

A representação das mulheres Invicta através dos seus figurinos

The representation of Invicta women through their costumes

Carolina Fadigas
Doutoramento em Artes dos Media e Comunicação
Universidade Lusófona
Lisboa, Portugal
carolinamariafp@gmail.com

RESUMO

Há pouco mais de 100 anos, nasceu na cidade portuense uma das primeiras “fábricas de cinema” portuguesas. A Invicta Film produziu vários filmes mudos que marcaram os primórdios da indústria cinematográfica nacional. Este artigo visa analisar os figurinos utilizados pelas personagens principais femininas de três obras distintas da produtora: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Barbanegra* e *As Mulheres da Beira*. No intuito de permitir que o figurino fale por si, numa época em que os atores ainda não tinham voz. *Berta*, *D. Rita* e *Anna* são as personagens escolhidas pela sua aparente diferenciação, tanto na narrativa como visualmente. São compreendidas as representações da mulher dentro da tipologia do seu papel e a sua tradução, coerente ou não, com o guarda-roupa escolhido. Ao reconhecer também o seu estatuto social e estado psicológico, é proposto desmistificar a era/época a que pertencem e a tendência de moda favorecida. Pretende-se também verificar se o figurino possui alguma credibilidade histórica, recorrendo a exemplos complementares de ilustrações e pinturas. Para liderar a leitura do tempo do figurino, será compreendido o seu modo sincrónico ou diacrónico. Sendo o departamento de figurinos vítima de fraca creditação, a análise destas obras relata o enobrecimento da área desde os seus primórdios em Portugal.

PALAVRAS-CHAVE

Cinema mudo, Figurinos, Atrizes, Invicta

ABSTRACT

Over 100 years ago, one of the first Portuguese “film factories” was born in the city of Porto. Invicta Film produced several silent films that marked the beginnings of the national film industry. This article aims to analyze the costumes used by the main female characters of

three different films created by the producer: *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, *Barbanegra* and *As Mulheres da Beira*. In order to allow the costumes to speak for themselves, at a time when actors still had no voice. *Berta*, *D. Rita* and *Aninhas* are the characters chosen for their apparent differentiation, both in narrative and visually. The representations of women within the typology of their role and their translation, coherent or not, with the chosen wardrobe are understood. By also recognizing their social status and psychological state, it is proposed to demystify the era/time which they belong and the favored fashion trend. As if the costume has some historical credibility, using complementary examples of illustrations and paintings from each era. To lead the reading of the time of the costume, its synchronic or diachronic mode will be understood. As the costume department is a victim of poor credit, the analysis of these works reports the ennoblement of the area since its beginnings in Portugal.

KEYWORDS

Silent film, Costume, Actress, Invicta

Introdução

A década de 20 do século XX foi palco das maiores obras de cinema mudo portuguesas. Uma das produtoras responsáveis por esse acontecimento foi a portuense Invicta Film. Este artigo visa explorar três obras distintas elevando o trabalho de algumas das atrizes envolvidas e os figurinos que elas utilizaram. Para conseguir analisar os figurinos, é pertinente decifrar também os seus criadores, quando é possível. Apesar da creditação do departamento dos figurinos se manter uma problemática até aos dias de hoje, este artigo pretende também compreender as suas possibilidades há 100 anos. Algumas questões são deixadas abertas.

A área do figurino, poucas vezes evidenciada nos estudos cinematográficos em Portugal, concede a possibilidade de adicionar e traduzir características físicas, psicológicas e espaço-temporais às personagens. Esta capacidade comunicativa recai na leitura do figurino como signo, ao assumir a sua dimensão da representação do vestuário dentro do quadro cinematográfico isoladamente. Umberto Eco defende que a linguagem da roupa não serve apenas para transmitir significados em prol de certas significativas. “Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir” (Eco, 1989, p. 8). Alertando para as escolhas dos figurinistas e outros envolvidos para a construção estética das personagens, mas também para a interpretação e contextualização dada aos fotogramas selecionados.

A materialização dos elementos mencionados e maneira como são interpretados possibilita a observação mais aprofundada de um filme e da sua narrativa. Ao agregar os estudos cinematográficos ao âmbito da moda, torna-se plausível identificar historicamente a que época e tendências as personagens podem ser associadas. A compreensão da dimensão temporal do figurino é analisada através da metodologia de Francisco Araújo da Costa em “O figurino como elemento essencial da narrativa” onde expõe a seguinte divisão:

O tempo pode ser definido com o auxílio do figurino de modo sincrónico ou diacrónico. (...) No modo sincrónico, o figurino molda o ponto histórico em que a narrativa se insere. (...) No modo diacrónico, a passagem do tempo é demonstrada com auxílio da troca de indumentária das personagens. (Costa, 2002, p. 39).

