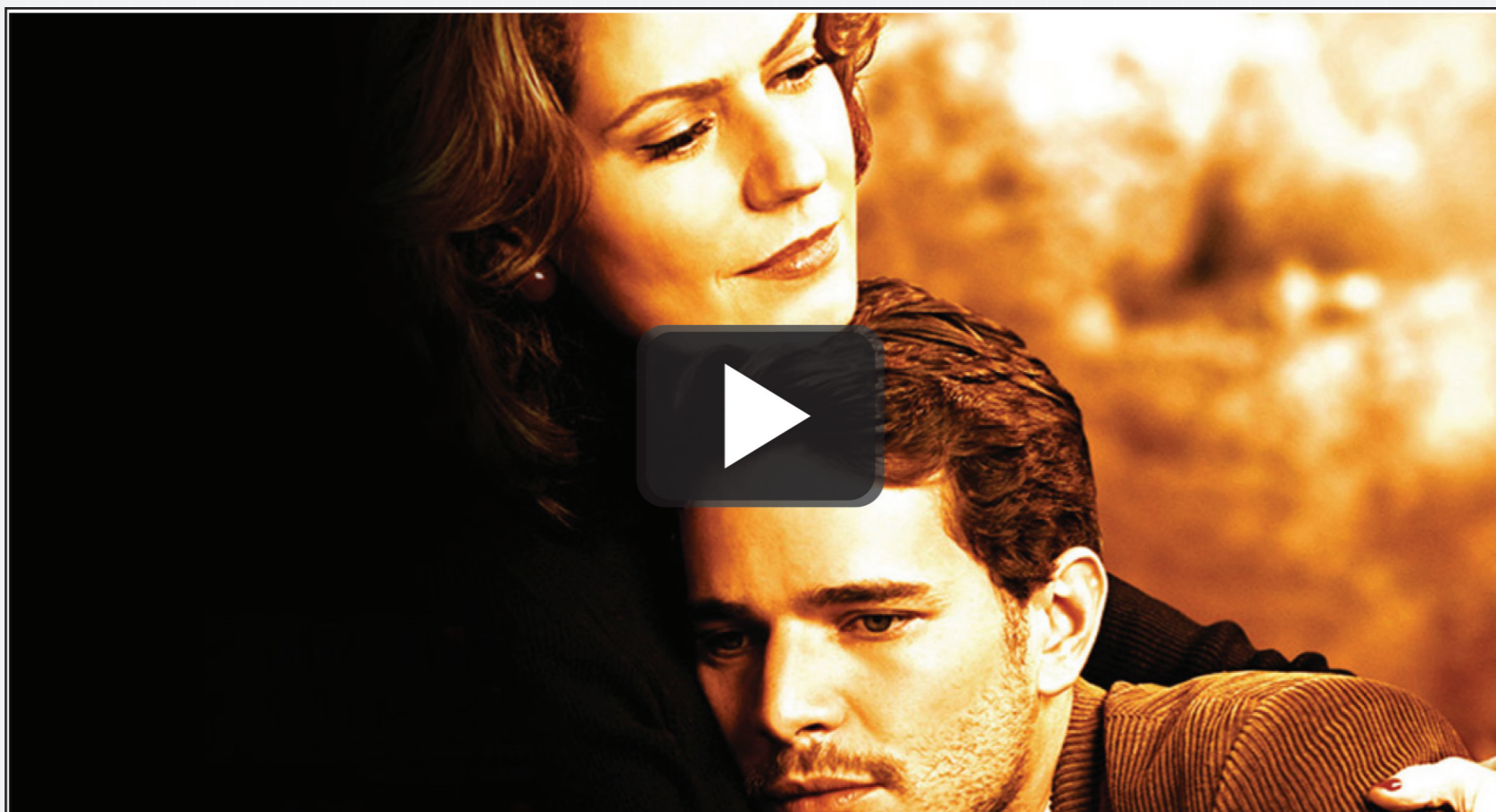


7

Figurino, moda e luxo no filme Zuzu Angel

Luciana Fagundes Haussen¹



Resumo:

O artigo analisa o figurino de cinema a partir do filme Zuzu Angel (Sergio Rezende, 2006), e discute como é representada a obra desta designer brasileira de roupas das décadas de 60 e 70, sob o aspecto da relação de seu trabalho com as idéias de moda e luxo. Destaca a trajetória da equipe de produção do figurino do filme e a repercussão das suas escolhas em cenas-chave desta produção audiovisual. Para tanto, trabalha com a contextualização histórica, a narrativa cinematográfica e com os conceitos de figurino de cinema, moda e luxo. Como suporte teórico, recorre às obras de, Michel Pastoureau, para as análises dos tecidos, de Jean-Jacques Roubine, Deborah Nadoolman Landis e Marcel Martin, sobre o papel do figurino na dramaturgia e no cinema, e Gilles Lipovetsky sobre os conceitos de moda e luxo.

