

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Escola de Belas Artes

Curso de Design de Moda

Isadora Tavares Ferreira

**CORPOS QUE VESTEM O OLHAR: a linguagem da moda e a *femme fatale* no
cinema**

Belo Horizonte

2025

Isadora Tavares Ferreira

CORPOS QUE VESTEM O OLHAR: a linguagem da moda e a *femme fatale* no cinema.

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Design de Moda
da Universidade Federal de Minas Gerais,
como requisito parcial para o grau de
bacharel em Design de Moda.

Orientadora: Profa. Dra. Angélica Adverse

Belo Horizonte

2025



Aos dois dias do mês de dezembro de dois mil e vinte cinco, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelas professoras do Departamento de Desenho da Escola de Belas Artes da UFMG Profa Dra Angélica Adverse (orientadora) e pela Profa Dra Flávia Virgínia Teixeira do PPGARTES (EBA | UFMG) e pela Profa Dra Iza Hadad (PUC|Minas). As avaliadoras procederam à arguição do Trabalho de Conclusão do Curso de Graduação intitulado *Corpos que vestem o olhar: A linguagem da moda e a femme fatale no cinema*, em Design de Moda, de autoria da discente **Isadora Tavares Ferreira (2021082266)**. Encerrada a etapa de arguição, a Banca Examinadora reuniu-se para deliberação e avaliação do trabalho, decidindo, por unanimidade, pela aprovação do referido trabalho, atribuindo-lhe a nota 90 e o conceito A. Para constar, lavrou-se a presente Ata, que segue datada e assinada.


Prof. Dra. Angélica Adverse
(Orientadora)


Prof. Dra. Flávia Virgínia
(PPGARTES | UFMG)


Prof. Dra Iza Hadad
(Avaliadora Externa | PUC MINAS)

Documento assinado digitalmente
JULIANA BARBOSA
Data: 02/12/2025 11:16:16-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dra Juliana Barbosa
(Coordenadora do curso Design de Moda | UFMG)

AGRADECIMENTOS

A todos que tornaram esse trabalho possível, em primeiro lugar agradeço a Deus e à Nossa Senhora, por não deixarem que eu desistisse, todas as vezes em que pensei em fazê-lo, me dando discernimento do corpo, da mente e da alma.

À minha mãe Rose, que através de conversas tão profundas e uma grande sabedoria me incentivou a seguir os caminhos que sempre sonhei.

Ao meu pai, Wanderley, que sempre que possível, durante cinco anos, me transportou até o campus, revisou meus trabalhos e me apoiou com amor.

À toda minha família por ser parte importante de uma estrutura que me formou e manteve de pé.

Aos amigos, em especial, Bárbara, Maysa e Hilary, por serem preciosas ouvintes de tantas queixas e alegrias durante a graduação e sempre me apoiarem a prosseguir.

Aos colegas da Escola de Belas Artes, pela caminhada conjunta ao longo dos últimos cinco anos, em especial Ana Clara, com quem compartilhei cada etapa deste trabalho, obrigada pela parceria, apoio e amizade.

Às professoras e professores do curso Design de Moda que compartilharam seus conhecimentos e que direta, ou indiretamente, contribuíram para o processo de construção desta monografia.

Às professoras Flávia Virgínia e Maria Paula que integraram a banca de qualificação, agradeço a leitura atenta, pelas críticas e sugestões construtivas, sem as quais este trabalho não seria o mesmo.

À professora Iza Haddad, que compõe a banca final, agradeço por aceitar o convite e pelo tempo dedicado a me avaliar.

E à minha orientadora, Angélica, a quem tanto admiro e sou grata por todas as conversas que não acrescentaram apenas a esse trabalho, mas a minha vida como um todo.

“O mundo é um palco, o palco é um
mundo de entretenimento!” (*Schwartz,*
1952)

RESUMO

O trabalho busca investigar a agência da moda como linguagem na construção imagética da mulher loira como símbolo sexual nas narrativas cinematográficas, com especial atenção à figura da *femme fatale*. A partir de uma abordagem teórico-analítica, a pesquisa parte do termo *male gaze*, cunhado por Laura Mulvey (1975), para compreender como o corpo feminino é moldado para ser objeto de desejo visual, muitas vezes associado artificialidade, ao fetiche e à punição simbólica. O estudo percorre, desde a década de 1930, com a ascensão de figuras como Marlene Dietrich (1901 – 1992) e Jean Harlow (1911 – 1937) que se transformaram em importantes ícones do cinema e, conseqüentemente, da moda. Estas atrizes representam muitas questões sobre a emancipação feminina na imagem cinematográfica, articulando história da moda, estética do cinema, teorias feministas e crítica cultural. O corpus analítico desta monografia inclui atrizes clássicas como Marilyn Monroe (1926 – 1962) e Grace Kelly (1929 – 1982), e contemporâneas como Margot Robbie (1990), Tilda Swinton (1960), Sydney Sweeney (1997). Optou-se pela metodologia de trabalho de enfatizar a leitura crítica de forma mais aprofundada, portanto alguns filmes e seus figurinos foram analisados de forma mais metódica. Ademais, alguns diretores receberam atenção privilegiada, e algumas análises incorporaram aspectos da vida privada de atrizes, a fim de demonstrar que a performance por elas realizada extrapolava os limites da representação cinematográfica. A pesquisa dialoga com autores como Mario Perniola (1998), na análise da estética do artificial e do desejo inorgânico, Diana Crane (2000), ao considerar a moda como linguagem social, ainda Angela McRobbie (2008) e Bell Hooks (1992), no campo do feminismo. Conclui-se que, embora o olhar masculino ainda exerça considerável influência na construção estética da figura feminina no cinema, diretoras e personagens contemporâneas têm contribuído para desestabilizar essas estruturas hegemônicas, oferecendo “contra-olhar”, difundindo o papel da moda na construção da imagem feminina, tensionando cada vez mais as normas e proporcionando nuances diferentes ao que se entende como *Femme Fatale*.

