE, 2012)

Toda essa forma de expressividade que envolve o ambiente, o figurino e os atores em cena se trata do estilo do filme que irá caracterizá-lo. Um estilo muito associado à filmografia de Pedro Almodóvar e à estética *Kitsch*. Os seus filmes são conhecidos no mundo cinematográfico por sua excentricidade, exibindo personagens polêmicos, como por exemplo um pai transexual ou freiras lésbicas ou viciadas em drogas, permeados por uma estética *kitsch*, presença melodramática e cores marcantes. (ADORO CINEMA, 2017c)

O figurinista é aquele que tem como atividade a criação e concepção do figurino visando sua adequação a narrativa fílmica pretendida pelo diretor da produção cinematográfica. (FARAH, 2016, VALENTINA, 2015)

O trabalho imaterial do figurinista está presente na idealização, na pesquisa de inspiração e na preocupação com a simbologia do figurino, enquanto que o aspecto material de seu trabalho vai ser encontrado na construção das roupas e acessórios a serem usados pelos atores, tangível e palpável o que era apenas uma ideia na cabeça dele e do diretor. Com isso ele transpõe a imaterialidade para materialidade, exigindo a pesquisa de tecido determinado para a função desejada, acessórios, formas e, por fim, a elaboração de sua tridimensionalidade que, na tela, apareça de forma bidimensional. É com essa forma tridimensional que o figurinista tenta atrair os olhares dos espectadores do cinema e críticos cinematográficos resultando em uma análise e entendimento da construção do figurino para determinado filme (VALENTINA, 2015)

### 2.1.3 Estilistas de moda no cinema

Existem vários estilistas de moda renomados que tem relação com o cinema e através desse meio o seu estilo tornou-se ainda mais um destaque para sua marca devido a parceria entre os cineastas, os atores, e atrizes. (FARAH, 2016)

Alguns estilistas tiveram sua carreira mais reconhecida por meio do cinema que é visto como uma forma de divulgar seu trabalho para que se tornem ainda mais fortes no campo da moda. Como exemplo temos os estilistas Christian Dior, Hubert de Givenchy e Yves Saint Laurent, entre vários outros. (FARAH, 2016)

Christian Dior, responsável por vestir várias atrizes de cinema, já teve suas criações expostas nas telas por mais de 80 vezes, mostrando sua forma e seu estilo trazendo um significado a cena do filme através de todo o seu processo criativo. Uma das atrizes que o estilista vestiu foi a Sophia Loren no filme *Arabesque* (1966) do diretor Stanley Donen. Muitas outras divas também foram vestidas pela Dior em atuações cinematográficas como Marlene Dietrich em *Stage Fright* (1950), do Alfred Hitchcock; Marlene Dietrich novamente em *No Highway in the Sky* (1951), do diretor Henry Coster (1951); Jeans Simmon em *The Grass is Greener* (1960), filme dirigido por Stanley Donen; Brigitte Bardot em *The Bear and the Doll* (1970), de Michel DeVille, e outras atrizes em diversos filmes tais como: Elizabeth Taylor, Penélope Cruz, Natalie Portman e Marion Cotillard. Dessa forma, podemos identificar que a relação com as estrelas do cinema é importante para o mundo da moda. (BATISTA, BEZERRA, 2015; BEZERRA, BATISTA, 2016)

Hubert de Givenchy também é um destaque como estilista, pois deu uma contribuição para o cinema através da atriz Audrey Hepburn que é vestida por ele no filme *Bonequinha de Luxo* (1961). Ícone de estilo, a atriz traduz a elegância da criação do estilista na cena do filme. Com seu vestido preto conquistou muitos espectadores, ficando conhecida e influente pela sua forma de vestir. Para Givenchy não era esperado grande repercussão de uma roupa, mas a criação deu certo e o criador e a criatura se encaixaram perfeitamente no trabalho realizado. Ela deu vida ao figurino, e o figurino transmitiu mais vivacidade a cena da personagem Holly Golightly. (BAUDOT, 1999; FARAH, 2016)

Espectáculos dos espetáculos, o cinema pode promover projeções a tal ponto que essas passam a dar expressão ao que é inexpressivo, alma ao que é inanimado, vida ao que é inerte. A roupa por si só pode causar uma impressão inerte, mas quando ela vem composta pelo estilo de quem a criou, por quem vai vesti-la haverá uma expressão simbólica para a moda, o significado a roupa é atribuído. (MORIN, 1989)

Também considerado um dos estilistas mais importantes da alta costura Yves Saint Laurent vestiu várias atrizes de cinema, uma delas foi a Catherine Deneuve no filme *Belle de Jour* (1966), de Buñuel. O estilista e a atriz tiveram uma longa parceria que deu certo. As atrizes, para o estilista, eram uma fonte de inspiração para suas criações, dessa forma a relação que ele tinha com o cinema ficava mais facilitada e construtiva para colocar em prática seu trabalho. São ícones da criação de Yves Saint Laurent o vestido Modrian que mistura arte e design, o le smoking feminino e a jaqueta saariana. O estilista é destaque na moda e se tornou inclusive tema de um filme que contou sua biografia. Ele teve participação nos figurinos de filmes de outros diretores e sua marca passou a ser parte da narrativa cinematográfica, unindo ainda mais moda e cinema. (FARAH, 2016)

Assim vemos que esses estilistas deram sua contribuição para o cinema, ajudando diretores e produtores, com seus figurinos que são conhecidos no mundo da moda, ícones *fashion* de sucesso até a atualidade.

## 2.2 ALMODÓVAR: OBRA E VIDA

### 2.2.1 O *kitsch* na filmografia de Almodóvar

Almodóvar é um diretor que utiliza bastante a estética *kitsch* em suas obras cinematográficas. Moles resume os seguintes critérios definidores da estética *kitsch*:

- 1) Critério de empilhamento sem pena. Um conjunto *kitsch* é constituído por objetos diversificados empilhados em um volume de espaço com superfície restrita. [...]
- 2) Critério de heterogeneidade: Os objetos agrupados não têm relação direta com os outros: algumas vezes, existe aí uma fonte de surrealismo combinatório inconsciente.
- 3) Critério de antifuncionalidade: Este critério corresponde à distinção entre a série funcional, por exemplo, a dos instrumentos de cirurgia colocados um ao lado do outro, e o agrupamento espontâneo de carácter sedimentar, da coleção de painéis de todos os formatos e formas. [...]
- 4) Por último, um critério de autenticidade *kitsch* é o que corresponde à ideia de sedimentação. [...] lento desenvolvimento, uma acumulação triunfante. (MOLES, 2007, p. 61)

É percebido na produção do cineasta espanhol um referencial heterogêneo e um repertório carregado demonstrando a característica do *kitsch*, composta por texturas, padronagens e misturas de artefatos industriais e artesanais na organização do cenário. (ADORO CINEMA, 2017c; STRAUSS, 2008)

O melodrama com influência nas artes dramáticas tem a companhia da música para intensificar a narrativa fílmica auxiliando a carga emocional dos personagens e atingindo dessa forma o espectador. No filme *A Pele que Habito* (2011), Norma, filha de Gal e Roberto, canta uma música ensinada pela mãe, cuja letra diz: “(...) quem quer meu amor, tem que me amar também meu amor... o coração do mundo, canta no meu coração (...)”. Esse momento acontece num dia ensolarado quando finalmente Gal se levanta da cama. Gal escutou a voz da filha bem distante cantando uma canção que havia ensinado a ela e se emocionou. Foi a primeira vez em meses depois de cama que ela teve uma emoção. E foi como se sentisse viva novamente. Ao se levantar foi a janela, o vidro refletiu o seu rosto e a própria imagem a deixou desesperada. Ela não se via como um ser humano. E acabou se jogando pela janela e caiu ao lado da filha que estava a cantar no jardim. A pele de Gal estava toda deformada devido ao acidente de carro que tocou fogo e prejudicou toda a sua pele. Uma explosão de sentimento, memórias e intensificação da cena. A pretensão da cena é intensificar ainda mais as emoções, fazendo o público se envolver com a natureza emotiva e exagerada relacionada ao repertório cinematográfico, cheio de sentimentalismo, sofrimento, mistério, alegria, elementos da base tanto da imaginação social quanto do gênero melodramático.

Quanto à presença das cores na filmografia do diretor Pedro Almodóvar, os significados do discurso são fortificados mediante uso delas. Elas ajudam ao contextualizar a narrativa, induzindo as temáticas retratadas à materialização dos sentimentos vividos pelos personagens. De acordo com Strauss (2008, p.113), ao ser perguntado qual era sua cor preferida, Almodóvar respondeu:

Depende da época. Na fase *De Salto Alto*, estava obcecado com uma combinação de cores: vermelho e azul. O vermelho está sempre presente nos meus filmes, não sei por quê. Mas é possível encontrar uma explicação. A mais insólita é que na cultura chinesa o vermelho é a cor dos condenados à morte. Isso faz dele uma cor especificamente humana, já que todos os seres humanos estão condenados à morte. Mas o vermelho é também, na cultura espanhola, a cor da paixão, do sangue, do fogo. (STRAUSS, 2008, p. 113)

A recorrência da cor no filme do diretor Almodóvar se relaciona a atribuição do significado quanto à questão cultural em que isso vem se materializar nos cenários, na ambientação, nas vestimentas dos personagens. Para entender a relação da cor com os significados é necessário um repertório cultural que favoreça essa percepção, sendo que o que interessa mais é o que o sujeito pensa a respeito do filme do que a intenção prévia do diretor,

pois os significados podem variar de pessoas para pessoas de acordo com sua visão de mundo. (STRAUSS, 2008)

A presença das cores vem também de um passado obcecado pela cor preta, usada por sua mãe por longo tempo e que teve como consequência o fato do cineasta Almodóvar gostar de usar cores fortes e contrastantes chamando bastante atenção ao seu estilo. (ELLE, 2016)

A exuberância das cores nos filmes de Pedro Almodóvar, principalmente nos figurinos, é a resposta raivosa do cineasta espanhol ao injusto luto de sua mãe, Francisca Caballero. “Fui concebido durante um período em que minha mãe só usava roupas pretas. Como morávamos na região austera de La Mancha, ela passou quase 20 anos obrigada a se vestir de luto pela morte de parentes” (ELLE, 2016, *online*).

As opções feitas pelo diretor no cinema têm uma relação com sua vida pessoal, ou seja, as temáticas dos seus filmes carregam um pouco do que ele já viveu. Com isso há um significado em cada detalhe quanto a construção do seu trabalho, a presença da cor, a temática de cada filme e toda a história da sua vida traz uma repercussão e sentido na sua vida profissional. O passado de sua biografia se mistura com o presente para objetivar o desenvolvimento das cenas de seus filmes. Por isso, é necessário saber um pouco mais sobre a vida de Pedro Almodóvar.