Palavras-chave:

Cinema; Figurino; Zuzu Angel; Moda; Luxo.

Abstract:

This article analyzes the film costumes from the film Zuzu Angel (Sergio Rezende, 2006) and discusses how it represented the work of this important Brazilian designer fashion from the 60s and 70s, under the aspect of its work in relation to the ideas of fashion and luxury. Its highlights the choices of the production team of the film's costume design, and the repercussions of those choices on the outcome of key scenes of this historical narrative. For that, deal with the historical context, narrative film and the concepts of costumes design, fashion and luxury. As a theoretical framework, draws on the works of Michel Pastoureau, for analysis of the tissues, Jean-JacquesRoubine, Deborah Nadoolman Landis and Marcel Martin, on the role of costume design in the drama and film, and Gilles Lipovetsky on the concepts of fashion and luxury.

Keywords:

Movie; Costume design; Zuzu Angel; Fashion; Luxury.



O filme *Zuzu Angel*, do diretor Sergio Rezende, lançado, no Brasil, em 2006, é uma produção nacional que narra a vida da estilista brasileira Zuzu Angel de 1971 a 1976 - data da sua morte, vítima do regime militar. A obra tem como tema central a ditadura no país e a busca de Zuzu por justiça, pelo desaparecimento de seu filho, Stuart Angel Jones – capturado, torturado, e com a morte confirmada em 1971. Em meio às questões políticas e sociais suscitadas, a narrativa também revela aspectos da profissão de estilista no Brasil, nos primeiros anos da década de 70.

São estas representações que serão objeto de análise do presente artigo, ao lançar um olhar sobre os figurinos apresentados na película. A trajetória se justifica por cruzar a experiência real da protagonista - como renomada e pioneira estilista brasileira, e sua representação em película que resultou na conquista do prêmio de melhor figurino do Prêmio Vivo de 2007, da Academia Brasileira de Cinema. Assim, o estudo observa tanto o papel do figurino de cinema no filme e o resultado das escolhas em cenas chave da narrativa, como o trabalho de Zuzu e sua relação com a moda e o luxo.

Partir do ponto-de-vista dos realizadores de *Zuzu Angel* parece uma opção acertada por ser o cinema um canal de expressão de uma interpretação da realidade, capaz de contribuir na construção de um imaginário. E esta representação da realidade através das imagens cinematográficas passa, inevitavelmente, por uma troca de informações entre o produto (filme) realizado por uma equipe, e o público, que o interpreta de acordo com suas imagens internas particulares e coletivas.

Zuzu Angel

Para elucidar o período excluído da narrativa do filme, faz-se importante um breve relato do desenvolvimento da carreira de Zuzu Angel, inclusive para traçar os paralelos com as noções de moda e luxo que passam por transformações ao longo dos anos. Nascida em Curvelo, no interior de Minas Gerais, Zuleika de Souza Netto (1921 – 1976) casou-se com o canadense naturalizado nos EUA, Norman Angel Jones com quem teve três filhos (um menino e duas meninas). Viveu em Salvador e, em 1947, mudou-se para o Rio de Janeiro, época que começa suas atividades profissionais. No período, a indústria de tecelagem no Brasil passa por um grande desenvolvimento. O sistema *prêt-à-porter* entra no mercado e as lojas de departamento começam a fazer sucesso com o uso do crediário.

Quando inaugura seu ateliê, no apartamento em Ipanema em 1957, Zuzu já mantinha contatos próximos com o poder através do grupo “Obra das Pioneiras Sociais”, de Sarah Kubitchek, que fazia uniformes para meninas e meninos carentes. No entanto, o que caracterizava sua produção criativa, eram as saias do tipo guarda-chuva - tendência entre as mulheres da sociedade carioca, influenciadas pelo *New Look* de Dior do pós-guerra.