Palavras-chave: moda; cinema; Feminismo; beleza; olhar masculino; mulher loira; fetichismo; *femme fatale*.

ABSTRACT

This study seeks to investigate how fashion acts as a language in the imagery construction of blonde women as sex symbols in cinematic narratives, with special attention to the figure of the *Femme Fatale*. Using a theoretical-analytical approach, the research starts from the term male gaze, coined by Laura Mulvey (1975), to understand how the female body is shaped to be an object of visual desire, often associated with artificiality, fetishism, and symbolic punishment. The study covers the period since the 1930s, with the rise of figures such as Marlene Dietrich (1901–1992) and Jean Harlow (1911–1937), who became important icons of cinema and, consequently, of fashion. These actresses raise many questions about female emancipation in the cinematic image, articulating fashion history, film aesthetics, feminist theories and cultural criticism. The analytical corpus of this monograph includes classic actresses such as Marilyn Monroe (1926–1962) and Grace Kelly (1929–1982), and contemporary actresses such as Margot Robbie (1990), Tilda Swinton (1960), and Sydney Sweeney (1997). The working methodology chosen emphasises a more in-depth critical reading, so some films and their costumes were analysed more meticulously. In addition, some directors received special attention, and some analyses incorporated aspects of the actresses' private lives to demonstrate that their performances went beyond the limits of cinematic representation. The research dialogues with authors such as Mario Perniola (1969), in the analysis of the aesthetics of the artificial and inorganic desire, Diane Crane (2006), in considering fashion as a social language, as well as Angela McRobbie (2008) and Bell Hooks (1992), in the field of feminism. It concludes that, although the male gaze still exerts considerable influence on the aesthetic construction of the female figure in cinema, contemporary directors and characters have contributed to destabilising these hegemonic structures, offering a "counter-gaze", spreading the role of fashion in the construction of the female image, increasingly challenging norms and providing different nuances to what is understood as *Femme Fatale*.

Keywords: fashion; cinema; feminism; beauty; male gaze; blonde woman; fetishism; *femme fatale*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Jean Harlow, primeira grande referência de cabelos platinados no cinema.	14
Figura 2 - O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli.....	15
Figura 3. James Stewart em cena do filme <i>Rear Window</i>	17
Figura 4 - Marilyn Monroe e Jane Russell, em poster de divulgação do filme <i>Gentleman Prefer Blondes</i>	18
Figura 5 - Marlene Dietrich, em cena do filme <i>Morocco</i>	21
Figura 6 - Greta Garbo, em cena do filme <i>Ninotchka</i>	21
Figura 7 - Anúncio da marca Jantzen, 1940.....	23
Figura 8 - Lana Turner em <i>The Postman Always Rings Twice</i>	25
Figura 9 - Barbara Stanwick em <i>Double Idemnity</i>	25
Figura 10 - Grace Kelly em <i>Rear Window</i>	30
Figura 11 - Tippi Hedren em <i>The Birds</i>	30
Figura 12 - Brigitte Bardot em <i>E Deus Criou a Mulher</i>	33
Figura 13 - Jean Seberg em <i>Acossado</i>	33
Figura 14 - Catherine Deneuve em <i>La Belle de Jour</i>	35
Figura 15 - Charlotte Rampling em <i>The Night Porter</i>	35
Figura 16 – Michelle Pfeifer em <i>Scarface</i>	38
Figura 17 – Sharon Stone em <i>Basic Instinct</i>	38
Figura 18 – Madonna e Jean-Paul Gaultier.....	40
Figura 19 – Reese Witherspoon em <i>Legally Blonde</i>	41
Figura 20 – Lady Gaga em <i>American Horror Story: Hotel</i>	44
Figura 21 – Margot Robbie em <i>Barbie</i>	45
Figura 22 – Capa do filme <i>The Room Next Door</i>	46
Figura 23 – Sidney Sweeney em <i>Anyone but You</i>	48
Figura 24 – Léa Seydoux em <i>La Vie D’Adèle</i>	48
Figura 25 – Josephine Baker e o vestido banana.....	54
Figura 26 – <i>Flappers</i>	54
Figura 27 – Cena do documentário <i>Paris is Burning</i>	55
Figura 28 – Madonna no Videoclipe de <i>Vogue</i>	55
Figura 29 – Sidney Sweeney para <i>American Eagle</i>	56
Figura 30 – Brooke Shields para <i>Calvin Klein</i>	56