É necessário sensibilizar que as diferentes obras colocam as três personagens femininas escolhidas em papéis bastante divergentes na qual as narrativas à primeira vista, pouco se assemelham. A contratação de realizadores com diferentes históricos, assinaturas e nacionalidades elevaram a Invicta a um patamar internacional e interdisciplinar entre géneros cinematográficos. A minuciosa produção transparecida nas obras analisadas, vitalizam uma fase transitiva do figurino cinematográfico. Pois, nos primórdios da indústria, “a questão do figurino não era de tamanha relevância, mas a partir do momento em que os filmes passaram a ser produzidos mais cuidadosamente o figurino passou a ter uma grande importância tanto na função de acervo histórico como para dar realismo aos personagens da trama retratada” (Falcão, 2006, p. 1).

A pertinência das obras escolhidas para análise, dentro do portefólio da Invicta Film, foi a abrangência das personagens femininas mais impactantes em três patamares distintos: se por um lado *Os Fidalgos da Casa Mourisca* são uma representação de época, em *Barbanegra* recai o modernismo do vestuário, e em *Mulheres da Beira* decifram os trajes utilizados nas zonas rurais. Uma das particularidades, porém, bastante óbvia, oferecida pelos filmes mudos, é que um dos elementos abordados para a observação dos figurinos, a cor, não é um componente providenciado na sua maior escala, tornando ainda mais curiosa a sua presença. Silhuetas, texturas, padrões e camadas foram alvos também verificados, a quando necessário.

1. Berta

A adaptação do romance de Júlio Dinis *Os Fidalgos da Casa Mourisca* ao mundo cinematográfico foi assinada pelo realizador importado de França, Georges Pallu, em 1920, e estreado em 1921. Segundo a

Cinemateca Portuguesa, *No centenário dos Fidalgos da Casa Mourisca* (2021), os figurinos do filme são creditados por Valverde. No mesmo documento, lê-se que

(...) os dirigentes da Invicta Film procuraram, como se compreende, rodear esse filme dos maiores cuidados em todos os setores de produção – da realização à interpretação passando, igualmente, pela indumentária, aspeto muito importante para mais num filme de tal tipo, em que sobressaía a reconstituição de uma época, a par de outras características próprias a esse género cinematográfico. (In Ribeiro, 1973, p. 2.

Ao admitir a preocupação pela “indumentária”, percebe-se que o figurino foi alvo de um cuidado igualitário a todos os outros setores da produção. Apesar de passados 100 anos e ainda não ser uma prática absoluta, há que saudar os intervenientes. Com razão, descrevem que o figurino se torna um aspeto de alto relevo quando se objetiva uma reconstrução histórica. É a Jayme Valverde a quem recai esta responsabilidade. Não tendo sido encontradas intervenções cinematográficas anteriores à estreia da obra, é posteriormente associado aos figurinos dos filmes *José do Telhado* (1929) de Rino Lupo e *Acto de Primavera* (1963) de Manoel de Oliveira. Como é recorrente nos primórdios do cinema, há uma certa cumplicidade com a arte irmã, e Valverde é uma das suas provas. Mestre do teatro, encenou peças como a *Antígona de Pedro* em 1959 com o grupo do Centro Ramalho de Ortigão, no Teatro Sá da Bandeira, como Inês Alves Mendes refere no seu artigo, dedicado ao alcance social e estético de uma peça, nas publicações “Portuguese Cultural Studies” (2015, p. 190).

No caso d’*Os Fidalgos da Casa Mourisca*, Berta é a personagem feminina escolhida para a análise do figurino. Na consideração do mencionado anteriormente, sobre a tentativa da “reconstrução histórica” na qual o figurino é essencial, é relevante compreender que a obra original de Júlio Dinis foi publicada no ano de 1871. Apesar do século XIX ser palco de várias tendências e mudanças na estética do vestuário, são as duas décadas anteriores à publicação a considerar para comparações, pois as referências presentes neste filme são na sua maioria rementes à passagem das décadas de 1850 e 1860. Outra observação pertinente é compreender que, apesar de nos parecer um passado distante, entre a data da estreia do filme e a publicação do livro, passaram apenas 60 anos. O que, quando valorizado nos termos do guarda-roupa, há a possibilidade de ter testemunhos reais e inclusive a reutilização das peças que foram efetivamente confeccionadas na época. Na obra literária *Setting the scene: A short History of Hollywood Costume Design 1912-2012*, a figurinista premiada Deborah Nadoolman Landis aponta sobre os anos formativos da indústria cinematográfica: “os próprios atores providenciavam grande parte dos figurinos, enquanto os coordenados referentes a determinados períodos temporais e as peças mais teatrais eram obtidas em casas de aluguer” (Landis, 2007, p. 65). O livro ainda declara nas palavras de W. Robert LaVine que as atrizes mais afortunadas que tinham guarda-roupas abastados eram favoritas nas escolhas dos papéis, sendo uma maneira de cortar nas despesas e assegurar o vestuário. Essas práticas, apesar de serem documentadas fora do território lusitano, evidenciam as diferentes origens dos figurinos à data em questão. Não há documentos que o comprovem sobre a obra cinematográfica em análise, porém palpita as mudanças e preocupações que o departamento em construção admirava.