Pode-se dizer que Zuzu Angel, como estilista, oscila entre os papéis de artesã da moda e de criadora de moda uma vez que, separada, sustentava os três filhos trabalhando como costureira, ou seja: produzindo roupas a partir do desejo das clientes. Ao mesmo tempo em que dava início às suas próprias criações. Características estas que se aproximam do pensamento do

filósofo francês Gilles Lipovetsky, sobre luxo, moda e consumo.

Historicamente, Lipovetsky identifica isto como tempos pré-democráticos (artesão anônimo), em contraposição à chegada de tempos modernos (costureiro criador). Para o filósofo, o representante da mudança é o costureiro inglês com base na França, Charles Frédéric Worth, que, na metade do século XIX, “impõe soberanamente seus modelos e gostos às clientes metamorfoseadas em consumidoras despojadas de um real direito de controle [...]. Nasceu a idade de ouro do costureiro demiurgo: ele vai durar cem anos” (Lipovetsky e Roux, 2005, p. 43).

Neste período, a moda já fazia parte do universo do luxo e, a partir de Worth, passa a estar “associada a um nome, a uma individualidade excepcional, a uma casa comercial de muito prestígio” (Lipovetsky e Roux, 2005, p. 43). Mas a relação moda/luxo não é novidade em 1850. Ela tem início no século XIV quando o luxo se aproxima da cultura e vai “conjuguar-se com a obra pessoal e a criação da beleza” (Lipovetsky e Roux, 2005, p. 36). E a moda, segundo o filósofo, é uma invenção social histórica do Ocidente, datada deste período.

De ritual ou de costumeiro que era, o vestir-se impõe-se como um baile de máscaras, de disfarce lúdico, perfeitamente compatível, de resto, com a etiqueta e a seriedade da vida mundana. O aparecimento da festa (excesso, desperdício) anexando pela primeira vez a arquitetura da toaleta. Não mais a oferenda aos deuses e os rituais tradicionais, mas o jogo integral das aparências, a mania dos pequenos nada, a febre das novidades sem amanhã (Lipovetsky e Roux, 2005, p 40).

Nocaso brasileiro, no entanto, o amanhecer dos anos 60 chega cinzento com o golpe militar de 1964 e o baile de máscaras, no caso da produção de Zuzu Angel, ocorre nos meios detentores do poder, quando a estilista faz roupas para as esposas dos generais do regime. Mas os anos 70 começam sinalizando grandes transformações a emanar das ruas e das manifestações juvenis, não apenas no Brasil, mas ao redor do mundo.

Neste contexto tem início o filme *Zuzu Angel*. E aqui a análise parte para o que está representado na película, com especial atenção ao figurino. Para um melhor entendimento, faz-se necessário pensar o processo de realização de um produto cinematográfico.

Os realizadores

O diretor e roteirista Sergio Rezende², quando parte para a realização de *Zuzu Angel*, possui na bagagem outros quatro filmes baseados em personagens reais. Mas no prefácio do livro sobre o roteiro do filme, Rezende aponta que é um engano pensarmos ser mais fácil contar uma estória real do que outra a partir da nossa imaginação, já que não existem cenas prontas, e há a dificuldade de compactar em duas horas vários anos da vida de uma pessoa. “Curiosamente já recebi críticas apontando inverossimilhanças em episódios retratados ao pé da letra e elogios pela precisão na recriação de fatos que nunca aconteceram [...] o poder da ficção vence sempre” (Rezende, 2006, p. 12).

São vários os elementos integrantes da linguagem do cinema. Muitos advindos de outras manifestações artísticas como a literatura, a pintura, a fotografia, o teatro. É uma linguagem híbrida com bases definidas, porém viva. E dentre os seus elementos constituintes, está o figurino.

O filósofo e teórico cinematográfico

francês, Marcel Martin, em seu livro *A linguagem cinematográfica* (2003, p. 60), considera o vestuário um elemento fílmico não específico. Este seria não específico por contribuir à construção da imagem do cinema apesar de não ser específico a ele, fazendo parte também da composição da imagem em outras formas de expressão artística como no teatro e na pintura.

No cinema, o figurino apresenta peculiaridades distintas ao figurino de teatro e de televisão. “Se a TV reduz, o cinema amplia, e muito. Por isso o figurino cinematográfico é o mais difícil de todos” (Carneiro, 2003, p.165). Com relação ao teatro a norma é inversa. “Sua utilização pelo cinema não é fundamentalmente diferente da que é feita pelo teatro, embora seja mais realista e menos simbólica na tela do que no palco” (Martin, 2003, p. 60).