Figura 31 – Beyoncé para Levi's Jeans.....	57
Figura 32 – Katseye para GAP	57
Figura 33 – Jennifer Lawrence para Dior	60
Figura 34 – Escaramuza Mexicana	60
Figura 35 – Gothel e Rapunzel em Enrolados	66
Figura 36 – Malévola e Aurora em Sleeping Beauty.....	66
Figura 37 – Kim Novak Jovem.....	69
Figura 38 – Kim Novak atualmente.....	69
Figura 39 – Pamela Anderson para Proenza Schouler.....	70
Figura 40 – Le Smoking YSL	74
Figura 41 – David Bowie no filme the man who fell to earth.....	75
Figura 42 – David Bowie vestindo Mugler	75
Figura 43 – Tilda Swinton em Suspiria	77
Figura 44 – Cate Blanchett em I'm not There.....	77
Figura 45 – Charlize Theron em Mad Max	78
Figura 46 – Capa do filme Some Like it Hot.....	79
Figura 47 – Cena do filme A gaiola das Loucas.....	80

Sumário

I.	Introdução	10
II.	A construção imagética da <i>femme fatale</i>.....	12
II.I.	A personificação perfeita da sedução: a moda, as cores e a maquiagem como aparelho afirmador da loira como representante ideal da <i>femme fatale</i>	14
II.II.	A loira como fantasia masculina: do olhar do diretor ao olhar do espectador.	16
III.	A loira como figura cinematográfica: análise imagética da <i>femme fatale</i> ao longo do século XX e XXI	20
III.I.	Anos 1930 e 1940: a gênese da <i>femme fatale</i> com o cinema <i>noir</i>	21
III.II.	Anos 1950 aos 1970: a consolidação do mito	27
IV.	A subversão do olhar e a hipersexualização feminina	36
V.	Olhares contemporâneos e corpos políticos: crítica e desconstrução.	43
VI.	Mito e desejo, controle e violência: eugenia, fascismo e manipulação	50
VI.I.	Apropriação, corpo e diferenciação racial na moda.....	51
VI.II.	Quando o corpo oprimido assume posição de opressor.	58
VII.	A idade da perfeição e o etarismo	62
VII.I.	A construção da mulher madura como vilã nas animações: etarismo e o corpo feminino antagonizado.....	64
VII.II.	Viagens através do tempo: o corpo que insiste em permanecer vivo e eternamente belo.	68
VIII.	Loiras em dissidência: quando a performance de gênero é desestabilizada.	73
VIII.I.	Androginia: entre a neutralidade e a subversão.....	74
IX.	Considerações finais	79
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	81
	FILMOGRAFIA.....	84
	MÚSICAS	87
	REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS.....	89

I.Introdução

A figura da mulher loira sempre ocupou um lugar central no imaginário cinematográfico ocidental, especialmente quando associada ao arquétipo da *femme fatale*. Desde o cinema clássico de *Hollywood*, sua presença sedutora e perigosa moldou as narrativas e criou um repertório estético que atravessa décadas e permanece atuante na cultura visual contemporânea. A moda, o figurino, as cores e a maquiagem contribuíram de forma decisiva para fixar esse estereótipo como ideal de feminilidade, enquanto o olhar masculino, mediado pela direção, pela fotografia e pela montagem, consolidou a loira como objeto de desejo, controle e projeção. Ao longo do século XX, essa construção imagética foi sendo reforçada, reinterpretada, e, mais recentemente, criticada, à medida que debates sobre gênero, sexualidade, raça, etarismo e performatividade ganharam espaço e tensionaram os limites desse repertório.

Este trabalho investiga como a mulher loira foi construída como figura cinematográfica ao longo do século XX e XXI, observando sua associação ao arquétipo da *femme fatale* e analisando como moda e cinema atuaram simultaneamente para produzir um corpo feminino altamente codificado. A pesquisa percorre desde a gênese desse arquétipo no cinema *noir* dos anos 1930 e 1940, passando pela consolidação do mito entre os anos 1950 e 1970, até seu processo de sensualização exacerbada nas décadas de 1980 e 2000. Em seguida, aborda representações contemporâneas que buscam subverter, questionar ou desconstruir essa feminilidade idealizada, articulando questões como eugenia, fascismo, controle biopolítico, diferenciação racial e etarismo. Também se dedicam atenção às figuras dissidentes que tensionam esse modelo, como expressões andróginas ou de *cross-dressing*, revelando que o corpo loiro e feminino, antes rigidamente enquadrado, hoje pode ser contestado ou reinventado.