Na “Entrevista ao elenco de *Os Fidalgos da Casa Mourisca* de 1921” (1966) com António Lopes Ribeiro, disponível na RTP Arquivos, é

conseguindo um diálogo com os atores “sobreviventes” do filme. Etelvina Serra, atriz que interpreta Berta, é destacada como uma grande artista a quem foi atribuído o primeiro prémio de canto e de arte dramática do Conservatório Nacional de Lisboa. Sendo esta personagem uma das poucas aparições cinematográficas, destaca-se também a sua aparição em *A Rosa do Adro* (1919), que foi um dos seus últimos papéis após 17 anos dedicados à representação, maioritariamente teatral.

Berta da Póvoa é a filha de Tomé da Póvoa, um antigo empregado de uma família aristocrática de Vilar de Corvo, conhecidos por fidalgos da Casa Mourisca. Um dos filhos da família endinheirada, *Jorge*, apaixona-se por *Berta* mas é condenado por tal pelo seu pai. Apesar de Berta já ter nascido num seio financeiramente sustentável e ter adquirido uma educação semelhante às classes mais altas, continua a ser considerada plebe, dado também a sua ligação ao meio rural. Este enquadramento da narrativa é traduzido devidamente nos seus figurinos. Classe burguesa em ascensão, educada e romântica, a “mulher-anjo”, também comparada pelo pai da família endinheirada com a falecida filha, Beatriz.



Figura 1. Berta, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Fonte: Cinemateca

No figurino visível na Figura 1, apesar de clara manipulação da cor, é a silhueta e a modelagem do vestido que falam por si, tanto na aproximação da modelagem da época correspondente como na simbologia que carrega. A cintura é afunilada pelo uso de um corpete em contraste com o volume extra fornecido pela crinolina e saíotes. O vestido de

manga comprida e de decote quase fechado de colarinho e punhos brancos assemelha-se ao corte das camisas modernas. Destaca-se também um padrão floral listrado com rendas aplicadas na sua frente e as pregas em todo o seu torno, que proporcionam mais dimensão à roda da saia. Em “A moda em Portugal: 1807 a 1914” (2011), Valter Carlos Cardim, faz uma descrição do vestuário da época retratado pelo artista Leonel Marques Pereira, referindo que

O pintor Leonel Marques Pereira ao retratar o rei D. Fernando no Passeio Público, em 1856, mostra-nos através das muitas senhoras que saúdam o rei, a amplitude da saia preconizada pela moda com o uso da crinolina. Nota-se nas vestimentas a arrastarem-se pelo chão, que as saias em voga eram extremamente amplas e possuíam ainda sobre saias. O corpo inteiramente coberto deixa ver apenas o rosto. (Cardim, 2011, p. 45).

A moda, como ferramenta complementar do estatuto social, é conferida no seu esplendor em situações e eventos como o caso exemplar dado por Cardim e também exposta na Figura 2. No caso da personagem Berta, a sua narrativa decorre no seu quotidiano, entre a casa e o campo, o que se traduz coerentemente numa versão mais simplificada e prática do representado, mantendo os traços principais e silhueta semelhantes. É também notório o enquadramento do figurino na dimensão psicológica da personagem. Os detalhes e aviamentos referidos anteriormente, como rendas e tecidos florais, submetem uma visão romântica e feminina de Berta, dentro do seu espectro narrativo, geográfico e social. A assimilação da apresentação do figurino no filme e a sua correspondência factual com a história da moda é conciliável com a descrição de Costa (2002, p. XX) com o modo sincrónico do vestuário: “um figurino realista resgata na exatidão e cuidado as vestimentas da época cujo filme visa retratar”.