A partir da exposição dos diferentes usos e resultados do figurino nos três diferentes meios de expressão - teatro, cinema e televisão -, percebe-se como o figurino se apresenta como elemento de composição da cena. Ao pensarmos a personagem sendo incorporada pelo ator, este tem como instrumento de trabalho o seu corpo, sobre o qual recaem as vestes. O figurino, portanto, dialoga com todo o cenário e também com a representação, movimentação e expressão do ator.

O teatro, por ser dos três o mais antigo, pode funcionar como fonte de referência do pensamento sobre a composição do figurino. Levando-se em conta o surgimento do teatro moderno a partir da segunda metade do século XIX, conclui-se que os figurinos seguem as orientações dos movimentos artísticos característicos de distintos momentos mas, de qualquer forma, a indumentária sempre cumpriu um papel na narrativa encenada. Mesmo quando desprezada ou tida como algo supérfluo, ela devia colaborar com o movimento do corpo do

ator para permitir a precisão do gesto, bem como viabilizar ao espectador decifrar o que se passa no espetáculo. Nas palavras do teórico francês Jean-Jacques Roubine:

O figurino, por sua vez, deve ser considerado uma variedade particular do objeto cênico. Pois se ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constitui também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele (Roubine, 1982, p.127).

No caso do filme *Zuzu Angel*, entre os integrantes da equipe de Rezende, está Kika Lopes³, à frente da produção de figurino. Sendo a atividade de figurinista uma ação coletiva - como a maior parte das funções da produção cinematográfica - ela não é pensada isoladamente e precisa estar em conexão com o roteiro, a direção, a direção de fotografia e a direção de arte. E ainda, dependendo do volume de trabalho, em sintonia com uma equipe própria. Neste caso, cabem as palavras da figurinista e doutora em história do design, Debora Nadoolman Landis, quando afirma: “O sucesso de um figurino [...] é a fusão da intenção do roteirista, da interpretação do diretor e da intuição e talento do figurinista” (Landis, 2007, p. 19)⁴.

Para chegar ao caminho a ser trilhado em *Zuzu Angel*, Kika Lopes participou de reuniões com o produtor, Joaquim Vaz Pereira e o diretor de arte, Marcos Flaksman, para pensar visualmente o roteiro. “O figurino é uma das mais efetivas ferramentas de um diretor para contar uma história – tão poderosa que uma distração em uma roupa pode arruinar uma cena” (Landis, 2007, p. 17)⁵.

Em entrevista ao site de estilo da UOL⁶, Kika Lopes conta que Rezende não queria uma

cópia. “Tudo é réplica ou releitura” (Vazoni, 2006), explica Kika. O que nos leva ao pensamento de Martin de figurino “para-realista”. “O figurinista inspira-se na moda da época, mas procedendo a uma estilização” (Martin, 2003, p. 61).

Assim, dois meses antes de começarem a rodar o filme, ela e sua equipe de quatro figurinistas confeccionaram cerca de 400 peças, das quais, aproximadamente a metade era para a personagem principal. Como expõe Landis, “o primeiro passo de um figurinista e um supervisor de figurino é avaliar as exigências do script, o número de trocas de cada personagem, o orçamento potencial disponível, e incontáveis outros detalhes práticos” (Landis, 2007, p. 19)⁷.

Por Zuzu Angel ser uma designer de moda, a equipe parte de referências que ajudam na construção da personagem vivida pela atriz Patrícia Pillar. E poderia se pensar, por isto, em um trabalho simplificado ao recorrer às obras existentes em acervos de familiares e instituições.

Tal fato não ocorreu. A única peça original de Zuzu Angel em seu filme homônimo, é o vestido verde que Patrícia Pillar utiliza no casamento do filho Stuart. As demais foram confeccionadas por costureiras e alfaiates (estes últimos responsáveis pela maior parte dos uniformes dos militares), outras “garimpadas” em brechós e algumas atuais, como pares de sapato da indústria de calçados Arezzo.

Em seu trabalho, Kika ressalta a utilização de tecidos originais da tecelagem Santa Isabel, com quem Zuzu fazia parceria. Neste ponto, nos aproximamos do conceito de *mise-em-scène*, que seria o arranjo dos elementos no quadro e sua respectiva movimentação. E aqui recorremos a André Bazin que, ao tratar da evolução da linguagem cinematográfica, relaciona a *mise-em-scène* a uma maior utilização dos planos sequência

em profundidade de campo, ao final da década de 30.