A escolha por este tema se justifica pela relevância de compreender como cinema e moda, dois campos de enorme impacto cultural, operam na manutenção de estereótipos visuais que influenciam a percepção social da mulher. O arquétipo da

loira fatal permanece como um dos mais duradouros e rentáveis da indústria cultural, influenciando padrões de beleza, condutas esperadas e formas específicas de sexualização. Além disso, o recorte torna-se ainda mais significativo diante das discussões contemporâneas que revisitam figuras clássicas, problematizam a juventude como fetiche, expõem violências simbólicas e ampliam a visibilidade de corpos dissidentes. Em um cenário em que representações audiovisuais moldam modos de olhar, de se vestir e de desejar, estudar a construção dessa estética é fundamental para compreender como ela opera politicamente.

O objetivo geral deste estudo é investigar como a mulher loira foi construída como figura cinematográfica ao longo do século XX e XXI, examinando sua relação com o arquétipo da *femme fatale* e analisando como moda, cinema e o olhar masculino moldaram, consolidaram e subverteram essa imagem ao longo do tempo. Para alcançar esse propósito, busca-se analisar os elementos visuais responsáveis pela afirmação da loira como ideal de sedução; compreender de que forma o olhar masculino estruturou sua representação; mapear historicamente a evolução desse arquétipo entre as décadas; investigar como questões de raça, eugenia e ideologias de controle atravessam a construção da feminilidade loira; analisar o papel do etarismo na antagonização da mulher madura; observar representações dissidentes que tensionam a norma e, por fim, discutir como olhares contemporâneos propõem releituras críticas que desestabilizam os mitos, desejos e estruturas de poder que sustentaram essa figura ao longo de quase um século de cinema.

II. A construção imagética da *femme fatale*

“Me mostre a sua beleza, eu te mostrarei
a minha.
Você ama me odiar, eu sou a celebridade
perfeita.” (Gaga, 2025)

Embora o termo *Femme Fatale* tenha sido usado pela primeira vez somente no século XIX, em obras críticas da literatura francesa, a significação do conceito pode ser percebida em contextos históricos anteriores, como na mitologia grega, colocando inúmeras mulheres em posição de figuras sedutoras, que nutriam uma ira natural pelos homens, como as sereias, que, ao atrair os marinheiros através de suas vozes encantadoras, observavam a destruição deles apenas para a satisfação de um prazer sádico. Ou então no mito de Adão e Eva, que atribui a condenação de toda a humanidade à um único ato falho da mulher. (Ostberg, 2024, parágrafo 3)

A representação da figura feminina como um ser de baixa confiabilidade, seja por ingenuidade, raiva, vingança, interesses ou persuasão, não acontece por acaso, as narrativas as quais a grande massa é submetida devem ter uma voz. Bem como os relatos históricos aos quais o ocidente tem acesso, representam uma única versão dos fatos narrados, de uma perspectiva eurocentrista; o mesmo acontece com a representação de mulheres e meninas, na literatura e no audiovisual.

A mulher fatal nasceu da ‘necessidade histórica de reconstruir uma economia baseada em uma divisão de trabalho pela qual os homens controlam os meios de produção e as mulheres permanecem dentro das famílias, em

outras palavras, a necessidade de reconstruir a ordem patriarcal falida'. (Cook apud Janchovich, 2011, p. 100, tradução nossa)¹

Com o surgimento do cinema no final do século XIX, uma nova maneira de ecoar vozes e ideologias, também surgiu. Apesar da criação ser francesa, o cinema adquire muito mais notoriedade ao ser introduzido ao público norte-americano, acompanhando, durante o século XX, a escalada da industrialização, guerras e evoluções científicas. Seguindo uma lógica direta, o cinema deveria focar nesses eventos, nos quais a figura da mulher se faz presente como mera coadjuvante, existindo apenas como um elemento da vida do homem que dá orgulho ao seu país, que faz a economia girar e que se preocupa com questões “realmente importantes”.

No início do cinema, as personagens femininas poderiam ser classificadas em dois grupos maiores: A esposa submissa, que aceita seu papel de cuidar da casa, do marido e dos filhos, não se inteirando dos assuntos de natureza masculina, esse tipo é a que, através dos mitos, compreende o dever de restabelecer a ordem, recusando a rebeldia e a natureza sedutora que Eva incutiu na alma delas. No segundo grupo estão aquelas que não rejeitam a natureza sedutora dos mitos, sendo exatamente as *Femme Fatales*, essas são, geralmente, indignas de amor, e diante disso, representadas como mulheres invejosas, ligadas a coisas sem valor moral, como a beleza e a riqueza material; frequentemente assumindo a posição daquela que vem para matar, destruir e aniquilar tudo aquilo que ela não pode possuir: “Ela encarna a destruição em vez da criatividade. Ela perdeu sua capacidade de amar e, com ela, sua fundação de esposa e mãe. A nova heroína é malévola”. (Ridge apud McNally, 2019, p. 353)

¹ “*the Femme fatale was born out of ‘the historical need to re-construct an economy based on a division of labour by which men control the means of production and women remain within the family, in other words the need to reconstruct a falling patriarchal order.’*”

II.I. A personificação perfeita da sedução: a moda, as cores e a maquiagem como aparelho afirmador da loira como representante ideal da *femme fatale*.