Figura 2. D. Fernando II no Passeio Público (1856) de Leonel Marques Pereira. Fonte: MatrizNet – Direção-Geral do Património Cultural

Um dos elementos que mais se destaca por estar descontextualizado da época a que a obra remete no século XIX, mas que mais identifica a época em que o filme foi produzido é a maquilhagem. Apesar de não ser considerada parte do figurino atualmente, e nem ser um departa-

mento creditado do filme, não deixa de ser relevante para a leitura. A maquilhagem dramática da Figura 1 demonstra a representação de uma tendência expressionista encontrada facilmente nos filmes mudos das décadas de 20 e 30. É posta em voga pelas atrizes populares da época como é notório na Figura 6, exposta neste artigo através da atriz Brunilde Júdice. Esta utilização deve-se ao género dramático da obra, à teatralização comum dos movimentos faciais e a uma tentativa de melhor compreensão e transmissão das emoções das personagens para o público. Dada a falta de diálogo e de qualidade de imagem, é compreensível um distanciamento maior face ao naturalismo a que estamos habituados na atualidade. Atendendo a que no século XIX, principalmente nas décadas de 1860 em Portugal, seria altamente improvável a mulher maquilhar-se, independentemente do seu estatuto social, verifica-se uma incongruência histórica.

Manuela Bronze em *Representações da memória no vestuário: Metáforas Pós-modernas nas artes plásticas e cénicas* também expõe a sua visão sobre a temática da leitura do figurino de época:

É interessante considerar o caso dos trajes de época e o modo como o espectador os vê, sem estar preocupado com a sua historicidade. Se a própria morfologia do corpo do ator é outra que não a histórica, a sua presença determina o anacronismo da dimensão histórico-cultural, com os seus sentidos aderentes e, ao mesmo tempo, a evidência dos sinais contemporâneos, também eles diferentes consoante a memória da época ser francesa, portuguesa ou inglesa. (Bronze, 2010, p. 35).

A perceção do rigor dos trajes de época na perspetiva do público/espectador pode não ser um problema se o ator/atriz conseguir transmitir a narrativa desejada. Dado esta assimilação, é oportuno desvincular a atribuição da historicidade de todos os elementos têxteis colocados no corpo do ator, caso não interfira com a sua compreensão.

2. Rita

Barbanegra é o segundo – e o derradeiro – filme resultante da colaboração entre a Invicta Film e o Diário de Notícias. História rocambolesca, feita de lances policiais, perigos, arrojados meliantes e até leões como arma de assassinio (e, claro, muitas barbas nos rostos dos atores...). (Ramos, 2012, p. 42).

Numa curiosa parceria entre o prestigiado jornal Diário de Notícias e a produtora Invicta, surgiram dois filmes que ajudaram a alimentar as casas culturais para o consumo do cinema na década de 20 do século XX. O acordo da publicação de folhetins e a sua rápida reprodução cinematográfica não envolvia responsabilidade financeira entre ambas as partes, apenas a sua exclusividade. *Amor Fatal* (1920), sem cópias existentes, e *Barbanegra* (1920) foram duas obras primeiramente publicadas no folhetim do Diário de Notícias e pouco depois realizadas por Georges Pallu. O realizador francês, formado na *Film d'Art*, demonstra novamente uma visão arrojada para o cinema português, não só pelo inesperado aparecimento de grandes felinos como pela dinâmica dos figurinos que comparecem na sua obra.

Em *Barbanegra*, foi óbvia a preocupação de diversificar. Se *Amor Fatal* era um dramalhão, *Barbanegra* baptizado de ‘tragicomédia cinematográfica’ nada tem de trágico e oscila entre a comédia (a história da gorda D. Rita e as suas aspirações suas a um título) e o filme de polícias e ladrões (J. Bernard da Costa, 2003, p. 4).

A “tragicomédia” que é *Barbanegra*, como mencionado por João Bernard da Costa, tem como protagonista D. Rita, interpretada pela atriz de revista Maria de Campos. Habituada ao lado cómico das personagens no teatro de revista e com o aspeto físico desejado para a personagem, entrega-se na perfeição ao papel. A creditação da obra peca grosseiramente pela ausência do figurinista ou de alguém relacionado com o guarda-roupa. No entanto, há a menção do envolvimento de Henrique Alegria na direção artística e de André Lecointe no décor, departamentos/funções que muitas das vezes tratariam também do vestuário se fosse necessário e/ou adequado. Ao percorrer as fichas técnicas dos filmes produzidos pela Invicta Film, os nomes mencionados são bastante recorrentes. Mas apenas *Os Fidalgos da Casa Mourisca* destacam derradeiramente o figurinista, como visto anteriormente, Jayme Valverde. Vários/as autores/as continuam a colocar o figurino dentro da responsabilidade do departamento de arte, exemplificando com a afirmação de Vera Hamburger:

Quando falamos em direção de arte, estamos referindo-nos à conceção do ambiente plástico de um filme, compreendendo que este é composto tanto pelas características formais do espaço e objetos quanto pela caracterização das figuras em cena. A partir do roteiro, o diretor de arte baliza as escolhas sobre a arquitetura e os demais elementos cênicos, delineando e orientando os trabalhos de cenografia, figurino, maquiagem e efeitos especiais. (Hamburger, 2014, p. 18).