A colocação de um objeto em relação aos personagens é tal que o espectador não pode escapar à sua significação [...] Em outros termos, o plano sequência em profundidade de campo do diretor moderno não renuncia à montagem [...] ele a integra à composição plástica (Bazin, 1991, p. 76).

O que torna relevante o papel do tecido escolhido pelo figurinista, para dar uma sensação de maior ou menor fluidez, ou no caso, promover uma maior aproximação à realidade das texturas e cores dos tecidos eleitos pela própria Zuzu Angel para serem trabalhados.

Ainda sobre a complexidade da execução do trabalho, até para as decisões que parecem mais simples, como o figurino de Stuart, a escolha foi bastante refletida. “Foram testados até 30 casacos até se chegar ao de veludo cotelê verde” (Vazoni, 2006), conta a figurinista.

Para analisarmos os resultados das escolhas feitas por Kika Lopes e a equipe, vamos acompanhar a narrativa proposta pela película, que não é linear e intercala os momentos finais da vida da protagonista, em 1976, com as lembranças que remetem ao início da década de 70.

O filme

Logo na abertura, temos um plano aéreo do mar do Rio de Janeiro. Desta imagem passamos para uma cena em um quarto de pouca luz onde Zuzu grava um depoimento sobre as perseguições que já vem sofrendo. Ela está de blusão preto e em seguida, sai à noite usando um lenço cinza na cabeça, vestindo pantalonas marrons. Está só. Nesta época a morte do seu filho já havia sido confirmada, e o preto passa a ter lugar de

destaque no guarda-roupa da figurinista, que até então primava pelas peças estampadas, coloridas e representativas de uma luz e paisagens de um país tropical.

Voltando no tempo a cena seguinte mostra o desfile de moda que Zuzu realizou em Nova Iorque, com vestidos coloridos, vermelho, azul, estampas, tecidos fluídos, brincos e colares. Isto ocorre porque o período retratado no filme coincide com o momento em que Zuzu estaria começando a ter um reconhecimento maior em torno de seu nome.

Em 1971, ela já havia apresentado uma coleção em Nova Iorque (novembro de 1970) e é exatamente este desfile que é reproduzido no início do filme e que teve como temas as baianas e o cangaço. Seguindo as mudanças assinaladas por Worth na moda, Zuzu Angel estabelece sua pequena loja em um bairro nobre do Rio de Janeiro, Ipanema.

E se a primeira metade da década de 70, como aparece no filme, é basicamente moderna em relação à moda, que é fortemente vinculada a um sistema fechado ligado à roupa, alguns indícios em direção a um pós ou *hipermoderno* podem ser percebidos. Um deles é o fato de Zuzu se consagrar, no exterior, nos Estados Unidos, e não na França, berço da alta-costura. Apesar de a estilista ter sido casada com um norte-americano, o fato não descarta certo deslocamento geográfico dos referenciais de moda antes centralizados em Paris. Nova Iorque já faz parte de um futuro circuito *fashion*.

Apesar disso, o imaginário em torno da elegância francesa permanece vivo. No filme isto fica claro quando a nora de Zuzu chega ao apartamento da estilista no meio da noite, junto com Stuart, ambos foragidos da polícia militar. A jovem está vestida com calça e camisa e leva

uma bolsa a tiracolo. Os cabelos são curtos, numa imagem bem masculinizada. Zuzu dá a ela um vestido estampado de rosa e verde com broche no peito e os ombros e as costas à mostra. O comentário de Zuzu (Patrícia Pillar) é: “Paris exige isso de uma nora de Zuzu Angel”. E Stuart quando vê a noiva vestida novamente de forma sensual pergunta: “Você vai ficar assim para os franceses?”.

Outro diálogo elucidativo sobre o circuito da moda, da profissão de estilista e as relações com o poder, ocorre entre a protagonista e o filho quando este pergunta: “Costurando para mulher de general?” Ao que a protagonista responde: “Você faz o seguinte: ganha a tua revolução e depois eu vou costurar para as mulheres do comitê central”.

Outro indício das mudanças no conceito de moda gira em torno da atriz Elke Maravilha, interpretada por Luana Piovani. Em suas participações ela sugere, em seu modo de vestir, a idéia do “uso o que me cai bem”. Onde deixa de existir uma oposição bem definida entre o que está na moda e o que não está. Em uma cena no aeroporto, Elke (Piovani) veste short e camiseta meia barriga estampados, com colete longo azul e colar de bolas.