A moda, descrita pela literatura, representada nos quadros e nas esculturas, capturada pelas fotografias, ganha vida com o cinema. Antes apresentada de maneira estática, agora em movimento, deve se adequar a voz, gestual, expressões e estilo de vida em que a personagem está inserida, de modo que pareça natural o fascínio e o nível de identificação sentidos pelo espectador.

Mas por que a loira? De acordo com a historiadora britânica Marina Warner (1995, P. 378) os cabelos claros vêm sendo associados à fertilidade e riqueza material há muito tempo e a estilização dos ícones de Hollywood mostra que foram os aspectos visuais que contribuíram para a consolidação da aura sedutora das loiras. Jean Harlow (1911 - 1937), a "*Platinum Blonde*" dos anos 1930, tornou-se o primeiro exemplo notável de beleza e sensualidade usando dos artifícios dos cabelos claros. Mas é perceptível que cores fortes como o vermelho e o preto estão sempre presentes na maquiagem e nos trajes dela, construindo uma imagem em que todos os elementos se sustentam para fins de sedução. (Elliot; Maier, 2014, p.106)

Figura 1 - Jean Harlow, primeira grande referência de cabelos platinados no cinema.



Fonte: Ebay.

Para os filmes *Noir*, a incorporação da figura loira em cena, acontece para ressaltar as sombras e fazer dela uma tentação imaginária, quase como um fantasma, que surge como uma luz forte e desaparece por inteira nas sombras, mesmo em filmes

em preto e branco. O cabelo loiro, quanto mais claro, se torna menos provável de ser natural, deste modo, é parte importante da composição de um ser idealizado, comparável às figuras angelicais do período renascentista.

O cabelo, inserido na moda é instrumento de construção imagética, que, apesar de conferir aspectos de uma figura doce, ingênua e pura, os olhares ressaltados pela maquiagem com tons de preto e delineados, tornam essas mulheres, propositalmente, comparáveis a Lúcifer. Também descrito como um belo anjo que se deixa levar pelo desejo de ser maior que o seu criador, tal qual na crescente emancipação feminina, conquistando lugares e posições antes restritas aos homens, figuras vistas como “superiores”.

Mas apenas alguns séculos antes Isidoro de Sevilha dizia que entre os cabelos mais belos estavam os louros e os ruivos. Da mesma forma, um colete ou um xarel vermelho exprimem coragem e nobreza, embora o vermelho seja também a cor dos carrascos e das prostitutas. O amarelo é considerado cor da covardia e é associado as pessoas marginalizadas e rejeitadas, aos loucos, aos muçulmanos e aos judeus; contudo, também é celebrado como a cor do ouro, entendido como o mais solar e precioso dos metais. (Eco, 2004, p.123.)

Figura 2 - O Nascimento de Vênus de Sandro Botticelli



Fonte: Arts and Culture.

A figura feminina angelical, frequentemente associada à pureza e delicadeza, encontra na Vênus de Botticelli um exemplo simbólico marcante, principalmente pelo uso dos cabelos claros como um atributo idealizado da feminilidade. Quando o cinema resgata essa iconografia clássica, cria uma aura de dúvida e conflito moral em torno das personagens femininas, que passam a ser, ao mesmo tempo, santificadas e erotizadas. Essa duplicidade funciona dentro da lógica do olhar masculino, pois permite que essas personagens sejam inseridas em narrativas que moldam seu comportamento de forma pedagógica para as espectadoras, enquanto satisfazem o prazer visual dos espectadores. Como analisa Laura Mulvey (1975, P.812), o sadismo exige uma história, algo que aconteça, com vitória ou derrota. Dessa forma, o cinema clássico estrutura suas tramas para punir ou redimir a mulher, dependendo do quanto ela se submete às normas do desejo masculino.

II.II. A loira como fantasia masculina: do olhar do diretor ao olhar do espectador.

Na história do cinema clássico *hollywoodiano*, a figura da mulher loira consolidou-se como arquétipo recorrente da feminilidade idealizada, desejada e, frequentemente, punida. Diretores como Alfred Hitchcock (1899 - 1980) e Billy Wilder (1906 - 2002) contribuíram fortemente para essa construção imagética, valendo-se de recursos técnicos como a montagem, o enquadramento e os ângulos de câmera para reforçar o papel passivo da mulher enquanto objeto do olhar masculino. Segundo Mulvey (1975, P.808, tradução nossa.), "o prazer em olhar foi dividido entre o ativo/masculino e o passivo/feminino", o que justifica a escolha de narrativas conduzidas sob o ponto de vista masculino, frequentemente voyeurístico, em que a mulher se torna uma superfície vazia para projeções de fantasia e desejo.