Permanecem várias possibilidades, mas impossíveis de responder, sendo pertinente destacar duas. 1) Jayme Valverde sempre teve o mesmo envolvimento com todas as produções Invicta como a restante equipa; 2) Ou o departamento artístico se responsabilizou também pelos figurinos na maioria das obras. A ausência de acesso a mais documentação, se é que existente, impede o tratamento destas questões de forma conclusiva.

No primeiro momento do filme, representado pela Figura 3, a D. Rita descreve-se num anúncio no Diário de Notícias como “viúva ainda nova, elegante, distinta, carinhosa e rica, com coração romântico, procura casar-se com cavalheiro titular”. Em simultâneo, a personagem é apresentada em sua casa a fazer exercício físico, comprovando o seu lado distinto e rico, mas coloca em causa os termos “nova” e “elegante”. Bernard da Costa também felicita o contraste desta cena inicial, acrescentando “a aparição de Rita (...) sobretudo com os seus exercícios de emagrecimento, em pijama a suar muito”. É fundamental esclarecer que, apesar de D. Rita se encontrar na sua exuberante casa, não está de pijama, mas sim com um guarda-roupa específico para as mulheres praticarem desporto livremente, numa época onde o vestuário *sportswear* ainda se estava a desenvolver. A camisa comprida e os corsários às riscas, apesar de desajeitados na conformidade teatral da cena em questão, são de modelagens idênticas às peças eduardinadas desportivas com a mesma função. Como se pode aferir as semelhanças na Figura 4, uma ilustração da revista norte-americana *The Delinator*, de 1917, aos figurinos anteriormente apresentado na Figura 3.



Figura 3. D. Rita a praticar desporto (2min10seg). Fonte: Youtube



Figura 4. - Vestuário “sportswear”, revista The Delineator, julho 1917. Fonte: The Vintage Traveler

O conjunto utilizado por D. Rita pode ser confundido com as peças de roupa interior preferidas na altura, camisas ou tops e corsários ou calções de linho ou algodão, também visíveis na longa-metragem. Além disso, para andar no conforto de sua casa, o figurino de D.

Rita assemelha-se a um robe/vestido de mangas largas e linhas retas, como as tendências da década de 20 potencializavam. No entanto, a Figura 3 também expõe o planeamento da relação do figurino com o departamento de arte. As riscas colocadas na decoração das paredes são interligadas na perfeição com o mesmo padrão do vestuário, tornando a cena coerente a nível estético e fortalecendo a dinâmica da personagem dentro do seu espaço e vestuário. Expondo assim uma mulher moderna e esforçada a cumprir os seus objetivos de emagrecimento, sem perder o lado cómico que a cena e a personagem pressupõem.

Um dos momentos de comédia oferecidos pelo filme coincide também com um item de vestuário de D. Rita (Figura 4). Ao preparar-se para se encontrar com *Barbanegra*, D. Rita pede à sua empregada que lhe aperte o espartilho o máximo que conseguir, e ainda pede o reforço de outro empregado, acabando por caírem todos. Ora, apesar de o filme ser rodado em 1920 e de existirem alguns figurinos demonstrativos de modernidade na época, há que constatar que a ocasião para a qual a personagem se está a preparar exige uma abordagem mais conservadora. O espartilho ajustado, o vestido comprido, mas a mostrar o tornozelo e o decote redondo e subido conferem uma súbita linguagem mais tradicional na classe alta em 1920. Rita apresenta uma nova dimensão à sua persona com o uso deste traje, desta vez mais sofisticada, mas igualmente dedicada a atingir uma imagem mais esbelta. Tal como na sua amostragem desportiva, a atriz também consegue dinamizar o caricato da personagem com o apoio do movimento do figurino. A necessidade de apertar o espartilho é gestual equivalendo à desconjuntura durante o seu exercício físico que a fazia subir com as suas mãos os corsários.



Figura 5. Empregados de D. Rita a apertarem o espartilho (15min01seg). Fonte: Youtube

Tal como Berta, em *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, D. Rita de *Barbanegra* também se destaca pela veracidade da contextualização histórica e sociocultural dos figurinos apresentados. A sua faceta sincrónica é disposta num cardápio de tendências de moda dos anos 20 do século XX, para as várias ocasiões que a personagem enfrenta, tornando o filme um potencial exemplar explicativo da história da moda em Portugal na época.