Em outro momento, em um bar, as personagens de Zuzu Angel e Elke Maravilha (Pillar e Piovani) assistem a um show da própria Elke Maravilha, que sempre se caracterizou, na vida real, pelos figurinos “espetaculares”. Nesta cena em particular, Elke veste uma calça com estampa de onça, blusa preta e uma ushanka⁸ sobre a cabeça, provavelmente em referência à sua origem⁹.

A atitude da artista denuncia uma individualização do consumo da moda. E essa liberdade de interpretação da moda se aproxima com o que ocorre hoje com o entendimento de

um luxo para si, a serviço de um indivíduo privado, num processo de subjetivação do luxo.

Uma última fortaleza hierárquica é derrubada – ideologicamente, entenda-se – sob o impacto do imaginário democrático, celebrando um luxo plural, *à la carte*, emancipado dos critérios impessoais do preço. Tudo se passa como se o indivíduo contemporâneo, com suas aspirações à realização íntima, se houvesse tornado refratário a uma definição restritiva do luxo suscetível de proibir-lhe o acesso ao que é associado ao sonho, às volúpias e às belezas superlativas. Enquanto os produtos raros e caros não cessam de retrair barreiras objetivas e distância social, a cultura pós-moderna adota o perspectivismo ou o subjetivismo como expressão da exigência democrática do direito à felicidade e ao luxo (Lipovetsky e Roux, 2005, p. 56).

Mas se podemos perceber no filme indícios rumo a uma democratização da moda e do luxo, o pano de fundo da narrativa é bem distinto. Os jovens da classe média retratados na história ainda são “politicamente engajados”, lutam por ideais igualitários no campo político e o consumo ainda está vinculado à necessidade, e não ao supérfluo. A sociedade brasileira da época vive sob uma ditadura, e a idéia da democratização, de qualquer espécie, parece distante no filme.

Valendo-se da sua função de criadora, Zuzu Angel questiona o papel de sua moda em um momento tão controverso para o país. Em uma passagem, quando está com a coleção pronta para embarcar para os Estados Unidos, para um novo desfile em Nova Iorque, se questiona: “E eu criando vestidos coloridos, com passarinho e florzinha enquanto o país passa por tudo isso!”. Este seu questionamento a faz produzir uma coleção

de contestação, com vestidos longos brancos e bordados com gaiolas, prisões e militares.

São muitas as abordagens que podem ser feitas para as roupas apresentadas na coleção emergencial da estilista, a escolha no caso deste estudo vai ao encontro das análises do especialista em história medieval, o francês Michel Pastoureau. Em suas pesquisas, o historiador em alguns momentos volta o olhar para a questão das indumentárias e dos usos dos tecidos e cores em diferentes épocas da história ocidental.

Pode-se dizer, assim, que a decisão pelo branco ou pela não cor possui uma relação com um passado longínquo (época feudal) que se estende até pelo menos a segunda revolução industrial (1850 – 1870). Aí o entendimento era o da utilização do branco ou cru como uma forma de higienização, pois os métodos de tingimento¹⁰ e, portanto, as cores, eram tidas como impuras para o contato direto com a pele, pelo menos na intimidade das roupas de cama e de dormir.

Falamos aqui de questões morais das ordens religiosas até a reforma protestante. A escolha do branco enfim, pode representar tanto uma busca de pureza como um protesto a uma invasão da privacidade, da intimidade das pessoas – promovida pelo regime militar. As gaiolas, prisões e militares bordados nas roupas são explícitos símbolos contestatórios. Mas, ao retratar gaiolas e prisões a estilista usa o recurso das listras que acompanham o desenvolvimento e evolução do imaginário ocidental há séculos.

[...] ao longo dos séculos, o homem ocidental não cessou de marcar com listras tudo o que se referia a desordem. Sem dúvida, tratava-se de assinalar essa desordem, de proteger-se dela, de advertir mas também de organizar, purificar, reconstruir. Os trajes listrados impostos aos loucos são ao mesmo

tempo grades destinadas a isolá-los do resto da sociedade e tutores, apoios, vias retilíneas para reconduzi-los 'nos trilhos' ao 'caminho reto'. A listra não é desordem; ela é sinal de desordem e meio de recuperação da ordem. A listra não é exclusão; é marca de exclusão e tentativa de reinclusão (Pastoreau, 1993, p.120).