### 2.2.2 O cineasta Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar Caballero nasceu em 24 de setembro de 1949, em Calzada de Calatrava, La Mancha, Espanha. Sendo o mais famoso diretor espanhol também roteirista, diretor, ator e compositor. Ainda criança aos 8 anos de idade estudou com os salesianos e os franciscanos. Mas não se identificava com a vocação religiosa. E neste mesmo tempo começou a frequentar o cinema, despertando o interesse por filmes e transformando em um grande cineasta. (ADORO CINEMA, 2017a, BIOGRAPHY, 2017)

Posteriormente, já com 16 anos, mudou-se para a cidade de Madri, sozinho, apenas com uma ideia fixa de ser autor de filmes, prática essa que aprendeu de forma autodidata. Durante doze anos de sua vida ele teve várias profissões antes de se tornar um grande cineasta. Seu primeiro filme coincidiu com o nascimento da democracia na Espanha. Estreou em 1980 seu primeiro longa intitulado *Pepi, Luci, Bom e Outras Garotas de Montão*. Desde então, filmar se tornou uma de suas paixões. (ADORO CINEMA, 2017a, BIOGRAPHY, 2017)

Almodóvar prefere transmitir maior fidelidade e realidade no que escreve. Seu filme *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988) foi indicado ao Oscar de melhor filme estrangeiro lançando-o no cenário internacional. (NOSTALGIA BR, 2017)

Outro grande sucesso de Almodóvar, consagrado como grande cineasta mundial, foi o longa *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999) que lhe rendeu o Oscar na categoria de melhor filme. Com isso ele recebeu vários prêmios e indicações por todo mundo. (NOSTALGIA BR, 2017)

Pedro Almodóvar é conhecido por sua excentricidade ao incluir temáticas relacionadas à sexualidade, aos travestis, às prostitutas, às freiras grávidas. O cineasta prefere conhecer cada detalhe do seu filme antes de colocar em prática, por isso procura se relacionar muito bem com todos da sua equipe. Com o estilista Jean Paul Gaultier, além da parceria, tem em comum suas trajetórias autodidatas, afinidades nos temas abordados em seus trabalhos e excentricidades que se harmonizam. Jean Paul Gaultier tem suas criações reconhecidas no mundo da moda e o cinema só vem a reforçar seu estilo e reconhecimento. (ADORO CINEMA, 2017a, BIOGRAPHY, 2017, FARAH, 2016)

### 2.3 O ESTILISTA JEAN PAUL GAULTIER

Jean Paul Gaultier é considerado um estilista famoso, nascido na cidade periférica Arcueil ao redor de Paris. Ele veio ao mundo no ano de 1952. Quando criança tinha uma característica peculiar, ele gostava de brincar com objetos do universo feminino, como o espartilho. Com toda sua criatividade de criança, criou seios de papel para seu ursinho e ainda o maquiou. Ele é conhecido como o *enfant terrible* da moda francesa pela imprensa (traduzido para o português: criança terrível). Essa expressão significa que Jean Paul Gaultier começou seu interesse por moda muito cedo. Quando criança seu interesse era por objetos do universo feminino. Não optava por brincadeiras comuns aos meninos nessa fase, mas sim por brincar com os artefatos do universo das mulheres, os quais achava na casa de sua avó, onde foi criado. (BAUDOT, 1999, FUNDACIÓN MAPFRE, 2017; HENNESSY, 2012, POLLINI, 2007)

Desde a infância Gaultier era apoiado por sua avó materna Maria. Ele sempre foi diferente de outras crianças da sua idade por ter interesse por bijuterias, acessórios e não por brinquedos algo comum nessa faixa etária. Nesse tempo, ele conheceu o *corset*, peça bem particular e futuramente incluída em seus trabalhos. Ele assistia TV com total liberdade, algo que era considerado raro na época em que ele era criança. Foi seu gosto pelas informações transmitidas pela TV que o levou a abrir sua visão de mundo e começar a questionar a cultura tradicional que existia. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017)

Na adolescência ele desenhava coleções que buscavam inspiração em revistas de moda francesas, programas de televisão e filmes de moda. Um exemplo é a *Dim, Dam, Dom*, uma emissora de televisão francesa voltada ao público feminino. Gaultier não teve uma educação formal em moda. Como desenhista, ele é um autodidata. Iniciou seus trabalhos enviando desenhos para as *maisons de Alta Costura* e foi a partir daí que conseguiu seu primeiro emprego com um dos mais importantes estilistas da época, Pierre Cardin. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017)

Também conhecido como ícone pop, Gaultier no ano de 1990 desenvolveu trajes para a cantora Madonna, que utilizou em uma turnê chamada *Blond Ambition* (Ambição loira), como o famoso *corset* cônico (FIGURA 1). E foi apresentado ao público o sutiã em forma de cone o qual se tornou um look muito famoso da cantora pop, uma referência até hoje. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017; HENNESSY, 2012)

Figura 1. *Corset* usado por Madonna na turnê *Blond Ambition*, 1990.



Fonte: Mizoguchi, 2015.

Um ícone da moda e também um ícone da cultura pop. Originário das ruas, da periferia de Paris, Gaultier possui um espírito transgressor e de caráter multifacetado. Por isso ele fez a parceria com a cantora Madonna, pois ela também foi mitificada como símbolo de transgressão. A parceria que resultou da conexão entre ambos deu certo e funcionou como referencial em estilo para os mais ousados e adeptos da cultura pop e da moda punk. A influência punk do estilista Gaultier é tributária da estilista inglesa Vivienne Westwood, considerada a rainha punk.

Depois de ter contato com o punk, ele se permitiu explorar as atitudes da moda punk transgressora. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017; HENNESSY, 2012)

Ainda seguindo a linha de uma estética transgressora e que causa inquietude nas pessoas, Gaultier trabalha bastante com a quebra dos padrões de gênero e sexualidade. Foi ele um dos principais expoentes da disseminação da saia *kilt* usada por homens, algo impactante para a sociedade dos anos 1980 e 1990, pois a saia está muito ligada ao gênero feminino. Além disso, ele se apropria recorrentemente de referências aos trajes dos marinheiros, pois costuma-se pensar que os homens marinheiros que iam para guerra, por passarem muito tempo no mar longe das mulheres, tinham relações sexuais entre si. Ou seja, Gaultier erotiza seus modelos a partir de relacionamentos homossexuais, desafiando os padrões de comportamento impostos pela cultura hegemônica.

Figura 2. Gaultier com roupa que faz referência ao traje dos marinheiros, 1990.



Fonte: Frías, 2012.

Jean Paul Gaultier iniciou seus trabalhos como figurinista de cinema com o filme *O Cozinheiro, O Ladrão, Sua Mulher e o Amante* (1989), de Peter Greenaway, o figurino foi desenvolvido com um estilo teatral e escolhido pelo diretor Peter Greenaway. Para fazer a criação das roupas, Gaultier verificou a narrativa do filme e a característica de cada personagem sob orientação do diretor, e estudou o que poderia compor o figurino como as texturas, a cromatização, de modo a reforçar o significado que desejava que o espectador percebesse em relação à cena e ao personagem.

Em 1994, participou no filme *Kika*, de Pedro Almodóvar, com a criação do vestuário da apresentadora sensacionalista Andrea Caracortada, a qual exibia seu programa de TV de forma bem estranho. Trabalhou também no filme *Prêt-à-porter* (1994), do diretor Robert Altman. Esse filme, que mistura realidade com ficção, pois teve partes filmadas numa semana de moda em Paris, teve a ajuda de Armani, um outro estilista conhecido no mundo da moda. Criou parte do figurino do filme *o Quinto Elemento* (1997), do diretor Luc Besson, uma ficção científica passada em Nova Iorque. Jean Paul Gaultier em todos esses filmes buscou a essência de cada personagem para atribuir a ele o significado do figurino perante a narrativa do filme e interpretação da cena. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017; HENNESSY, 2012)

É notável que Jean Paul Gaultier, com toda sua experiência no cinema, se associou com Almodóvar mais vezes do que com qualquer um dos outros diretores com quem trabalhou. Os filmes para análise dessa pesquisa são *Kika* (1994), *A Má Educação* (2003) e *A Pele que Habito* (2011), todos do diretor Pedro Almodóvar. A escolha por essas produções se deu pois há a participação do estilista Jean Paul Gaultier na construção do figurino dos personagens do diretor espanhol.

No filme *Kika* (1994), a cena analisada é aquela onde a personagem que interpreta a apresentadora Andrea Caracortada apresenta seu programa sensacionalista em um palco com uma plateia sem público. No filme *A Má Educação* (2003), a cena escolhida foi a que a personagem Zahara faz a cena numa casa noturna dublando uma cantora. Por último, em *A Pele que Habito* (2011), a parte do filme que foi selecionado para análise é aquela em que Vera tenta fugir do seu regime de cárcere privado, no qual é mantida por Roberto, um conceituado cirurgião plástico. As cenas selecionadas são todas aquelas onde há um figurino realizado por Gaultier. O figurino tem um papel importante na composição da cena, ele caracteriza o personagem, passa uma mensagem, tem a essência do criador e define o contexto do filme. (FUNDACIÓN MAPFRE, 2017; HENNESSY, 2012)

### 3 METODOLOGIA

Visando uma maior familiarização com as teorias existentes acerca da moda e do cinema, e para fazer o levantamento histórico e exploração das obras de Pedro Almodóvar e Jean Paul Gaultier, fizemos uso da pesquisa bibliográfica a partir de materiais já publicados sobre o assunto nos mais diversos formatos. (MARCONI, LAKATOS, 2010)

As cenas escolhidas foram aquelas consideradas mais significativas para a construção da identidade do personagem ou aquelas que incluem momentos de maior destaque na interpretação e detalhes do figurino.

Sobre essas cenas, fizemos uma análise de cunho semiótico para compreender quais os significados que são construídos através dos elementos que compõem as cenas escolhidas. Segundo Miranda e Bezerra (2014a, 2014b), devemos seguir alguns passos para a realização da análise, os quais consistem em uma análise denotativa, uma conotativa e a análise dos mitos que são agenciados pelo objeto de estudo.

Na análise denotativa, é feita a descrição da imagem. Esse é o nível mais elementar do significado. Nessa fase da análise colocamos no papel todos os elementos que constituem o objeto de estudo que foi selecionado. De acordo com os autores, com relação ao vestuário, deve-se observar a forma, a cor, os materiais, a composição da roupa; além disso, é necessário dar atenção para o gestual de quem usa a peça de roupa e para os planos da cena e para os movimentos da câmera. (MIRANDA, BEZERRA, 2014a, 2014b)

- a) Forma: construção do traje, modelagem, comprimento, volumes das peças em análise.
- b) Cor: predominância das cores e sua composição na peça ou no traje.
- c) Materiais: matérias-primas utilizadas para a confecção das peças, tais como tecidos e aviamentos; e pontos em comum nos materiais utilizados para confecção dos acessórios.
- d) Composição: forma de compor as peças no traje e pontos em comum entre o uso de acessórios, mesmo que atualizados ou substituídos por outros símbolos de composição do traje.
- e) Gestual: forma de usar e de se comportar no momento da captação da imagem.
- f) Plano: forma de usar a cor, luz e textura bem como a organização da cena à ambiência (artefatos no contexto).
- g) Movimento: pontos em comum no deslocamento da câmera da cena em relação à ambiência (artefatos no contexto).

A partir da descrição desses elementos, segue-se para a análise conotativa, fase que diz respeito a interpretação dos diversos elementos que compõem as cenas, para entender quais os significados que eles evocam numa relação de interdependência entre si. Essa interpretação

dependerá do repertório do analista que deve tentar entender como o sentido das coisas considerando que elas estão inseridas em determinado contexto social, histórico e cultural.

a) Forma: o analista deve deter-se a detalhes da construção das peças. Características dessa construção têm um fator de análise que transmitirá valores específicos.

b) Cor: a cor, já estudada e exemplificada em outros campos do conhecimento, terá seus valores em alguns momentos alterados no universo da moda. Esse critério requer do seu analista uma percepção do contexto, de como a mensagem está sendo construída, para que possa realizar analogias sobre a cor e o objeto de estudo.

c) Materiais: a associação de materiais a valores se dará pela história social e econômica da materialidade associada ao contexto narrativo e ao conjunto de elementos utilizados.

d) composição: na construção de uma imagem a coordenação do conjunto (forma, cor, materiais) valorizará determinada mensagem a ser reforçada.

e) Gestual: postura, desempenho corporal e expressões faciais podem falar muito sobre o estado de espírito e a personalidade de quem usa a peça de roupa.

f) Plano: enquadramento da cena e como os elementos são utilizados para reforço ou quebra do discurso.

g) Movimento: zoom in e zoom out, travelling, câmera subjetiva, nervosa, alta, baixa, panorâmica vertical ou horizontal, ou seja, as emoções transmitidas pelo deslocamento da câmera.