3. Anna

Em 1922, estreou o filme *Mulheres da Beira* com a realização do italiano Rino Lupo baseado num dos contos de *A Frecha da Mizarela* de Abel Botelho. A obra literária originalmente publicada em 1898, mas escrita em Outubro de 1885, transborda em descrições detalhadas de vários dos figurinos reproduzidos em película.

Nesta longa-metragem, temos acesso ao trabalho da icónica Brunilde Júdice como Anna. A atriz marcou com o seu talento e beleza a primeira geração do cinema português. Paulo Batista, na segunda edição da Revista de História da Arte, no artigo “O Corpo Desvendado” (2014) expõe que “A imagem de Brunilde seduzia os seus contemporâneos por ser uma das atrizes que mais se aproximava de um padrão “cinematográfico”, para o qual iam convergindo as tendências cosmopolitas da beleza feminina” (Batista, 2014, p. 372). O texto é acompanhado pela compilação das obras do fotógrafo Silva Nogueira, uma delas visível na Figura 6.



Figura 6. Brunilde Júdice por Silva Nogueira (1934). Fonte: Google Arts and Culture

Caterina Cucinotta, no artigo *Un italiano tipicamente portoghese: Breve storia del cineasta Rino Lupo*, escrito em 2016, conta-nos a relação do realizador com o novo país, a obra mencionada e ainda a sua influência noutra nome de alto no cinema português.

Entre *Mulheres da Beira* de 1921 e *Os lobos* de 1923, Rino Lupo dedicou-se à sua paixão paralela pelo ensino das artes

cinematográficas através da abertura de várias escolas, entre o Porto e Lisboa, nas quais muitos atores do cinema mudo português aprenderam a arte de representar, diretamente com o mestre italiano. Um destes estudantes foi o jovem Manoel de Oliveira que, juntamente com o seu irmão, intrigado com a vaga do novo fenómeno moderno cinematográfico. (Cucinotta, 2016, p. 68).

Acrescenta ainda que Brunilde já tinha desempenhado o papel de Mariana, em *Amor de Perdição* (1921), a primeira versão silenciosa dirigida pelo realizador anteriormente anunciado Georges Pallu (Cucinotta, 2016, p. 69). Unindo assim mais um pedaço de história do cinema mudo em Portugal, com a relação entre atores e realizadores.

A obra dramática *Mulheres da Beira* apresenta um cardápio de cenas campestres filmadas no concelho de Arouca à beira da cascata da Frecha da Mizarela. Anna ou Anninhas é destacada nos primeiros instantes do filme combinando a sua estética com a da paisagem rural. Classe pobre e trabalhadora, na sua aparência jovem, bela e despenteada. As várias saias e saiotes, típicos da altura, contam ainda com o avental, característico das lidas domésticas, na época atribuídas unicamente às mulheres. Não deixa de ser notório um enorme terço ao seu pescoço, destacado também pela blusa clara, visível na Figura 7.



Figura 7. Aninhas (4min e 6seg). Fonte: Youtube

As suas viagens ao centro de Arouca despertam o desejo de Anna em transformar a sua aparência ao ver outras mulheres em trajes tradicionais. Lê-se inclusive os pensamentos da personagem no intertítulo, “Como são bonitas! ... se eu me pudesse vestir assim!...” (aos 11 minutos). No desenrolar da narrativa, Anna vai adicionando elementos cada vez mais requintados ao seu pobre vestuário. Começa pelo lenço tradicional sobre os ombros oferecido por um dos fidalgos por quem se viria a apaixonar. Na obra original de Abel Botelho, esta transição comportamental, exposta através do figurino, é descrita detalhadamente pelo autor:

A sua pesada saia de burel trocou-a por uma de chita, amarela com floritas rubras; os pés, outrora ásperos e sujos por costume, cuidou de os lavar quotidianamente com esmero; o tronco, airoso e cheio, apertou-o com um coletinho de pano,

curto e decotado, sem mangas, puxando á frente os seios, e que deixava entre ele e a saia escapar-se um gracioso trufo a camisa atirada de pano cru; sobre o seio vinha sobrepor-se as duas pontas de um grande lenço vistoso, de ramagens apopléticas (Botelho, 1898, p. 14).

A Figura 8 retrata a nova imagem de Anna que notoriamente segue as instruções deixadas por Botelho. Apesar de também não ser possível associar o trabalho de pesquisa, leitura e procura das roupas descritas para enquadrar a personagem a um figurinista ou outro responsável de guarda-roupa, não deixa de ser impressionante a sua sensibilidade. A adequação da literatura ao cinema, através da materialização do figurino, destaca-se de forma respeitável tanto pelo autor quanto pela integralidade do conto e da sua narrativa.