Afinal, onde estava a tão aclamada razão no período retratado no filme quando o Brasil vive uma ditadura militar liderada pelos presidentes (militares) Emílio Garrastazu Médici (1905-1985)¹¹ e Ernesto Geisel (1907 – 1996)¹²? Parece ser este o questionamento que Zuzu Angel leva à América do Norte, ao mesmo tempo em que reforça sua busca por justiça e pelo direito de enterrar seu filho.

Mesmo com toda a dor registrada e apresentada no filme, ao retornarmos ao campo da moda e do acesso ao luxo, não passa despercebido o fato de a própria estilista ser uma pioneira daquilo que viria ser a mulher pós ou *hipermoderna*.

Na década de 1970, separada, tendo que sustentar a casa e alavancar sua profissão, ela aparece no filme de uma forma bastante feminina. Em um momento fala da ditadura e da injustiça enquanto tira os cílios postiços. Quando visita a base aérea em busca do filho desaparecido, veste um vestido vermelho, elegante, que contrasta com os uniformes monocromáticos dos militares e o dia cinzento.

Nesta cena é possível um retorno ao texto clássico de Susan Sontag, "Fascinante Fascismo" sobre a obra da cineasta alemã Leni Riefenstahl, onde Sontag discorre sobre as estéticas fascistas.

Estéticas fascistas [...] nascem de (e justificam) uma preocupação com situações de controle, de comportamento submisso, de esforço

extravagante e resistência à dor; elas endossam duas situações aparentemente opostas: a egomania e a servidão. [...] A arte fascista glorifica a capitulação, exalta a irracionalidade e torna a morte fascinante" (Sontag, 1986, p.73).

Sobre os uniformes, a autora segue: "Há uma fantasia generalizada sobre uniformes. Eles sugerem comunidade, ordem, identidade (através de postos, faixas, medalhas[...]) competência, autoridade legítima e exercício legítimo da violência" (Sontag, 1986, p.78). E para dar veracidade às cenas militares, como já foi dito, Kika Lopes teve a colaboração de um time de alfaiates, porque o jogo do poder estava representado de forma bastante expressiva nos uniformes dos militares.

Mesmo transitando em mundos tão distintos, entre desfiles de moda, lojas de roupas e porões da ditadura, a personagem de Zuzu, através dos figurinos, mantém distância de uma fetichização da ordem monocromática militar. As unhas estão sempre pintadas, na maior parte, de vermelho. Neste sentido, Zuzu Angel parece antecipar o novo papel da mulher, e da perpetuação da feminização do luxo como propõe Lipovetsky.

O quê se vê no momento em que as mulheres têm acesso aos diplomas e aos postos de responsabilidade? Assiste-se, paradoxalmente, à volta das roupas íntimas femininas sedutoras, ao triunfo das top models sexy, ao retorno das formas femininas, ao sucesso do Wonderbra, das saias curtas, da maquiagem entre as adolescentes. Há refeminização da mulher e não uniformização sexual das aparências. As mulheres reivindicam a igualdade com os homens: não querem por isso parecer-se com eles. A partir do momento em que

a febre contestadora passou e em que todas as atividades estão abertas aos dois sexos, as mulheres já não hostilizam os emblemas estéticos da diferença sexual: reivindicam-nos como símbolos identitários (Lipovetsky e Roux, 2005. p. 77).

Considerações finais

Na análise do filme *Zuzu Angel* transparecem os vários paradoxos que marcam a trajetória da moda e do luxo na sociedade Brasileira. Os jogos de poder, onde os realizadores se aproximam e são procurados por aqueles que detêm as regras do jogo, no caso, o político. Mostra também que, mesmo nos momentos de maior repressão e dor, parece haver espaço para o luxo nas suas mais diversas formas de manifestação.

Com relação ao figurino de cinema, percebe-se a preocupação da figurinista com a narrativa do filme e sua integração com a direção, a direção de arte e direção de fotografia. Preocupação esta, que acaba por dar aos figurinos um papel de destaque, em que o figurino, como elemento constituinte da cena, cumpre uma função importante na composição do quadro cinematográfico e na narrativa. Ao remontarmos às primeiras cenas, quando Zuzu (Patrícia Pillar) nos é apresentada, temos o contraste do colorido do Rio de Janeiro, onde a história se desenrola, seguida pela primeira cena de Patrícia Pillar, em um quarto escuro com roupas escuras. Percebemos que algo ali destoa.