No nível do mito, vamos seguir a definição dada por Miranda e Bezerra (2014b):

O mito é um símbolo de transcendência. Numa perspectiva barthesiana, trata-se de uma representação que consagra e naturaliza uma dada hierarquia de valores éticos e/ou estéticos e a sintetiza em narrativas e/ou imagens. [...] a cultura da mídia, na qual se inclui o cinema, é produtora de mitos contemporâneos em constante interação com o imaginário do público. Tais referências simbólicas consagradas pela cultura da mídia podem ser percebidas na construção dos personagens por meio da estética dos figurinos. Nesta etapa, enfatizamos os aspectos metalinguísticos da construção do significado para entender como, na construção da mensagem, são feitas alusões a mitos contemporâneo, sobretudo nos campos do cinema e da moda. E que essas alusões têm como objetivo produzir efeitos de sentido sobre os esquemas interpretativos de um determinado público. (MIRANDA, BEZERRA, 2014b)

A narrativa das marcas é uma referência para construir o símbolo. O mito transcende as relações do contexto sociocultural. Mesmo embora a interpretação dependa de um repertório

cultural, há mitos consagrados que servem como matéria-prima simbólica para a construção das narrativas de filmes e dos elementos cênico e figurinos que lhe dão suporte. Nesse nível, devemos identifica-los. (MIRANDA, BEZERRA, 2014a, 2014b)

Esse protocolo de análise, segundo Miranda e Bezerra (2014a, 2014b), foi elaborado para explicar melhor a significação das cenas e suas atribuições quanto ao movimento e enquadramento da cena com uma atenção especial para o figurino e suas funções dentro da narrativa fílmica.

## 4 ANÁLISES DAS CENAS DOS FILMES

Os filmes analisados são Kika, A Má Educação e A Pele que Habito. Esses filmes têm figurinos de Jean Paul Gaultier. As cenas escolhidas destacam o personagem e o figurino. A cena do filme Kika é no momento da apresentação do programa “O pior do dia”, realizado por uma jornalista sensacionalista. Ao contar fatos que considera relevantes ao cotidiano dos espectadores, ela apresenta seu programa em um palco sem plateia, na cena está vestida com uma peça de roupa assimétrica, com peruca nos cabelos, abertura no vestido e toda performática, isto é, a apresentadora tem um jeito particular de apresentação. Faz gestos com as mãos, gestos com a boca e ao mesmo tempo relata as notícias. Se movimenta no palco, colocando as mãos na cintura, se movimenta livremente, se veste de forma não habitual. O figurino apresenta referências de seios nus e detalhe referente a sangue no vestido, peruca de fios e acessórios extravagantes. Algo não comum a apresentadores de noticiários. A cena no filme “A Má Educação” é quando a personagem Zahara dubla uma cantora numa casa noturna com bastante sensualidade e envolvendo o público, com um figurino que remete ao corpo feminino. A Pele que Habito é quando Vera tenta fugir de um cárcere privado, usando um look preto e uma máscara no rosto. Um look todo ajustado ao seu corpo. Esses looks foram escolhidos pelos detalhes e significados que trazem a cena e pela contribuição para cada uma das cenas e cada um dos filmes selecionados.

Segue alguns filmes do diretor Pedro Almodóvar e seu respectivo resumo para se referenciar quanto ao conteúdo do filme, créditos do figurino onde será o ponto de partida para relacionar a moda e o cinema e a imagem da cena do filme que irá servir de estudo para o desenvolvimento deste trabalho e posteriormente a leitura do significado a ela atribuída, com o estudo de plano e movimento.

### 4.1 KIKA (1994)

Sabemos que a realização de um filme exige o esforço de uma série de profissionais, mas, de forma resumida, podemos apresentar a ficha técnica do filme Kika (1994) como se segue. Direção e produção: Pedro Almodóvar e Agustín Almodóvar. Roteiro: Pedro Almodóvar. Fotografia: Alfredo Mayo. Música: Jean Paul Mugel. Montagem: Jose Salcedo. Elenco: Verónica Forqué (Kika) , Peter Coyote (Nicholas), Victoria Abril ( Andrea Caracortada) , Àlex Casanovas ( Ramón), Rossy de Palma ( Juana) , Santiago Lajusticia (Paul Bazzo), Anabel Alonso (Amparo), Bibiana Fernández (Susana), Jesús Bonilla, Karra Elejalde,

Manuel Bandera (Chico Carretera) , Charo López, Francisca Caballero, Mónica Bardem, Joaquín Climent. Duração: 114 minutos. (IMDB, 2017a)

#### 4.1.1 Sinopse

Kika (Verónica Forqué) é uma maquiadora bastante otimista que se envolve com o fotógrafo Ramón (Àlex Casanovas) após uma situação bem inusitada. Ele é um sujeito muito fechado, mas isso não impede a relação do casal, que terá que superar o fato de que Kika era amante de Nicholas (Peter Coyote), o padrasto de Ramon. Outra personagem central do filme é Andrea Caracortada (Victoria Abril), uma apresentadora de TV de um programa sensacionalista intitulado “O Pior do Dia”.

#### 4.1.2 Em torno do filme

Kika é um filme franco-espanhol do gênero comédia dramática, ganhou vários prêmios, entres eles o Goya, promovido anualmente através da Academia das Artes e Ciências Cinematográficas da Espanha e tem por finalidade prestigiar os melhores profissionais de cinema. Em 1994 a atriz Verônica Forque ganhou o Goya de melhor atriz principal. Indicado também na categoria de melhor figurino, maquiagem, direção de arte, direção de produção, som, efeitos especiais e melhor atriz coadjuvante (Rossy de Palma). No Prêmio Sant Jordi – prêmio de cinema considerado o mais antigo da Espanha realizado anualmente pela Rádio Nacional de Espanha (RNE), ganhou na categoria de melhor filme espanhol. Além disso, recebeu também o Prêmio Fotogramas de Plata que é realizado anualmente pela revista cinematográfica espanhola Fotograma, que concede prêmios para os filmes nacionais e estrangeiros. E no ano de 1994 a atriz Verônica Forque venceu na categoria de melhor atriz de cinema. (IMDB, 2017a)

#### 4.1.3 Situação da sequência

O filme Kika, uma comédia dramática, mostra tendência ao absurdo devido às suas características na narrativa do filme, onde remete ao bizarro, a algo fora do comum e estranho. A apresentadora Andrea Caracortada no seu programa de TV, onde há uma arquibancada sem público, conta fatos dramáticos de violência como se fossem comuns, naturais no cotidiano. O seu programa é de cunho policial e sensacionalista, e suas reportagens são conseguidas como

se ela estive em um reality show, pois corre atrás das matérias e notícias do seu programa com uma câmera na cabeça e vestindo looks extravagantes. Na apresentação do seu programa usa um dos vestuários criados por Gaultier um vestido longo com detalhes de sangue e caminha no palco sem plateia como se estivesse em uma passarela de moda.

A cena que analisaremos é aquela em que Andrea Caracortada apresenta o programa de TV intitulado O Pior do Dia com o look escolhido Gaultier. Essa cena dura pouco mais de 2 minutos, vai de 18min50s até 20min14s, enquanto o filme tem duração total de 114min. Nesse período de tempo, a apresentadora narra acontecimentos sensacionalistas tais como: um suicídio de uma mulher por ter seu empréstimo negado no banco; um político famoso que mata a esposa e depois se mata por causa das notas baixas de sua filha; Juana vítima de assédio sexual; estuprador se mata na prisão por ser estuprado por seus companheiros de cela; Anjo Mogia foi condenado por prostituição de pessoas com deficiência mental, ente outras. Andrea Caracortada, com naturalidade, relata essa série de acontecimentos chocantes para a sociedade de uma forma não habitual, com um look extravagante que apresenta seios falsos à mostra. Sua atitude é bem performativa no palco do programa, uma forma de naturalizar os fatos como se fosse um noticiário fácil de aceitar no dia a dia.

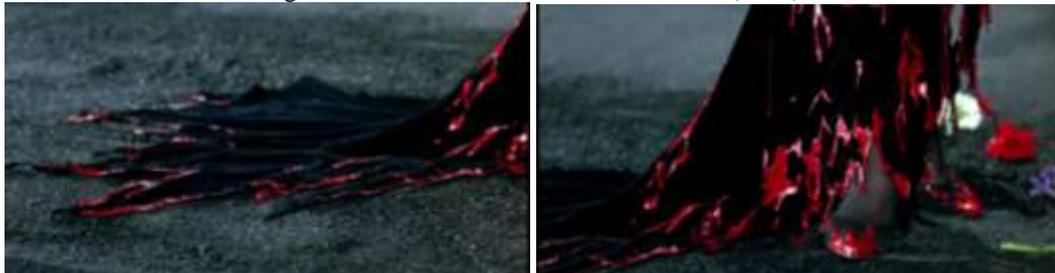
A cena dessa parte do filme inicia em close no seu look da apresentadora, movimentando-se de baixo para cima mostrando cada detalhe que o compõe, a personagem em seu gestual parece estar numa passarela de moda e muito bem à vontade com todo o conteúdo do programa.

#### 4.1.4 Lista de planos da sequência

Plano 1: detalhe no vestido da apresentadora, câmera se deslocando para a esquerda (*travelling*) Andrea Caracortada narra um fato e está parada (FIGURA 3). Plano 2: detalhe na barra do vestido e no sapato, a câmera segue em movimento vertical para cima (FIGURA 4). Plano 3: detalhe mostra a perna da apresentadora devido a abertura do vestido (FIGURA 5). Plano 4: plano detalhe segue a câmera em movimento vertical de baixo para cima percorrendo o corpo da jornalista (FIGURA 6). Mais um plano detalhe, plano 5, mostra as mãos com unhas pintadas de vermelho, anel extravagante, mãos no quadril e a personagem continua narrando um fato (FIGURA 7). Plano detalhe na altura dos seios, plano 6, mostra a personagem que está ainda com mãos no quadril, os seios do vestuário estão a mostra como se tivesse explodido a roupa (FIGURA 8). Primeiríssimo plano, plano 7, mostra o rosto da apresentadora Andrea Caracortada e seu cabelo com uma peruca (FIGURA 9). Meio primeiro plano, plano 8, a

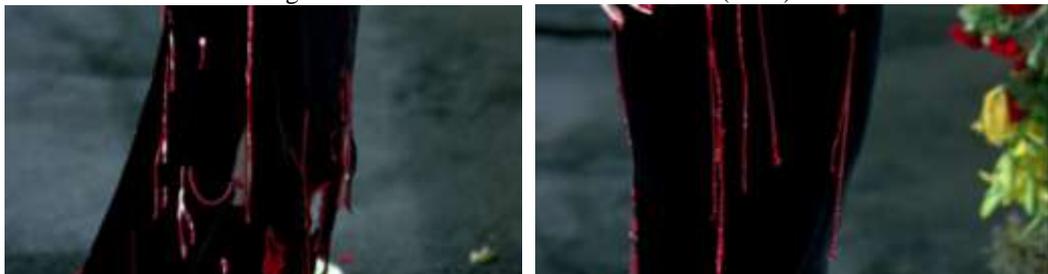
personagem de perfil e ainda com a mão na cintura como em uma passarela, enquadrada da cintura para cima (FIGURA 10). No plano 9, a jornalista Andrea Caracortada no palco do programa, plano aberto fazendo a ambientação para o espectador (FIGURA 11). Num plano americano, plano 10, a câmera está em uma posição média frente a personagem ocupando uma parte do ambiente e a personagem está enquadrada do joelho para cima (FIGURA 12). O plano 11 apresenta um plano aberto, mostrando o ambiente e a posição da apresentadora (FIGURA 13). No plano 12, um plano aberto abrange a ambientação do local e a personagem em movimento (FIGURA 14). O plano 13 é um plano aberto, mostrando o ambiente e finalizando a matéria da jornalista (FIGURA 15). Primeiríssimo plano, Andrea Caracortada enquadrada de perfil e mais próxima do espectador 14 (FIGURA 16). Primeiríssimo plano, plano 15, a jornalista Andrea Caracortada ao final de sua apresentação com as mãos para cima e dedos abertos (FIGURA 17). O plano 16 é um plano detalhe que mostra as cadeiras da plateia sem público (FIGURA 18).