Janela Indiscreta (1954) de Hitchcock, assume uma posição extremamente literal e simbólica neste trabalho, o protagonista Jeff, se vê limitado após quebrar as pernas e como forma de ocupar seu tempo, observa a vizinhança, como um *Voyeur*, e se envolve numa trama criminal. Sua namorada Lisa (Grace Kelly), aparece como a mulher bela e loira, altamente ligada a moda, que se propõe a ajudá-lo, sendo frequentemente enquadrada em posição de donzela em perigo. Construída através

de diferentes modelos de looks, que vão de mulher doméstica até mulher moderna, Lisa ainda não é a *femme fatale* no sentido clássico, mas incorpora aspectos visuais associados à figura da loira glamourizada hollywoodiana, sua função não é destruir o herói, mas servir como objeto de contemplação e norma de feminilidade para o espectador, que olha para ela assim como Jeff olha para os vizinhos, a fim de controlar suas ações na narrativa.

Figura 3. James Stewart em cena do filme *Rear Window*



Fonte: Pinterest.

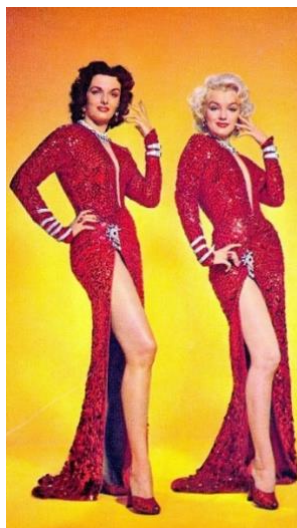
Essa lógica encontra eco na teoria de Mario Perniola (1998), quando ele discute o "sex appeal do inorgânico": o fascínio contemporâneo por corpos estetizados, artificialmente controlados, que recusam a interioridade e privilegiam a superfície como campo de sedução. A mulher loira torna-se então, no cinema, um artefato visual que simula o desejo sem necessariamente desejá-lo, aproximando-se da estética do manequim, da boneca, da vitrine, do inorgânico erotizado, que não seduz pelo corpo, mas sim pela roupa que o ornamenta.

O vestido está subordinado à beleza do corpo e à sua atração sexual. Enquanto permaneceremos prisioneiros da ideia de que corpos vivos nos excitam mais do que as roupas, nunca escaparemos do esteticismo organicista que considera a sexualidade em termos de vida. (Perniola, 1998, p.46)

Dentro dessa lógica, uma das tipificações mais recorrentes é a da "*dumb blonde*", ou "loira burra". Essa personagem, ingênua, fútil, excessivamente vaidosa, aparece em oposição a outra figura feminina, geralmente morena, mais racional e realista, que representa uma forma de feminilidade melhor aceita dentro dos moldes patriarcais. O filme *Os Homens Preferem as Loiras* (1953) de Howard Hawks (1896-1977) é exemplar nesse sentido. Marilyn Monroe (1926 - 1962) e Jane Russell (1921 - 2011) interpretam duas dançarinas em busca de ascensão social e de uma relação amorosa. Enquanto a loira (Lorelei Lee) valoriza o casamento como via de segurança financeira, a morena (Dorothy) parece buscar um amor verdadeiro. Embora o filme explore essas dualidades com humor, a loira é reiteradamente mostrada como incapaz de refletir sobre seus próprios desejos, funcionando como uma imagem produzida, uma *femme fatale* infantilizada, mas que já impõe seus desejos diante do público.

‘Os homens preferem as louras’ será um grande sucesso definindo, desde então, um lugar para ela na atuação: as comédias românticas coloridas. Papel relativamente novo para uma Star. Antes dela apenas a brasileira Carmen Miranda nos anos 40 havia se beneficiado desses elementos: as cores, os musicais e atuação cômica. No entanto, Marilyn traz uma sensualidade pronunciada associada a uma ingenuidade que cativa o público. (Anchieta, 2019, p.515)

Figura 4 - Marilyn Monroe e Jane Russell, em poster de divulgação do filme *Gentleman Prefer Blondes*.



Fonte: Pinterest.

No entanto, a performance dessas atrizes não terminava com os créditos. Marilyn Monroe, por exemplo, foi exaustivamente moldada pelo estúdio para incorporar essa persona também em sua vida pública, visto que até seu nome, Norma Jean, foi modificado. O *star system* exige que a atriz performe constantemente a feminilidade, uma construção que se estende à moda, ao comportamento e até à sexualidade. Nesse sentido, o figurino e a imagem pública da loira tornam-se extensões da vivência cinematográfica: vestidos esvoaçantes, penteados impecáveis, maquiagens luminosas, todos elementos que reforçam sua condição de objeto para o olhar e não de sujeito para o mundo.

A loira, portanto, no cinema e fora dele, é sistematicamente esvaziada de agência para se tornar um símbolo da beleza ideal, pronta para receber as tintas dramáticas da narrativa, ou, como sugerem muitos filmes de Hitchcock, o vermelho do sangue. Como um quadro em branco, sua pureza estética serve para destacar a violência insinuada sob a superfície, como o próprio sugere ao dizer em entrevista para um programa na CBS: "Loiras são as melhores vítimas. [...] Elas são como neve virgem que deixa marcas nas pegadas de sangue." (Hitchcock, 1977) A estética do inorgânico, conforme Perniola propõe, encontra seu ápice: o corpo feminino vestido como belo, gelado, inerte e erotizado além de sobreviver à narrativa, a sustenta visual e simbolicamente.