Figura 8. Evolução do figurino de Anna (lado direito 29min – lado esquerdo 33 min). Fonte: Youtube

O fidalgo Mó, em parte responsável pelos novos comportamentos e ambições de Anna, apresenta-a a uma vida mais requintada após a sua fuga da aldeia para o Porto. Nesta nova faceta, tanto o seu vestido como o do seu companheiro não coincidem na mesma época que remete o seu guarda-roupa do campo. A saia que usava na aldeia era pouco abaixo do joelho, tradicional e comum para as lidas no campo da Beira Litoral nos finais do século XIX. Por outro lado, o seu vestido burguês tem uma silhueta típica do novo rococó (tendência de 1840/50), alargando o espectro do figurino de época aparente na película, desta vez sem notas prévias do autor da obra original. No entanto, o seu terço mantém-se presente no pescoço, tal e qual como a sua fé. Esta teatralização do figurino propõe exagerar e contrastar a vida rural e da cidade a favor da narrativa, independentemente de conter ou não rigor histórico. É presumível que a importação de uma tendência de moda associada aos movimentos do Romantismo fosse visualmente mais favorável.

Apesar da visível mescla temporal, talvez propositadamente existente, com os figurinos de Anna, um dos elementos mencionados carrega uma simbologia aprofundada. Segundo Costa (2002), “quanto ao espaço, o figurino ajuda a definir (ou tornar imprecisa) a localidade geográfica onde a história se passa”. Na possibilidade imaginária de exportar o filme *Mulheres da Beira* internacionalmente e traduzir os intertítulos, o lenço tradicional vai com rapidez colocar o desenrolar da narrativa em Portugal. Para além de ser um material/peça simbólico do traje português, desempenha a abertura à nova cultura de Anna, adicionando ao seu acessório primordial o terço com o peso da crença e religião, a cultura da beleza transmitida pelo ornamentado lenço.

É indiscutível que o figurino se apresenta em modo diacrônico. As várias fases dos figurinos de Anna acompanham na perfeição o desenrolar da narrativa, mas não seguem uma assinatura temporal. O público compreende, sem questionar, o figurino como sendo apenas de

época. Em *Vestindo os nus: O figurino em cena*, Rosane Muniz destaca a complexidade de criar um figurino nestas condições mais criativas para representar as diferentes etapas da personagem durante a narrativa.

Se for um profissional com um olhar agudo, efetivamente bem treinado, ele pode fazer trabalhos maravilhosos em montagens clássicas. Justamente porque essas criações saem das amarras do quotidiano, da adesão obrigatória ao presente e o figurinista pode jogar com um universo amplo. Pode enveredar por uma reconstituição histórica fiel ou mesmo mergulhar em uma criação totalmente anacrônica, misturando épocas e estilos, sobrepondo, cruzando linhas de visão da moda e do sentido social do traje. (Muniz, 2004, p. 34).

Quer seja pela inspiração do autor original ou pela dinâmica do figurinista anónimo, Brunilde, através de Anna, representa diferentes espectros da beleza e talento na sua aparição deste exemplar de filme silencioso português.

Conclusão

Há uma problemática dentro do departamento do figurino na Invicta Film: a falta de creditação. Jayme Valverde é o único nome associado respetivamente dentro dos três filmes analisados. A forte ligação ao teatro que o cinema carrega nos seus primórdios consolida também a temática quando mencionado o figurino. Jayme comprova esse ponto de vista, sendo um mestre da arte. Aliás, todas as atrizes em relevo neste estudo também viveram num paralelismo entre o palco e o plateau. Mesmo não sendo possível adicionar o nome de um figurinista às obras *Barbanegra* e *As Mulheres da Beira*, não retira a importância dos seus figurinos e das suas ligações convenientemente pensadas com a direção artística para uma estética coerente.

A imponência do vestuário de época exportado para *Os Fidalgos da Casa Mourisca* impressiona pelo cuidado e rigor verificado no guarda-roupa de Berta. A mulher-anjo de Júlio Dinis é romântica e detalhada. Entre a crinolina e o enorme vestido, desperta a silhueta favorita da metade do século XIX, coincidente com as décadas onde a obra original foi redigida. Já D. Rita, apesar de ser enganada por *Barbanegra*, é uma mulher moderna dos anos 20 portugueses, desde o look desportivo à larga vestimenta para andar por casa, não deixando de saber estar em situações que exigem mais rigor e espartilhos. Enquanto Aninhas, sem tirar o terço do peito, oscila entre a vida do campo com as suas múltiplas saias, invejando os trajes tradicionais e a instantânea miragem de luxo.