Figuras 3 e 4. Planos 1 e 2 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 5 e 6. Planos 3 e 4 da cena de Kika (1994)



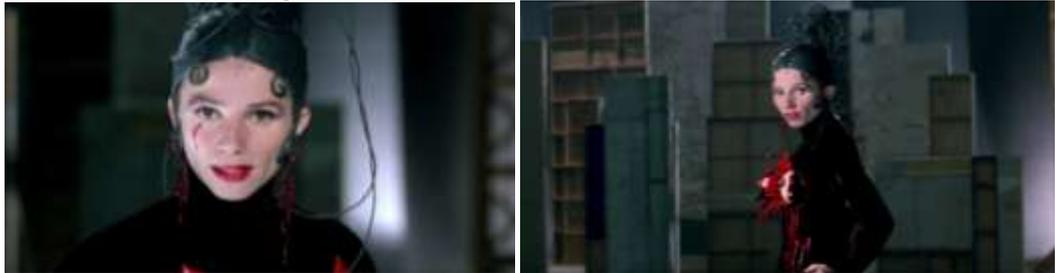
Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 7 e 8. Planos 5 e 6 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 9 e 10. Planos 7 e 8 da cena de Kika (1994)



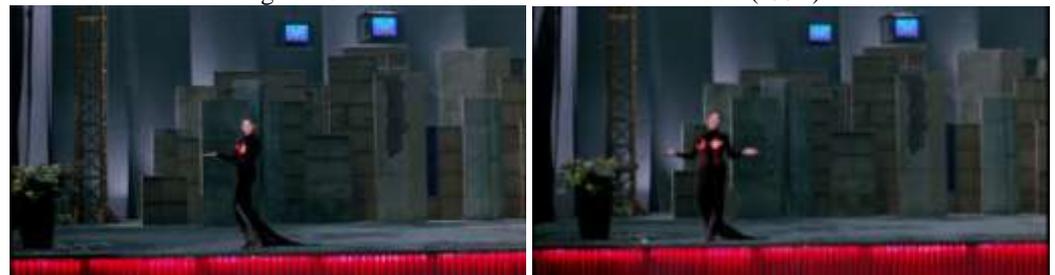
Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 11 e 12. Planos 9 e 10 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 13 e 14. Planos 11 e 12 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 15 e 16. Planos 13 e 14 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 17 e 18. Planos 15 e 16 da cena de Kika (1994)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 19. Figurino de Andrea Caracortada.



Fonte: *Print screen* da cena.

#### 4.1.5 Denotação e conotação

A cena analisada na denotação quanto à forma temos uma modelagem assimétrica, comprimento do vestido longo com abertura, justo ao corpo e modelagem estruturada na altura dos seios. A cor preta em predominância, o vermelho em alguns detalhes em toda a peça e a cor bege na altura dos seios. Os Materiais tais como tecido de malha, tecido sintético e acessórios. Na composição temos os brincos, peruca, anéis e sapatos. No gestual a personagem se encontra com as mãos posicionadas na altura do quadril e cabeça erguida, boca como se estivesse emitindo beijo. No plano há um ambiente com luz intermediária. Predominância da cor preta no traje em contraste com o vermelho detalhando a roupa. A cena é num palco o qual mostra aparentemente ser um galpão. No movimento a personagem se desloca da esquerda para a direita e a câmera capta todo seu gestual e percorre todo o seu corpo.

Em relação a conotação da cena temos na sua forma um vestido longo remetendo ao vestido de festa, chique e elegante. Sensual quanto a fenda na perna deixando-a visível.

Contrário ao cenário que não é de festa, mas é visto como um evento com muita informação e dinâmica. A cor preta do vestido traz um ar de obscuridade, indiferente e falta de sentimento e o preto também é a ausência de todas as cores no círculo cromático, o qual pode-se entender a ausência de sensibilidade da apresentadora, ao narrar as histórias trágicas das diferentes pessoas na cena, o preto também representa o poder da apresentadora de informar o que deseja e o luto da família das vítimas.

O vermelho no *look* de Andrea Caracortada é uma cor quente que exemplifica as fervilhantes tragédias, representa a morte, a cor vermelha é a representação também do sangue dos assassinatos e a intensa emoção dos casos de desgraça. A forma justa do vestido vem traduzir o aperto que as vítimas passaram em seus momentos de pânico com a violência sofrida. O vermelho e o preto juntos dão uma intensificação aos assuntos do noticiário que são difíceis de se entender e o bege traz a identificação da pele, a sensibilidade, o lado humano de todas as vítimas noticiadas. O vestido aparentemente de malha (tecido com elastano) material fácil de ser encontrado e acessível. É realizado com esse material um *look* longo que representa glamour. Um *look* longo, de gola alta, mangas compridas, referência de seios à mostra (seios nus), cintura marcada e abertura na perna, uma fenda chamativa.

A apresentadora utiliza uma peruca sintética de fios que remete a comunicação, a ligação, a energia transmitida na cena do filme. Existe a espetacularização da morte e da desgraça alheia pela mídia. No figurino de Andrea Caracortada essa espetacularização está presente na peruca de fios dos cabelos da apresentadora que remete a comunicação, a transmissão de energia. Todo o conjunto de cores, materiais e forma estão associados para enfatizar a cena, essa mistura reforça a narrativa e entra em consonância com o vestuário e o ambiente, traduz a estética Kitsch.

O gesto da apresentadora emite beijo para o telespectador como se fosse um programa de alto astral e convidativo. A mão na altura do quadril é como se estivesse numa passarela de moda, desfilando suas notícias ao público. O *look* foi criado por um estilista de moda, dessa forma entende toda sua performance teatral como um desfile diferente de muitos outros, característica do estilista Jean Paul Gaultier, ou seja, a excentricidade.

Ao ser enquadrada no plano americano do joelho para cima está localizada no centro da imagem, onde é a principal narradora dos acontecimentos do programa sensacionalista reforçando seu poder de informar. Esse plano a deixa também com um ar de superioridade estar acima de todos com as informações precisas em seu programa. O movimento de câmera inicia com um plano detalhe na barra do vestido que lembra a textura de sangue jogado ao chão, o movimento da câmera percorre todo o vestido da apresentadora mostrando cada detalhe com o

vermelho pendurado no vestido caído dos seios que parece uma bomba em explosão deixando vestígios de sangue em todo o vestido, mostra parte do corpo nu, o lado feminino e os seios é algo icônico do estilista que criou o *look*, algo transgressor e causador de impacto.

Há detalhe de cada acessório, sapatos, anéis, brincos e peruca. Sapatos que pisoteou no sangue, anéis como se fossem espinhos que está com detalhe vermelho representa ter furado alguém, alfinetado cada sentimento, brincos com gotas de sangue. É enquadrado um close no rosto da apresentadora aproximando-a ainda mais do espectador visto uma relação de intimidade e mostra a sua cicatriz uma marca que lembra a violência que Andrea já sofreu, intensificando os fatos grotescos, marcados em cada vítima e lembra lágrimas de sangue remetendo a tanto sofrimento causado. A câmera se aproxima da apresentadora destaca a atenção ao que se é visto e ouvido e depois se afasta para mostrar o ambiente em que a apresentadora se sente à vontade com seus assuntos gritantes. Ao aproximar e ao se afastar a câmera traz vivacidade a cena com o movimento para deixar o plano mais aberto mostrando o espaço e também mais fechado deixando a história mais intensificada.

#### 4.1.6 Mito

Percebe-se que essa cena retoma um mito que foi consagrado midiaticamente: Mortícia. Com um nome que já faz referência explícita a morte, Mortícia encarna uma espécie de vampira casada com Gomez, a qual tem uma aparência muito pálida, gestos lentos, expressão gélida e elegante. A personagem é integrante da Família Addams, que é uma história fictícia de uma família composta por monstros, a maioria em forma humana. Essa história era inicialmente constituída por uma série de desenhos publicadas na revista *The New Yorker*, a partir de 1938. De 1964 até 1966 foi apresentada em forma de série televisiva, e nos anos 1990 as histórias foram adaptadas para o cinema por duas vezes, a primeira em 1991 e a segunda em 1993. (CHARLES ADDAMS, 2017)

A roupa que Mortícia usa é muito parecida com a roupa usada por Andrea Caracortada em Kika, como fica exemplificado na figura 20.

Figura 20. Figurino de Morticia no filme A Família Addams (1991).



Fonte: Pizarro, 2017.

Essa associação permite que os significados associados a Mortícia sejam recuperados no filme. A morta-viva não só relembra que há vida após a morte, como também sinaliza que a morte é algo sempre iminente, pois nenhum ser-humano pode escapar dela. Utilizar esse mito como inspiração para criação do figurino ajuda a construir a identidade de Andrea Caracortada como alguém fria, gélida, que se preocupa mais com a qualidade da notícia trágica do que com o sofrimento alheio, como vai ficar comprovado quando ela chantageia um homem à beira da morte, dizendo que só vai chamar a ambulância se ele disser se os personagens assassinos de seu livro constituem uma autobiografia ou não. Quando ele morre, ela chora, mas porque não conseguiu obter a informação que queria para sua reportagem.

Além dessa frieza, Andrea também é famosa, bem-sucedida e recebe um bom salário, como ela mesma diz em uma das cenas do filme. Usar um figurino que remete ao vestuário de Mortícia também colabora para criar essa aura de distinção, pois Mortícia é uma vampira que mora em uma mansão, é educada, se veste e se porta elegantemente, tem criados, etc., de modo que aparenta ser rica, ou ao menos ter tido uma vida privilegiada antes de se tornar um monstro.

Dessa forma, percebe-se que o uso desse mito se ajusta perfeitamente a ideia de tragicidade da cena, a qual é marcada pelo relato de diversos acontecimentos criminosos e atos

que terminaram com a morte de alguém. Tragicidade essa que é usada pela empresa onde Andrea trabalha para garantir a audiência e gerar lucro, o que fica exposto quando ela interrompe a notícia para fazer a publicidade de um sabão em pó. Ou seja, a morte está ali exagerada por meio do figurino, mas é fria e indiferente porque no fim das contas não há sentimento por parte de Andrea e da emissora em relação aos mortos. Eles são usados como forma de ganhar dinheiro e garantir essa elegância e luxo que ela apresenta em seus gestos e roupa.

Além disso, a própria narrativa mitológica da marca Jean Paul Gaultier é recuperada através desse figurino, pois a marca é conhecida também por ter historicamente aderido à estética punk, traduzindo em peças de vestuário os anseios dos jovens em romper com a cultura hegemônica. O mito Gaultier anda de mãos dadas com o mito Madonna, pois ele a vestiu diversas vezes e, além disso, Madonna se apropriou a estética punk nos anos 1980 para dialogar com o público jovem da época (SILVA, 2012). Na foto abaixo (FIGURA 21), pode-se ver que o figurino de Andrea Caracortada fez uma referência clara a uma das roupas usadas por Madonna, criada por Gaultier, que deixa seus seios à mostra, desafiando o padrão feminino imposto na época pelas pessoas tradicionais. Esse vestido foi usado por Madonna em 1992, durante um desfile beneficente de Jean Paul Gaultier. (TODAY IN MADONNA HISTORY, 2014)

Figura 21. Madonna num desfile de 1992 da Jean Paul Gaultier.



Fonte: Today In Madonna History, 2012.