De qualquer modo, uma roupa bonita parece prometer um belo corpo: o fato de que isso se confirme ou não, que o vestuário antecipe ou esconda, acaba sendo secundário quanto à falsa evidência de uma conexão entre beleza e sexualidade. (Perniola, 1998, p.45, tradução nossa)²

² *"A nice dress seems, in any case, the promise of a beautiful body. The fact that the promise is kept or not, that the dress anticipates or hides, is secondary with respect to the false evidence of a connection between beauty and sexuality."*

III. A loira como figura cinematográfica: análise imagética da *femme fatale* ao longo do século XX e XXI

“Ela vai te fazer de bobo, sim, é verdade”

(Reed, 1967).

Tendo fundamentado a figura loira e sua profunda relação com a teoria de Mulvey. no capítulo anterior, a construção simbólica da *femme fatale* loira e os mecanismos pelos quais o cinema e a moda a transformaram em objeto do desejo masculino, a partir deste capítulo propõe-se uma análise mais aprofundada em casos específicos que ilustram essa trajetória imagética ao longo do tempo.

A partir daqui, serão analisadas algumas personagens icônicas do cinema e da televisão que, entre os anos 1930 e os dias atuais, incorporaram ou subverteram, o arquétipo da loira fatal. A divisão por épocas serve para evidenciar as transformações socioculturais que influenciaram diretamente a forma como essa figura foi construída, consumida e, por vezes, contestada na narrativa audiovisual.

A seleção das atrizes, inclui nomes como Marlene Dietrich (1901-1992), Marilyn Monroe (1926-1962), Michelle Pfeiffer (1958-), Sharon Stone (1958-), Madonna (1958-), Margot Robbie (1990-), Lady Gaga (1986-) e Tilda Swinton (1960-), por sua relevância estética e por sua capacidade de condensar em seus figurinos, gestos e tramas as tensões entre desejo e controle, liberdade e punição, autonomia e estigmatização.

Ao longo das análises, a moda será examinada como dispositivo narrativo e simbólico. O figurino, as cores, os tecidos e a maquiagem operam como extensões dramáticas da psique dessas personagens, reforçando (ou desestabilizando) a lógica patriarcal que marca a tradição do olhar masculino sobre o corpo feminino no cinema.

Este capítulo, portanto, adota uma perspectiva interdisciplinar, propondo correspondências entre a moda, o feminismo, o cinema e a história. Para compreender como a loira fatal resiste ao tempo, ressurgue em novas formas e continua sendo um espelho das contradições culturais que envolvem gênero, imagem e poder.

III.I. Anos 1930 e 1940: a gênese da *femme fatale* com o cinema *noir*

A década de 1930 marcou a consolidação da indústria cinematográfica hollywoodiana como fábrica de sonhos, ao mesmo tempo em que o mundo enfrentava os efeitos da Grande Depressão³. Em meio ao colapso econômico, o cinema se transformou em um espaço de escapismo, fantasia e glamour, oferecendo ao público muito mais do que entretenimento, uma ilusão cuidadosamente construída de beleza, sucesso e erotismo. Foi nesse contexto que se fixou a figura da mulher como objeto de fascinação, especialmente por meio do fetiche da loira glamourosa, fria e inacessível.

Elas eram o local do esquecer. Elas eram a imagem do esquecer. O esquecer, o respirar em tempos difíceis. O papel delas era o de dar alívio ao corpo. O papel delas era o de fazer aquele que as via arejar a cabeça [...]. O lugar do frívolo, o lugar do fútil, mas o lugar tão necessário. (Queiroz Campos, 2017, p.4)

Ainda que o termo tenha sido atribuído a elas somente em décadas posteriores, as três figuras fundamentais e inaugurais desse modelo são: Jean Harlow, Greta Garbo e Marlene Dietrich, cujas atuações e figurinos afirmaram um tipo visual que seria adotado, refinado e problematizado por gerações vindouras.

Figura 5 - Marlene Dietrich, em cena do filme *Morroco*.

Figura 6 - Greta Garbo, em cena do filme *Ninotchka*.

³ Severa recessão econômica global, após quebra da bolsa de valores de Nova York, em 1929, que durou por toda a década de 1930.



Fonte: Pinterest.

Jean Harlow, a “*platinum blonde*”, inseriu-se no imaginário coletivo como a *bad girl* glamourizada, em que a cor loiro platina assume valor simbólico de erotismo e rebeldia suave. Greta Garbo, intensa e reservada, apresenta uma forma andrógina de identidade visual, feminina, mas resistente, potencializando a fissura entre olhar e desejo. Seguindo Garbo, a alemã Marlene Dietrich também questiona códigos de gênero com suas escolhas de figurino masculino (smokings e gravatas) e pele loira fria, inserindo-se no debate sobre a moda como construção de gênero.