Apesar de parecerem muito diferentes, as três personagens mencionadas pertencentes cada uma a um filme distinto, não deixam de ser vistas da mesma maneira. Apaixonadas, enganadas, às vezes frustradas ou tristes com as circunstâncias, mas sempre vítimas do amor. Quer seja um drama ou uma tragicomédia, é perceptível um certo favoritismo pelo papel da mulher romântica na Invicta Film. Esta relação também é perceptível nos próprios figurinos, mesmo que em nada se pareçam assemelhar. Mas dentro de várias décadas e posicionamentos sociais, há uma presença romântica das várias personagens. Berta e Anna são as mais fáceis de interpretar dentro desta temática. Para além do género cinematográfico ser mais aproximado dessa idealização, a romantização da personagem é demonstrada pela beleza subsistente do guarda-roupa, quer seja de época e classe alta, ou formatado para o campo.

É numa faceta conclusiva que este artigo visou expor alguns dos figurinos associados ao cinema mudo português. A temática está desalojada, mas é pertinente para os estudos fílmicos portugueses agregar uma leitura fornecida pela história da moda, alargando a percetibilidade artística do cinema através do vestuário.

BIBLIOGRAFIA

- Batista, P. (2014, June 16). O corpo desvendado. *Revista de História Da Arte*, 2. <https://bityli.com/BcYOiVv>
- Botelho, A. (1898). *A Frecha da Mizarela*. Lisboa, Libanio & Cunha. <https://bityli.com/AbBKbjJ>
- Brandão, C. (2021, July 4). *Histórias da Cidade: Invicta Fábrica de Cinema*. Portal de Notícias do Porto. Ponto. <https://bityli.com/GKLgoKR>
- Bronze, M. (2010). *Representações da memória no vestuário: metáforas pós-modernas nas artes plásticas e cénicas*. Universidade de Vigo.
- Cardim, V. C. (2011). *A moda em Portugal: 1807 a 1914*. IADE Edições.
- Cinema Mudo Português - 1921 - «Barbanegra». (2021, July 13). YouTube. <https://bityli.com/xRYVTAol>
- Cinema Português - 1921 - «Mulheres da Beira». (2015, March 7). YouTube. <https://bityli.com/zNYDIMA>
- Costa, F. A. (2002). O figurino como elemento essencial da narrativa. *Sessões Do Imaginário*, 8.
- Costa, J. B. (2002). Lion, Mariaud, Pallu: Franceses Tipicamente Portugueses - *Barbanegra / 1920*. Cinemateca.
- Cucinotta, C. (2016). Un italiano tipicamente portoghese: Breve storia del cineasta Rino Lupo. *Estudos Italianos Em Portugal*, 11, 63-76. https://doi.org/10.14195/0870-8584_11_6
- Delineator. V. 91 1917. (1917). HathiTrust. <https://bityli.com/wynrdaug>
- Eco, U.. (1989) O hábito fala pelo monge. In *Psicologia do vestir*. Assirio e Alvim.
- Falcão, S. (2006). *O cinema e a moda*. <https://bityli.com/AbOgLGk>
- Félix Ribeiro, M. (2021). *Os Fidalgos da Casa Mourisca*. Cinemateca. <https://bityli.com/PuTuSXm>
- Hamburger, V. (2014). *Arte em Cena. A direção de arte no cinema brasileiro* (Artes e Cultura ed.). Senac SP.
- Mendes, I. A. (2015, September 9). Antígona de António Pedro (1954): O alcance social e estético de uma peça. *Portuguese Cultural Studies*. <https://bityli.com/ZabZobD>
- Muniz, R. (2004). *Vestindo os nus: O figurino em cena*. Editora Senac.
- Landis, D. N. (2007). *Setting the scene: A short History of Hollywood Costume Design 1912–2012*. Harper Design.
- Nogueira, S. (1934). *Brunilde Júdice - Silva Nogueira*. Google Arts & Culture. <https://bityli.com/lxzhBBO>
- Pereira, L. M. (1856). *D. Fernando II no Passeio Público*. MatrizNet – Direção-Geral do Património Cultural. <https://bityli.com/KFmzNGg>
- Ramos, J. L. (2022). *Dicionário do cinema português 1895-1961*. Editorial Caminho.
- RTP. (1966). *Entrevista ao elenco de "Os Fidalgos da Casa Mourisca" de 1921*. RTP Arquivos. <https://bityli.com/EYFTppW>

SOBRE A AUTORA

Carolina Fadigas, natural da Figueira da Foz, é licenciada e mestre em Design de Moda pela Universidade da Beira Interior e pós-graduada em Cinema e Audiovisuais na Escola Superior Artística do Porto. Atualmente estudante de doutoramento de Artes dos Media e Comunicação na Universidade Lusófona, conjuga a investigação com a participação em projetos fílmicos como figurinista.