## 4.2 MÁ EDUCAÇÃO (2004)

De forma breve, apresentaremos algumas informações que constam na ficha técnica do filme *Má Educação* (2004). Direção e produção: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García Roteiro: Pedro Almodóvar. Fotografia: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias. Direção de arte: Antón Gómez. Elenco: Gael García Bernal (*Ignacio Rodriguez (falso) / Zahara / Juan / Ángel*), Fele Martínez (*Enrique Goded*), Daniel Giménez Cacho (*padre Manolo* (no filme), Luís Homar sr. *Berenguer* (verdadeiro padre Manolo), Francisco Maestre (*padre José*), Francisco Boira (*Ignacio Rodriguez – adulto*), Leonor Watling (*Mônica*), Paquito Duração: 106 min. (IMDB, 2017b)

### 4.2.1 Sinopse

Madri, 1980. Enrique Goded é um cineasta que passa por um bloqueio criativo e tem problemas em elaborar um novo projeto. É quando se aproxima dele um ator que procura trabalho, se identificando como Ignacio Rodriguez, que foi o amigo mais íntimo de Enrique e também o primeiro amor da sua vida, quando ainda eram garotos e estudavam no mesmo colégio. Goded recebe do antigo amigo um roteiro intitulado “A Visita”, que parcialmente foi elaborado com experiências de vida que ambos tiveram. Goded lê o roteiro com profundo interesse. Este relata as fortes tendências de pedofilia que tinha um professor de literatura deles, o padre Manolo, que vendo Ignacio e Enrique em atitude suspeita diz que vai expulsar Enrique. Ignacio, sabendo que Manolo era apaixonado por ele, diz que fará qualquer coisa se ele não expulsar Enrique. Então Manolo promete e molesta Ignacio, mas não cumpre a promessa e expulsa Enrique. Goded decide usar a história como base do seu próximo filme e, por causa de um isqueiro, vai até a casa de Ignacio e constata uma verdade surpreendente. (IMDB, 2017b)

### 4.2.2 Em torno do filme

*Má Educação* é um filme espanhol do gênero drama, foi o primeiro filme espanhol a ser escolhido para abrir o Festival de Cannes. Em seus prêmios temos: BAFTA 2005 (Reino Unido) indicação na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Prêmio César 2005 (França), indicação na categoria de Melhor Filme Europeu. *Independent Spirit Awards* 2005 (EUA) indicação na categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Prêmio Goya 2005 (Espanha) indicações nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Direção de Arte e Melhor Desenho de

Produção. *European Film Awards* 2004 indicações nas categorias de Melhor Filme, Melhor Diretor, Melhor Roteiro, Melhor Fotografia, Melhor Trilha Sonora, Melhor Diretor - Júri Popular e Melhor Ator - Júri Popular (Fele Martinez) e Prêmio NYFCC 2004 (*New York Film Critics Circle Awards*, EUA) que venceu na categoria de melhor filme estrangeiro. (IMDB, 2017b)

#### 4.2.3 Situação da sequência

O filme *Má Educação* caracterizado como gênero drama e suspense tem mais a presença masculina em suas cenas e a personagem Zahara é uma personagem forte que remete ao feminino, pois é uma travesti. A presença do feminino é tida como fora do comum ao ser interpretada por esse personagem. Na cena em uma casa de show noturna, Zahara canta e seduz com um vestido criado por Jean Paul Gaultier. Vestido reluzente que remete a uma roupa transparente, ou seja, deixa evidente a forma de um corpo feminino, com seios e pelos pubianos. Zahara dubla a música “Quizas, quizás, quizas” na voz de uma cantora românica Sara Montiel.

A cena em questão é a que Zahara está no palco cantando, e tem um tempo total de pouco mais de 2min captada entre 09min56s a 11min06s; o filme, porém, tem duração de 106min. Ela é uma travesti vestida com um look que aparenta um corpo feminino nu, brilhoso e cheio de significados, pois Zahara entra no palco para fazer sua performance, cantar, sensualizar e encantar.

Zahara canta a canção popular “Quizas, quizas, quizas”<sup>1</sup>, escrita por um compositor cubano e gravada por vários artistas. Nessa cena Zahara dubla a música semelhantemente a Sara Montiel, atriz de cinema e cantora espanhola romântica que no seu clipe apareceu em ambiente parecido ao do filme com plateia e homens a desejando. Essa música fala de uma longa espera que o eu lírico sofre desejando que o seu amado ou amada volte e lhe mate as saudades. Essa música remete ao fato de que Ignacio desde sua infância não via Enrique, seu antigo, primeiro e verdadeiro amor. Ela conota o sentimento de saudades e a ansiedade que é

---

<sup>1</sup> Letra da música cantada por Zahara na cena em questão, a qual foi escrita por Osvaldo Farrés: “Siempre que te pregunto / Que, cuándo, cómo y donde / Tú siempre me respondes / Quizás, quizás, quizás / Y así pasan los días / Y yo, desesperando / Y tú, tú contestando / Quizás, quizás, quizás / Estás perdiendo el tempo / Pensando, pensando / Por lo que más tu quieras / ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? / Y así pasan los días / Y yo, desesperando / Y tú, tú contestando / Quizás, quizás, quizás / Por lo que tú más quieras / ¿Hasta cuándo? ¿Hasta cuándo? / Y así pasan los días / Y yo, desesperando / Y tú, tú contestando / Quizás, quizás, quizás” (VAGALUME, 2017)

causada pela longa espera de anos até que fosse possível rever o rapaz novamente e reviver o amor.

Na casa de show noturna, a cena inicia em plano detalhe no look da personagem e, ao fazer um movimento de baixo para cima, a câmera percorre mostrando cada detalhe que compõe a cena. A personagem se comporta de maneira bem teatral com seus gestos que parecem ter sido ensaiados. A câmera percorre o corpo de Zahara, detalhando todo o look que lembra o corpo feminino nu; dá um close na altura do quadril quando ela está de costas, e nessa mesma posição Zahara gira para frente deixando ver os pelos pubianos da sua parte íntima. A câmera segue percorrendo seu corpo, enquanto a personagem vai deslizando uma rosa artificial vermelha que permanece em sua mão. Há o enquadramento do close deixando-a mais próxima do observador e então ela joga a rosa para um rapaz que está na plateia enquanto assiste sua performance no palco.

#### 4.2.4 Lista de plano da sequência

O plano 1 consiste em um plano detalhe na barra do vestido, a câmera segue em movimento vertical para cima (FIGURA 22). Plano detalhe, plano 2, ao chegar até o quadril a câmera percorre o corpo de Zahara e aguarda alguns instantes até que ela se vire para frente (FIGURA 23). Com relação ao plano 3, ele é um plano detalhe que, quando Zahara se vira para a frente, continua percorrendo o seu corpo (FIGURA 24). Plano detalhe de número 4 deixa explícito cada movimento do corpo de Zahara que é capturado pela câmera e faz com que percebamos aqui que a parte de cima do vestido é composta pelos seios falsos da roupa (FIGURA 25). O plano 5 apresenta um primeiríssimo plano com a câmera deixando-a mais próxima do seu observador, mostra-a com a flor na mão como se fosse um microfone cantando sobre ela e a cheira antes de arremessar (FIGURA 26). No plano 6, há um primeiríssimo plano onde Zahara arremessa a rosa para Enrique que está na plateia que a observando-a com os olhos fitados em seu corpo (FIGURA 27). No plano 7, Enrique pega a rosa com as mãos aprecia e continua a curtir o show de Zahara se envolvendo com toda a sedução dela no palco (FIGURA 28). O plano 8 é um close em Zahara com as mãos passando pelo rosto demonstrando sensualidade enquanto olha diretamente para Enrique, que está extasiado com a beleza e sensualidade de Zahara que continua cantando a música que faz referência a suas saudades pelo antigo amor (FIGURA 29)

Figuras 22 e 23. Planos 1 e 2 da cena de Má Educação (2003).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 24 e 25. Planos 3 e 4 da cena de Má Educação (2003).



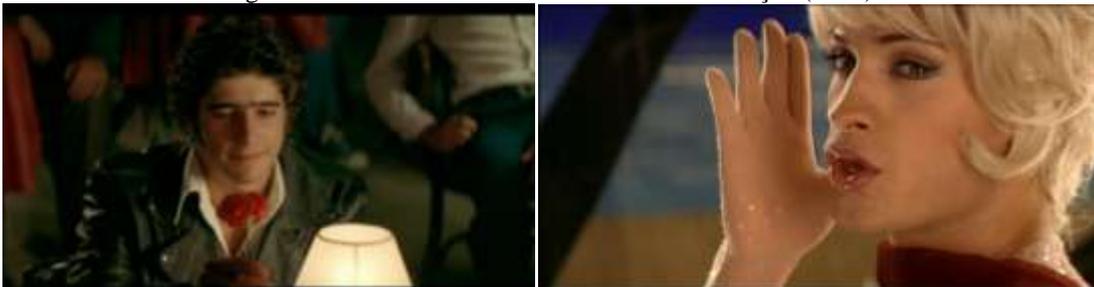
Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 26 e 27. Planos 5 e 6 da cena de Má Educação (2003).



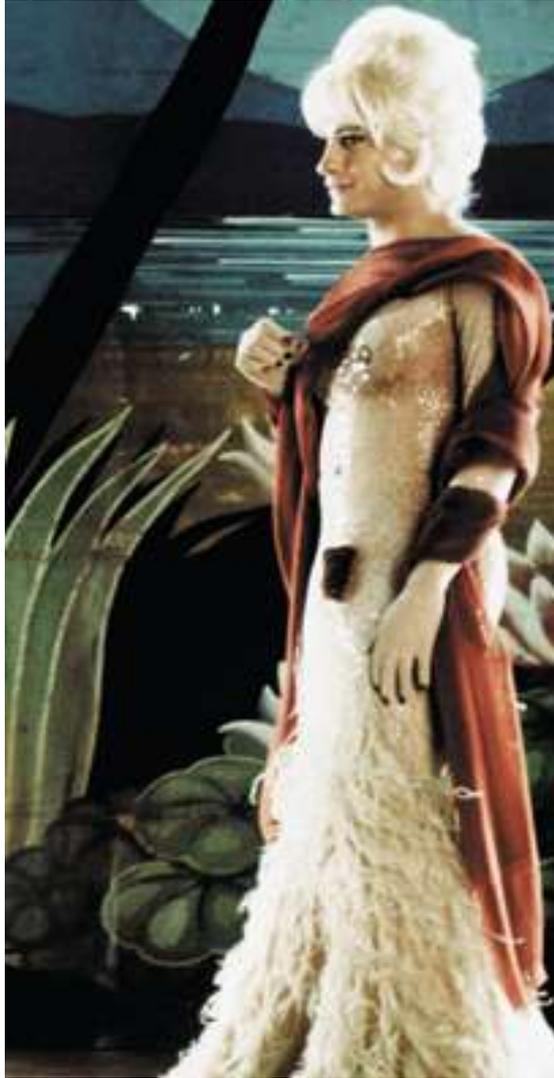
Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 28 e 29. Planos 7 e 8 da cena de Má Educação (2003).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figura 30. Figurino usado por Ignácio como Zahara.



Fonte: Nas Entrelinhas, 2011.

#### 4.2.5 Denotação e conotação

De comprimento longo e volume na barra é apresentado o vestido de Zahara numa cor clara, em tom de nude e com brilho de tecido paetê e também tecido leve da echarpe aparentemente um crepe e na barra o vestido é composto de plumas e em algumas partes de canutilhos, de modo que aparenta ser bastante extravagante e glamoroso, pois no show ela é a diva, o centro das atenções. Ela encontra-se em pé de perfil num ambiente onde está totalmente iluminada, a luz reflete sobre ela, o ambiente é composto por uma paisagem artificial a câmera inicia filmando a cena por sua roupa de baixo para cima e depois mostra a plateia e retorna para a Zahara.