Em seguida, em uma volta ao tempo, são mostrados os momentos mais efusivos da estilista, com suas roupas coloridas e temas brasileiros, com pássaros, flores, anjos, baianas e cangaço. Estes temas, no decorrer da história, são substituídos, nas roupas, pela temática da repressão, da ditadura,

das gaiolas, do sem cor. O destaque do figurino, no caso de *Zuzu Angel*, também é relevante por ser sobre uma história sobre a história de uma figurinista, de uma designer de moda que marcou época no Brasil.

Através da protagonista a narrativa nos mostra um momento de mudança na atitude das mulheres. Nos seus desejos e nas suas formas de encarar o feminino. Porém, chama a atenção de como foi solitário o trabalho de algumas pioneiras como a própria Zuzu e a atriz Elke Maravilha, principalmente diante de tantos uniformes militares, com seus tons cinzentos, sua ordem, sua limpeza.

O filme *Zuzu Angel* (Rezende, 2006), confirma, ainda, uma tendência entre muitos realizadores cinematográficos - de formarem equipes mais próximas, com as quais estabelecem afinidades, e acabam por voltar a trabalhar juntos.

Referências

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

CARNEIRO, Marília. **No camarim das oito**. Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano/Senac Rio, 2003.

LANDIS, Deborah Nadoolman. **Dressed – A century of Hollywood costume design**. New York: HarperCollins, 2007.

LIPOVETSKY, Gilles, ROUX, Elyette. **O Luxo Eterno – Da idade do sagrado ao tempo das marcas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PASTOUREAU, Michel. **O Pano do Diabo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

SONTAG, Suzan. **Sob o signo de Saturno**. São Paulo: LP&M, 1986.

SILVA, Pricila Andrade. **A moda de Zuzu Angel e o campo do design**. Dissertação de mestrado do programa de pós-graduação em Design do departamento de Artes & Design do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, 2006.

VAZONI, Carolina. **“Zuzu Angel era uma mulher chiquerrima”, diz Kika Lopes, figurinista do filme**. 03 de agosto de 2006. Disponível em: <<http://estilo.uol.com.br/moda/ultnot/2006/08/03/ult630u4669.jhtm>>. Acesso em: 24 de jan. de 2011.

Notas

1 Jornalista, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da FAMECOS/PUCRS. Email: dudahauss@hotmail.com

2 O roteiro é feito em parceria com Marcos Bernstein.

3 Nascida em Portugal, Kika Lopes começa a atuar como figurinista em produções cinematográficas nacionais em 1985, atividade que se intensifica na década de noventa com um aumento da produção na primeira década do século XXI. Atualmente ela também atua como

diretora e a parceria como figurinista de filmes de Sergio Rezende já havia ocorrido em 1986 em *O Homem da Capa Preta*, 1999 – Mauá – *O Imperador do Rei* e também em 2001 em *Quase Nada*.

4 “Costume is one of the director’s most effective tools for telling a story – so powerfull in fact, that a distracting garment can ruin a scene”. – Tradução da autora.

5 “The successful costume, then, is the amalgamation os the screen writer’s, the director’s interpretation and the costume designer intuition and talent”. – Tradução da autora.

6 Disponível em: <<http://estilo.uol.com.br/moda/ultnot/2006/08/03/ult630u4669.jhtm>>. Acesso em: 24 de jan. de 2011.

7 “The first step for designer and costume supervisor is to evaluate the requirements of the script, the number of changes for each character, the potential budget, and countless other practical detail”. – Tradução da autora.

8 Ushanka é uma espécie de gorro típico da Rússia feito de pele de animal, normalmente de Zibelina.

9 Elke Maravilha é o nome artístico de Elke Giorgierena Grunnupp Evremides. Ela nasceu na atual São Petersburgo sendo posteriormente naturalizada alemã, tendo chegado no Brasil ainda pequena.

10 As cores muitas vezes eram obtidas por meio de matérias animais (PASTOREAU, 1993, p.85).

11 Emílio Garrastazu Médici foi presidente do Brasil de 1969 a 1974 e atribui-se a ele um dos períodos mais duros da ditadura.

12 Ernesto Geisel presidiu o país de 1974 a 1979 e atribui-se a ele o início da reabertura política, apesar de, ainda sob sua direção, muitos crimes e prisões terem ocorrido.