Na conotação dessa cena temos uma peça com uma forma justa marcando a silhueta do corpo dedicando a sexualidade, a cor nude significa a nudez, a transparência da entrega o visível

dos sentimentos, há uma iluminação em destaque entre a cor vermelha do echarpe a cor quente, o vermelho, remete a paixão existente entre os personagens e o qual se atribui a paixão da vida noturna, a paixão de Enrique e Ignacio desde os tempos de colégio lembrando a infância deles. O paetê e plumas deixam o *look* alegórico como se fosse fantasia de carnaval ou a roupa de uma dançarina de burlesco, chamativo para a noite os pelos pubianos pendurados no vestido reforça o órgão sexual feminino.

A composição da cena do material, vestido e cor reforçam o lado cômico de Zahara após o show se despir para Enrique, ela já estava despida em seu palco com um vestido remetendo a nudez da mulher. De perfil e com postura elegante antecede toda a sensualidade e performance no palco dublando a cantora romântica Sara Montiel. Sendo vista através do plano médio enquadrada de corpo inteiro vemos todo o detalhe de seu *look*, plumas, tecido paetê, echarpe e peruca loira lembrando a cor dos cabelos da cantora pop Madonna que também é um símbolo de glamour, por ser muito rica, famosa e ousada.

Posicionada de forma preparada para a sua performance no palco a câmera inicia na barra do vestido deixando um suspense no ar e continua percorrendo o *look* de baixo para cima detalhando a forma do corpo e com um plano detalhe na região íntima reforçando o sexo feminino e continua mostrando todo o seu corpo como se estivesse sendo acariciado e mostra os seios onde os mamilos são da mesma cor das unhas remetendo a comicidade. A câmera dá um close aproximando Zahara do seu observador e intensificando o seu sentido de sensualidade e romantismo.

#### 4.2.6 Mito

Vemos que essa cena agencia a marca Jean Paul Gaultier como um mito midiaticamente difundido para construir a identidade de Ignácio que, nesse momento, está travestido e usa o nome feminino Zahara. Isso acontece pois tanto na sua vida profissional como estilista quanto na sua vida privada que é publicizada na mídia, Gaultier naturaliza em sua imagem uma jovialidade transgressora que vai contra as normas sociais tradicionais. Com visto anteriormente, Gaultier desde pequeno já se interessava pelo mundo da moda, embora esse o campo da estética ainda seja visto como algo reservado para as mulheres; e, além disso, ele é muito conhecido por ter ajudado a criar roupas que ajudavam a romper com as barreiras de gênero e sexualidade, colocando à disposição dos homens a saia kilt, o espartilho, e outros itens anteriormente usados apenas pelas mulheres, e hipersexualizando seus modelos, fazendo referência, inclusive, aos marinheiros que também são um símbolo da homossexualidade.

Figura 31. Saia masculina criada por Gaultier, 2001.



Fonte: Stamos Kilts, 2017.

Gaultier como mito que simboliza a transgressão das normas conservadoras de gênero e sexualidade é resgatado por Almodóvar para que seja possível, a partir do estranhamento e curiosidade que a roupa causa, discutir e trazer para a massa da população temas que antes eram reprimidos, pois a sociedade machista e homofóbica tenta apagar a história e a realidade dos homossexuais.

#### 4.3 A PELE QUE HABITO (2011)

De forma bastante reduzida, apresentaremos a ficha técnica do filme A Pele que Habito que foi lançado em 2011 nos cinemas. Direção e produção: [Pedro Almodóvar](#). Roteiro: Pedro Almodóvar, Thierry Jonquet. Fotografia: José Luis Alcaine. Música: Alberto Iglesias Direção de arte: Carlos Bodelón. Elenco: Banderas (Robert Ledgard), Elena Anaya (Vera/ Vicente após transformado) Blanca Suárez (Norma) Jan Cornet (Vicente) [Marisa Paredes](#) (Marilia) Bárbara Lennie(Cristina) Fernando Cayo (Doutor) Duração: 1h 57min

##### 4.3.1 Sinopse

Um médico que fica atormentado após a morte de sua mulher, cria um tipo de pele sintética duradoura a qualquer dano, pois ela se suicidou devido ao aspecto de sua pele, após

ter sido queimada. Disposto a tudo na realização de testes. Terá Vera como cobaia, mulher sedutora, misteriosa e instável possuidora da chave para sua obsessão.

#### 4.3.2 Em torno do filme

A pele que habito é um filme espanhol do gênero drama e suspense selecionado para amostra oficial do Festival de Cannes em 2011 foi indicado Palma de Ouro de melhor filme, premiado com o Prêmio da Juventude. Premiado como melhor filme estrangeiro em Saturn Award 2011 também como melhor filme estrangeiro foi premiado no BAFTA 2012.

#### 4.3.1 Situação da sequência

A Pele que Habito é um filme do gênero drama e suspense, o médico Roberto Ledgard é um cirurgião plástico conceituado e tem Vera como sua prisioneira o qual ela é sua cobaia para criar um tipo de pele sintética resistente. Vera tenta fugir do seu cárcere privado mas sem sucesso. Ela encontra-se vestida com uma máscara que representa o sexo masculino e uma roupa como se fosse uma segunda pele. Ela luta por sua fuga e tenta se matar.

Na cena Vera está no seu cárcere privado ela é mantida presa dentro de um quarto. O filme A pele que habito tem duração de 1h57min a cena captada de 1h25min14s a 1h26min51s pouco mais de 1min. Vera antes era Vicente que para Roberto acredita que ele violentou sua filha Norma e para se vingar do rapaz fez uma cirurgia de vaginoplastia e o usou como cobaia para testar uma pele sintética, pois sua esposa devido a um acidente teve a pele queimada e totalmente danificada. Motivo do seu suicídio. Vera está vestida com uma roupa que parece uma segunda pele. Na cena Roberto a entrega para ela se vestir com a intenção de proteger a pele que ele criou, também está usando uma máscara para moldar seu rosto. Nesse momento Vera usa de sua força e luta para conseguir fugir. Roberto é trancado dentro do quarto mas ele tem uma segunda chave e consegue sair, ela tenta escapar mas não consegue. O look da personagem destaca a silhueta de seu corpo e toda a forma feminina criada. Com uma modelagem com costuras que contornam a anatomia corporal.

#### 4.3.3 Lista de planos da sequência

O plano 1 é um plano conjunto que mostra Roberto entregando a roupa para Vera usar, é como se fosse uma segunda pele para proteger a pele sintética (FIGURA 32). Plano detalhe,

plano 2, nos pés de Vera que está vestindo a roupa (FIGURA 33). O plano 3 apresenta, em primeiríssimo plano, Vera em frente ao espelho tentando terminar de se vestir chama Roberto para ajudá-la (FIGURA 34). Novamente em primeiríssimo plano, o plano 4 mostra Vera que aguarda Roberto chegar até ela para terminar de se vestir e lutar contra ele 4 (FIGURA 35). O plano 5 é um plano conjunto, nele Roberto está deitado no chão após Vera lutar contra ele e ela ir em direção à porta (FIGURA 36). Plano detalhe é usado no plano 6, onde Vera fecha a porta, deixando Roberto preso (FIGURA 37). No plano 7, um plano fechado mostra Roberto no chão, ele tem uma outra chave no bolso e consegue sair do quarto (FIGURA 38). O plano 8 apresenta um plano fechado, close no rosto de Vera após ela fechar a porta com expressão facial de medo (FIGURA 39). Num plano americano de número 9, Vera corre em direção as escadas (FIGURA 40). O plano 10 é composto por um plano americano onde Vera olha para trás e continua correndo (FIGURA 41). No plano americano, numerado de 11, Roberto sai do quarto e vai em busca de uma arma para tentar impedir a fuga de Vera (FIGURA 42). Plano médio, plano 12, mostra o posicionamento de Vera ao iniciar a corrida pela escada (FIGURA 43). Plano médio 13 mostra Vera descendo as escadas (FIGURA 44). O plano 14 é um plano detalhe que deixa visível Roberto com o controle da porta (FIGURA 45). Plano detalhe de número 15 mostra a fechadura da porta (FIGURA 46). O plano 16 é aberto e mostra grande parte do cenário com Vera na porta tentando sair (FIGURA 47). Plano médio décimo sétimo mostra Roberto ao sair do quarto nesse momento foi buscar a arma (FIGURA 48). No plano 18, um plano médio apresenta Vera na sala após voltar da porta que está trancada (FIGURA 49). Plano americano numerado de 19 mostra Roberto já com a arma na mão enquanto olha para baixo onde Vera se encontra (FIGURA 50). O plano 20 tem uma câmera alta que faz um plano mergulho num momento de fragilidade onde Vera se encontra desesperada com uma faca na mão (FIGURA 51).

Figuras 32 e 33. Planos 1 e 2 da cena de A Pele que Habito (2011).



3-4 Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 34 e 35. Planos 3 e 4 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 36 e 37. Planos 5 e 6 de A Pele que Habito (2011)



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 38 e 39. Planos 7 e 8 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 40 e 41. Planos 9 e 10 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 42 e 43. Planos 11 e 12 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 44 e 45. Planos 13 e 14 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 46 e 47. Planos 15 e 16 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 48 e 49. Planos 17 e 18 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 50 e 51. Planos 19 e 20 da cena de A Pele que Habito (2011).



Fonte: *Print screen* da cena.

Figuras 52. Figurino usado por Vera.



Fonte: *Print screen* da cena.

#### 4.3.5 Denotação e conotação

Analisando no nível denotativo temos uma peça justa ao corpo, comprimento longo do macacão, pés e mãos cobertas e braços cobertos com predominância da cor preta e a máscara branca, o tecido da peça de elastano, pois está bem justo ao corpo. O traje é composto por uma peça de roupa e uma máscara, Vera está no seu gestual com uma faca na mão apontando para frente e de olhos bem abertos por trás dela encontra-se o pilar de sustentação da casa e há uma luz externa iluminando-a e fazendo um jogo de luz e sombra. A câmera segue todo o movimento, a ação de Vera e a enquadra em um plano americano próximo a parede e a saída da casa. A câmera percorre todo movimento que a personagem faz desde o momento dentro do quarto até a porta da casa onde ela fica desesperada e tenta se matar.

A peça de roupa tem vários recortes e costuras é justa ao corpo, os recortes lembram o corte que se realiza na cirurgia, o corte do órgão sexual masculino para Vicente ser

transformado em Vera, o corte para a pele ficar perfeita ao novo corpo. Numa cor predominantemente preta remete a uma cor fechada e é a representação da obscuridade, da indiferença de Roberto dentro do contexto.

O desespero, da fuga, de não ter o corpo e a vida de antes, o período de prisão e sofrimento, o luto da mãe de Vicente por nunca mais ter o filho. Todos esses significados atribuem-se a cor do figurino de Vera. Encontra-se de olhos arregalados e com uma faca em sua mão de modo a se preparar para a defesa enquadrada do joelho para cima e no plano mergulho demonstrando seu medo, fragilidade ao lado de um pilar de sustentação da casa, algo contrário a personagem que não tem a força suficiente no momento para escapar de vez de Roberto.

A máscara que tem o símbolo do órgão sexual masculino onde encontra-se a boca e o nariz, assim como a faca que ela segura na mão remetem ao falo, ou seja, ao pênis que foi castrado. A máscara simboliza proteção e a faca, ataque, de modo que se percebe que ela usa esses itens como uma forma de recuperar o poder masculino que foi perdido na castração.

A câmera segue todo movimento da personagem intensificando o suspense. Inicia de baixo para cima com vários enquadramentos entre eles os planos detalhes, close, primeiríssimo plano e temos o movimento da objetiva o zoom in quando se aproxima da personagem transparecendo seu medo, a adrenalina o zoom out quando se afasta tornando a personagem distante do seu opressor. Há o intenso movimento do *travelling*, ou seja, a câmera viaja no sentido da personagem dinamizando a correria, fortalecendo a adrenalina do seu momento de fuga.

#### 4.3.6 Mito

Novamente, podemos ver que a mítica que gira em torno da marca Jean Paul Gaultier é resgatada para construção da identidade da personagem Vera. Essa mítica diz respeito a marca como um mito que torna visível e palpável os significados e narrativas associadas ao universo homossexual, onde há uma quebra com os padrões de gênero e sexualidade. Entretanto, no filme *A Pele Em que Habito*, diferente da escolha estética aplicada em *Má Educação*, a roupa usada por Vera não modifica a forma do seu corpo. Enquanto Ignacio, como visto anteriormente, vai vestir uma roupa que apresenta seios e vagina falsa, a roupa de Vera é elástica, de modo que o figurino se adapta ao corpo que já foi modelado pelas mãos do cirurgião plástico.

O corpo que já foi transformado em feminino é que dá forma a segunda pele criada por Jean Paul Gaultier, de modo que é reforçada a simbologia da marca, pois o vestuário pode se adaptar tanto ao corpo masculino quanto ao feminino, o que mostra que as roupas feitas pelo estilista não estão sob o jugo dos padrões de gênero, podendo ser perfeitamente usadas por qualquer pessoa. Assim, percebe-se que tanto a marca fornece significados para o filme, quanto o filme, através do personagem, fornece significados para a marca, como num diálogo entre as duas partes.

#### 4.4 OS MITOS ALMODÓVAR E GAULTIER: TROCAS SIMBÓLICAS

Poucos são os estudiosos que se interessam por aquelas estéticas criadas para despertar nas pessoas sentimentos disfóricos, como medo, tristeza, terror, pois a estética e todos os campos de estudo e prática que a ela se ligam, como a moda, ainda são vistos por muitas pessoas como o lugar da beleza, do glamour, da simetria, da perfeição, fatores que supostamente devem contribuir para criar um sentimento agradável no observador. Entretanto, há pesquisadores que se dedicam a estudar aquele lado da estética não tão agradável, mas que existe e que precisa ser abordado para que se tenha um entendimento maior dessa área. Dentre esses ousados pesquisadores, está Freud (1976), que na década de 1920 publicou um trabalho onde analisava o que pode ser considerado a estética do estranho.

Em sua análise sobre o estranho, Freud (1976) começa tentando achar os principais significados da palavra estranho e de seu antônimo em alemão, *unheimlich* e *heimlich*, respectivamente. A palavra *heimlich* tem significados como “pertencente à casa, não estranho, familiar, doméstico, íntimo, amistoso, etc.” (FREUD, 1976, p.140), o que nos leva a entender que *unheimlich*, cujo prefixo *um* conota que é o oposto de *heimlich*, diz respeito apenas aquilo que é desconhecido e por isso causa estranheza, medo, mistério e horror. Entretanto, há um momento em que as duas palavras ganham um significado igual, pois ambas significam algo secreto, desconhecido e obscuro. Diante dessa descoberta de que os termos que pareciam negar-se reciprocamente concordam em certo momento, Freud (1976, p. 142) diz que “*unheimlich* é tudo o que deveria ter permanecido secreto e oculto mais veio à luz”.

Dessa forma, o autor entende que estranho não é aquilo que não se tem conhecimento e por isso causa medo e horror, mas que o estranho é justamente aquilo que traz à tona algo que foi reprimido. Quando o que foi reprimido reaparece depois de já ter sido ocultado na mente, então causa o sentimento de estranheza.

A teoria do estranho tem dois pontos principais:

Em primeiro lugar, se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que retorna. Essa categoria de coisas assustadoras constituiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia outro afeto. Em segundo lugar, se é essa, na verdade, a natureza secreta do estranho, pode-se compreender porque o uso linguístico estendeu *heimlich* (*homly*, doméstico, familiar) para o seu oposto, *das unheimlich*; pois esse estranho não é nada novo ou alheio, porém algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. Essa referência ao fato da repressão permite-nos, ademais, compreender a definição do estranho como algo que deveria ter permanecido oculto, mas que veio à luz. (FREUD, 1976, p. 152)

No decorrer do texto, por meio da análise de alguns livros que trazem histórias que criam uma atmosfera estranha, Freud (1976) acrescenta que além dos elementos que sofreram repressão, há também os elementos estranhos que são causados por crenças superadas que acabam sendo revividas posteriormente sofrendo uma espécie de confirmação do que antes foi tido como falso. Dessa forma, o autor ajusta sua teoria sobre o estranho para defini-la dessa forma:

A nossa conclusão poderia, então, afirmar-se assim: uma experiência estranha ocorre quando os complexos infantis que haviam sido reprimidos revivem uma vez mais por meio de alguma impressão, ou quando as crenças primitivas que foram superadas parecem outra vez confirmar-se (FREUD, 1976, p. 157).

As principais formas pelas quais o estranho acontece é “o animismo, a magia e a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a repetição involuntária e o complexo de castração” (FREUD, 1976, p. 153). O animismo diz respeito ao sentimento de que as coisas brutas têm vida própria. A bruxaria é a capacidade de mover o mundo sobrenatural a partir da instrumentalização do mundo material.

A atitude do homem para com a morte diz respeito às crenças do homem diante da fatalidade que assola a todos os seres vivos, pois na contemporaneidade, quanto mais uma pessoa é educada mais é encorajada a enterrar as velhas crenças em espírito, na vida após a

morte, restando-lhe um cientificismo que lhe permite apenas sentir pena de quem morreu. Porém, o estranho surge quando o sujeito se depara com algo que reaviva essas velhas crenças. (FREUD, 1976)

A repetição involuntária faz referência aquilo que causa a sensação do estranho ao ser várias vezes repetido. Freud (1976) explica essa estranheza a partir da infância, pois a criança que ainda não descobriu os limites do prazer, se lança a repetir o mesmo ato prazeroso diversas vezes, como uma mania. Por exemplo, a criança pode brincar repetidamente com a boneca que lhe agrada. Essas repetições são reprimidas pelos pais e demais pessoas com quem a criança convive. Quando se depara, posteriormente, com algo repetido, por exemplo, ver várias vezes no mesmo dia o número 6, isso pode causar estranhamento. Outra explicação possível diz respeito ao duplo da criança, pois a mãe é como um tipo de espelho para a criança, ela inicialmente acha que a mãe e ela são a mesma coisa. Com o passar do tempo, a criança vai percebendo que elas não são iguais, ou seja, esse complexo é reprimido. Isso pode dar origem ao sentimento de estranheza diante daquelas coisas que se repetem, como a mãe era uma repetição do filho, no ponto de vista do filho.

O estranho também pode ser causado quando se é reinvocado o antigo complexo de castração que assolava o menino e a menina. O menino, por um lado, vivia em medo constante de ter seu órgão genital retirado, enquanto a menina achava que já havia sido castrada e por isso os meninos eram mais valorizados que ela, uma vez que o pênis se torna o símbolo do poder masculino. Freud (1976) diz que olhos, membros e outras partes do corpo arrancadas podem causar a sensação de estranheza por trazerem à superfície esse complexo que vivia há muito no interior do subconsciente.

O autor ressalva, porém, que a ficção extrapola as leis que regem a vida real, de modo que o que seria estranho na vida real às vezes não o é na ficção; como também as formas de representar esse estranho vão ser muito mais variadas. Entretanto, ele diz que na ficção aquilo que é estranho por reacender complexos reprimidos é mais resistente do que o que é estranho por confirmar crenças há muito superadas. Então, por exemplo, é mais fácil que o complexo de castração cause uma sensação estranha, nas obras ficcionais, do que o animismo, pois, por exemplo, não sentimos estranheza diante dos objetos falantes do famoso conto de fadas “A Bela e a Fera”. (FREUD, 1976)

Acreditamos que essa teoria se aplicada a relação entre Almodóvar e Jean Paul Gaultier no cinema pode trazer um maior entendimento do porquê essa associação é tão eficaz para ambas as partes. Não colocamos essa teoria na fundamentação teórica, pois ela não foi tomada inicialmente como um aporte teórico sobre o qual guiamos nosso olhar. Ao iniciarmos a

pesquisa, já sabíamos que falaríamos de figurino, cinema, celebridades, e por isso pesquisamos esses temas para saber com que fenômeno estávamos lidando, porém a estética do estranho só foi tomada no final, por causa, justamente, do sentimento de estranheza que os figurinos causavam nos pesquisadores. Foi a partir desse sentimento que buscamos algo que houvesse sido publicado a respeito do assunto e então associamos com a análise que semiótica que já havíamos feito e não o contrário. Devido a esses fatores, decidimos então apresentar essa teoria na parte dos resultados e não das premissas da pesquisa.

Em *A Pele Que Habito* (2011) e *A Má Educação* (2004), vimos que ambos apresentam figurinos que explicitam e reforçam a ausência do pênis em personagens masculinos. Essa ausência e reforço, apresentados no vestuário em conjunto com a narrativa do filme, trazem à tona o antigo complexo de castração vivenciado por meninos e meninas na infância. É através da estética do figurino feito pelo estilista Gaultier que essa experiência antes reprimida é reavivada para ser sentida pelo público. A roupa que adquire a forma do corpo feminino moldado pelo cirurgião, e o vestido que apresenta a representação de uma vagina, são ambos sinais da perda do pênis por aqueles homens.

Por outro lado, o figurino de *Andrea Caracortada*, que é muito parecido com o de *Mortícia*, uma morta-viva, reacende as antigas crenças na vida após a morte e na possibilidade dos mortos estarem ainda no mundo dos vivos. Desse modo, o vestuário assinado pelo estilista ajuda a criar a sensação de estranheza, conforme o que foi definido por Freud (1976).

Jean Paul Gaultier faz os espectadores sentirem o estranho, pois consegue tirar do fundo da alma aquilo que foi superado e tornar isso visível aos olhos através da estética da roupa dos personagens. Isso pode acontecer pois o cinema apresenta imagens capturadas do real, mesmo que o sujeito saiba que a história é uma ficção. As sensações e a imersão no filme são vívidas porque, conforme Almeida (1999), as imagens da tela se parecem com a realidade. Por isso o figurino é capaz de dar status de verdade aquelas crenças e medos que um dia foram ocultados.

Esse estranho, porém, não tem um fim em si mesmo. Acreditamos que ele existe ainda para significar outra coisa: o desejo do diretor Almodóvar de trazer temas polêmicos para os seus filmes. Assim como o complexo de castração e a crença na vida após a morte eram coisas que foram superadas e escondidas, mas que continuavam vivas no interior das pessoas, assim é o estupro e a homossexualidade que, apesar de serem assuntos que a sociedade tenta reprimir, devido ao machismo, estão vivos no cotidiano dos indivíduos.

Tanto o estupro quanto a homossexualidade eram silenciados, pois por um lado o homem tinha poder sobre a mulher e, por outro, os homossexuais eram considerados pessoas à margem da sociedade que precisavam ser “curados” e reabilitados. Almodóvar utiliza o fator

estranho das roupas criadas por Jean Paul Gaultier para mostrar para as pessoas que por mais que elas tentem esconder, essas são coisas que existem na sociedade e que precisam ser discutidas por mais que incomodem.

Esses temas que foram estetizados através dos filmes estão em sintonia com movimentos de contracultura dos anos 1990. Essa década é marcada pela ascensão da terceira onda feminista e pelo renascimento da militância a favor dos direitos das pessoas homossexuais (FACCHINI, 2003), e isso fica claro quando é representado o estupro que assola as mulheres, o travesti e o homem que sofreu a cirurgia de retirada do pênis, fatores que chocam e causam estranhamento levando as pessoas a tomarem conhecimento das situações e passarem a discutilas.

Desse modo, a simbologia de Almodóvar e Gaultier enquanto mitos que naturalizaram em suas obras os valores da sociedade de suas épocas se misturam uma com a outra de modo que os dois saem beneficiados da relação. Por um lado, o diretor se apropria dos significados do estilista, ao se aproveitar de suas roupas estranhas para levar a sociedade a rever temas polêmicos costumeiramente silenciados; e, por outro, o estilista interage com os significados da narrativa do filme, auxiliando a ter visibilidade e se associar com esses os temas tratados nos filmes, garantindo também o reforço de uma imagem transgressora a ser vendida nas lojas através das roupas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do exposto, podemos dizer que conseguimos atingir nosso objetivo principal que era compreender de que maneira a relação entre o diretor Almodóvar e o estilista Jean Paul Gaultier no cinema contribui para dotar de sentido os personagens, a narrativa fílmica e a marca de moda.

Vimos que o vestuário, como materialidade que suporta significados culturais, tem sido elaborado na marca Jean Paul Gaultier, desde seus primórdios, em associação com valores de transgressão, estranheza e jovialidade. Essa mítica foi construída em torno da marca por ela se relacionar com expressões ligadas aos homossexuais, punks e outros tipos de grupos sociais que apresentam uma tendência revolucionária por questionar a cultura hegemônica que impunha e impõe determinadas normas comportamentais.

Uma vez amplamente reconhecida pela sociedade a partir desses valores que foram transmitidos à marca principalmente por meio da mídia, ela é mobilizada pelo cineasta Pedro Almodóvar para auxiliar na elaboração dos filmes aqui analisados. Por um lado, percebe-se que a estética punk, com o medo e horror que causa em comparação com os signos de elegância elitista, é utilizada para construir a identidade da personagem Andrea Caracortada, no filme *Kika* (1994), que se apresenta como uma mulher fria e que trabalha com notícias que espetacularizam tragédias da vida real com o fim apenas de lucrar. Além disso, a relação do estilista com o grupo dos homossexuais vai ser retomada em *Má Educação* (2004) e *A Pele que Habito* (2011), onde os sujeitos são, respectivamente, um homossexual que durante certo momento se traveste, e um homem que é raptado e tem seus órgãos genitais trocados por uma vagina e seu corpo remodelado para ficar igual ao de uma mulher.

Por outro lado, as roupas de Jean Paul Gaultier também servem para criar um sentimento estranho entre o público e a narrativa do filme, fazendo com que eles percebam que os temas tratados por Pedro Almodóvar, por mais difíceis que sejam de abordar devido aos preconceitos, precisam ser discutidos e sair da local de invisibilização que nega os fatos históricos e as diversas formas de opressão que existem na sociedade.

Além disso, Jean Paul Gaultier também encontra nos filmes de Almodóvar um lugar onde pode fazer publicidade de seus produtos e de sua marca, tornando-a conhecida pelos significados com os quais se associa nas cenas dos filmes.

Desse modo, a mítica que gira em torno da marca Jean Paul Gaultier e do cineasta Almodóvar é reforçada, pois é através da estética do figurino e do filme que todo um contexto histórico dos anos 1980 e 1990, marcado pelo feminismo, militância LGBT e subcultura *punk*,

é naturalizado, transformado em uma imagem que resume a complexidade das relações sociais e suas estruturas de poder.

É justamente por transformar em estética a ética que a marca e o cineasta podem dialogar com os seus respectivos públicos consumidores, pois esses poderiam ver sua realidade e desejos representados na imagem e assim passaram a consumir os produtos de ambos os profissionais de modo a construir suas identidades. No fim, todo esse trabalho artístico e expressão cultural desemboca no anseio que a indústria da moda e do cinema tem pelas curvas crescentes e vendas e faturamento.

No final dessa pesquisa, surgiu uma inquietude que acreditamos possibilitar uma futura pesquisa na área de moda. A marca Jean Paul Gaultier é uma marca de luxo, porém trabalha com referências estéticas provenientes de subculturas que, inclusive, questionam e subvertem os padrões percebidos como elegantes e chiques. Vimos que a marca utiliza alguns recursos para criar uma imagem de glamour, como o vestido longo e que faz referência a uma rica vampira, Mortícia. Entretanto, talvez seja necessário ver quais as estratégias da marca Jean Paul Gaultier para dialogar com os principais signos que remete ao luxo e a distinção social e como eles se associam com o significado de transgressão que a marca toma para si.

## REFERÊNCIAS

- ADORO CINEMA. **Pedro Almodóvar**. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-5289/biografia/>>. Acesso 08 de jun. 2017a.
- ADORO CINEMA. **Kika**. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-9113/>>. Acesso em 08 de jun. de 2017b.
- ADORO CINEMA. **Julietta**. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-234404/criticas-adorocinema/>>. Acesso em 08 de jun. de 2017c.
- ALMEIDA, Milton José de. **Cinema, arte da memória**. São Paulo: Autores Associados, 1999.
- AVELAR, Suzana. **Moda, Globalização e Novas Tecnologias**. São Paulo: Estação das Letras, 2011.
- BARNARD, Malcom. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: 2003, Rocco.
- BATISTA, Isaac Matheus Santos Batista; BEZERRA, Amilcar Almeida. **A narrativa da marca Dior na cinematografia das décadas de 1950 e 1960**. In. Anais do VII ENPECOM Encontro de Pesquisa em Comunicação. VII ENPECOM Encontro de Pesquisa em Comunicação. Curitiba: UFPR, 2015.
- BAUDOT, François. **A century of fashion**. New York: Thames and Hudson, 1999.
- BEZERRA, Amilcar Almeida; BATISTA, Isaac Matheus Santos. **A marca Dior no cinema (1950-1970)**. In. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, 2016, Caruaru. Anais do XVIII Intercom 2016. Caruaru: Intercom, 2016.
- BIOGRAPHY. **Pedro Almodóvar**: filmmaker (1949-). Disponível em <<https://www.biography.com/people/pedro-almody-21273055>>. Acesso em 09 de jun. de 2017.
- BOOTH, Wayne C. **A arte da pesquisa**/ Wayne C. Booth, Gregory G. Colombo, Joseph M. Williams; tradução Henrique A. Rego Monteiro. São Paulo: Martins Fontes 2005.
- BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2008.
- CHARLES ADDAMS. **The Addams Family**: an evolution. Disponível em <<http://www.charlesaddams.com/news1.shtml>>. Acesso em 08 de jun. de 2017.
- COSTA, Francisco Araújo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Famecos/PUCRS**, Sessões do Imaginário, Porto Alegre, nº 8, agosto 2002.
- ELLE. **A importância do figurino em Julietta, novo filme de Almodóvar**. 2016. Disponível em <<http://elle.abril.com.br/cultura/a-importancia-do-figurino-em-julietta-novo-filme-de-almody/>>. Acesso em 09 de jun. de 2017.

FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. São Paulo: SENAI-SP Editora, 2016.

FREUD, Sigmund. **Uma neurose infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRÍAS, Rodríguez. **Estrenos de otoño: arte, diseño, esculturas... las mejores exposiciones**. 2012. Disponível em <<http://www.elle.es/living/elle-decoracion/news/g493964/estrenos-de-otono-de-arte/>> Acesso em 09 de jun. de 2016.

FUNDACIÓN MAPFRE. **Universo de la moda: de la calle a las estrellas**. Disponível em <<http://exposiciones.fundacionmapfre.org/jpg/>>. Acesso em 02 de jun. de 2017.

HENNESSY, kathryn. **Fashion: the definitive history of costume and style**. Nova Iorque: Dorling Kindersley, 2012.

IMDB. **Kika (1993)**. Disponível em <<http://www.imdb.com/title/tt0107315/>>. Acesso em 09 de jun. de 2017a.

IMDB. **Má Educação (2004)**. Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt0275491/?ref\\_=nv\\_sr\\_1](http://www.imdb.com/title/tt0275491/?ref_=nv_sr_1)>. Acesso em 09 de jun. 2017b.

JULLIER, Laurent. MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. São Paulo: companhia das letras, 2009.

MARCONI, Marina de Andrade. LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MIRANDA, Ana Paula de; BEZERRA, Amilcar Almeida. **Anna Karenina: o figurino como instrumento da narrativa de marcas no cinema**. In. 10º Colóquio de Moda. Anais do 10º Colóquio de Moda, 7º Edição Internacional. Caxias do Sul: Abepem, 2014.

MIRANDA, Ana Paula de; BEZERRA, Amilcar Almeida. **Despindo Anna Karenina. Pragmatizes**, ano 4, n.6, semestral, março de 2014, pp. 212-227.

MIRANDA, Ana Paula Celso de. **Comportamento de consumo de vestuário de moda feminino: análise exploratória**. Dissertação, Universidade Federal do Paraná, Curso de Mestrado em Administração. Orientador Dr. Renato Marchetti. 1998. Curitiba-PR. Disponível em <<http://acervodigital.ufpr.br/bitstream/handle/1884/31884/R%20-%20D%20-%20ANA%20PAULA%20CELSO%20DE%20MIRANDA.PDF?sequence=1>>. Acesso em 08 de jun. de 2016.

MIRANDA, Ana Paula Celso de. **Consumo de moda: a relação pessoa-objeto**. São Paulo: Editora Estação das Letras, 2008.

MIZOGUCHI, Karen. **‘I am standing way out!’** Ellie Kemper dons her very own version of Madonna’s infamous conical bra on the Ellen Show. 2015. Disponível em <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-3002015/Ellie-Kemper-dons-version-Material-Girl-s-infamous-conical-bra-Ellen-Show.html>>. Acesso em 09 de jun. de 2016.

MOLES, Abraham. **O Kitsch: a arte da felicidade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

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

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX - O espírito do tempo**. 1- Neurose. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

NAS ENTRELINHAS. **Jean-Paul Gaultier: quebrando as regras da moda**. 2011. Disponível em <<http://www.nasentrelinhas.com.br/noticias/moda/095/jean-paul-gaultier-quebrando-as-regras-da-moda/>>. Acesso em 08 de jun. de 2017.

NOSTALGIA BR. **Pedro Almodóvar**. Disponível em <<http://www.nostalgiabr.com/biografias/pedroalmodovar.htm>>. Acesso em 09 de jun. de 2017.

PIZARRO, Josefina. **Brie Larson usó um vestido em los Oscar 2017 del cual la misma Morticia Addams estaria orgullosa**. 2017. Disponível em <<http://www.upsocl.com/cultura-y-entretencion/brie-larson-uso-un-vestido-en-los-oscar-2017-del-cual-la-misma-morticia-addams-estaria-orgullosa/>>. Acesso em 08 de jun. de 2017.

POLLINI, Denise. **Breve história da moda**. São Paulo: Claridade, 2007.

SILVA, Andréia. **As influência e inspirações de Madonna**. 2012. Disponível em <<http://www.saraivaconteudo.com.br/Materias/Post/49166>>. Acesso em 08 de jun. de 2017.

STAMOS KILTS. **Sem palavras**. Jean Paul Gaultier. Disponível em <<http://stamoskilts.blogspot.com.br/2011/07/sem-palavras-jean-paul-gaultier.html>>. Acesso em 09 de jun. de 2017.

STRAUSS, Frédéric. **Conversas com Almodóvar**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

TODAY IN MADONNA HISTORY. **Today in Madonna History: september 24, 1992**. Disponível em <<https://todayinmadonnahistory.com/2014/09/24/today-in-madonna-history-september-24-1992/>>. Acesso em 08 de jun. de 2017.

VAGALUME. **Quizás, quizás, quizás**. Disponível em <<https://www.vagalume.com.br/saritamontiel/quizas-quizas-quizas-traducao.html>> Acesso em 09 de jun. de 2017.

VALENTINA, Aline Mariá de Jesus. **Moda, arte cinema e sua relação: uma breve análise do figurino do filme Bonequinha de Luxo**. Monografia, Universidade Federal de Juiz de Fora, Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte. Orientadora Dra. Patrícia Ferreira Moreno Christofolletti. Juiz de Fora, 2015.