A moda do período contribuiu significativamente para esse imaginário. Estilistas e figurinistas, como Adrian (1903-1959) da MGM, e Madame Vionnet (1876-1975), foram responsáveis por criar silhuetas que misturavam elegância clássica e sensualidade discreta: vestidos de viés, tecidos acetinados que acompanhavam o corpo sem marcá-lo de forma explícita, decotes sugestivos em V, costas nuas e ombros levemente expostos. A estética do período favorecia uma feminilidade sofisticada e controlada, que se afastava do exagero das *flappers* dos anos 1920 e buscava um erotismo de forma mais madura e formal. O uso de tecidos como veludo e cetim, aliados a penteados impecáveis e maquiagem com destaque para os lábios escuros e sobrancelhas finas e arqueadas, criava uma imagem feminina que flertava com a artificialidade. (Bruzzi, 1997, p.4)

Do ponto de vista teórico, a década de 1930 ilustra de forma clara a crítica elaborada por Mulvey (1975, p.815): a mulher no cinema é construída como objeto do olhar, nunca sujeito pleno de ação. Mesmo as personagens que aparentam exercer controle ou manipulação sobre os homens o fazem de maneira que sua autonomia

seja, no fim, neutralizada pela narrativa. Se a mulher domina a cena, é porque a câmera e o olhar masculino por trás dela permitiu. Seu poder é uma concessão estética, não uma conquista narrativa. Amy Jolly, de Dietrich, por exemplo, termina o filme abrindo mão de sua carreira para fugir com o amado.

É importante destacar que a censura moral do *Código Hays*⁴ (implementado em 1934) também teve impacto direto na forma como a mulher era representada. A sensualidade passou a ser comunicada com mais sutileza, através de gestos, enquadramentos e roupas que insinuavam mais do que revelavam. A moda, então, assumiu papel ainda mais estratégico: os figurinos se tornaram meios de expressar desejo sem violar as normas morais da indústria, reforçando a importância do vestuário como código simbólico de poder e erotismo. Vale ressaltar algumas das regras do código, que dialogam diretamente com a representação das *Femme Fatales*: O mal deveria ser reconhecido como tal, seriam apresentados padrões de vida moralmente corretos, a “lei natural humana” não deveria ser ridicularizada, proibia beijos longos, proibia representações de triângulos amorosos, entre outras normas baseadas na moral cristã. (Rosenfeld, 2025)

De encontro a isso, surgem as *Pin Ups* e *Bombshells*, como alternativa idealizada do corpo feminino. Devido a forte inspiração vinda do cinema, muitas vezes as definições se misturam e o termo *femme fatale* pode ser usado erroneamente, uma vez que, enquanto se trata das Bombshells, nunca há representação de maldade e frieza nessas figuras, nem o ato punitivo como final, apenas o apelo visual semelhante, afinal elas são somente pôsteres inanimados. (Anchieta, 2019, p.518)

Figura 7 - Anúncio da marca Jantzen, 1940

⁴ Conjunto de diretrizes de autocensura moral imposto pelos estúdios de *Hollywood* aos filmes americanos entre 1934 e 1968, com o objetivo de evitar a censura governamental e reestabelecer a imagem da indústria. Dentre as proibições destacam-se cenas de nudez, linguagem considerada obscena e até mesmo representações de miscigenação. Sendo substituído pelo sistema de classificação indicativa, usado atualmente. (Rosenfeld, 2025)



Fonte: Pinterest.

Apesar da sedução visual elas se apresentam como antítese à *femme fatale*, elas existem para suprir as necessidades dos soldados em guerra, há tanto tempo sem o contato da figura feminina. Em suma, elas são a junção do que se julgava como o melhor na mulher doméstica e na mulher carnal.

[...] Ainda tão atraentes e funcionais como sempre, sem incitar a devassidão ou se afastar dos códigos morais, elas mantêm suas linhas, curvas e redondezas. [...] tornaram-se então um excelente meio de promoção, servindo a sociedade de consumo ao apresentar uma imagem cheia de vida, esperança, abundância, juventude e beleza. (FAVRE, 2012, P.261-262, tradução nossa)⁵

A silhueta feminina do período incorporava, simultaneamente, traços de sobriedade e erotismo. Vestidos com ombros estruturados, cinturas marcadamente estreitas, tecidos escuros e cortes assimétricos compunham uma imagem que evocava força e mistério. Elementos como luvas longas, véus, saltos altos e o batom vermelho configuravam-se como códigos visuais que articulavam poder e sensualidade de modo indissociável. Essa estética, moldada tanto pelas restrições

⁵ “Toujours aussi attirantes et opérationnelles, sans pour autant inciter à la débauche et sans sortir des codes moraux, elles conservent leurs tracés, em lignes, em courbes et em rondeurs. [...] deviennent alors um excellent moyen de promotion, servant la société de consommation em présentant une image pleine de vie, d'espoir, d'abondance, de jeunesse et de beauté.”

materiais impostas pelo racionamento durante a guerra, quanto pela censura e pelo anseio por sofisticação e glamour, foi consagrada nas performances de atrizes como Veronica Lake, Lauren Bacall, Barbara Stanwyck e Lana Turner. As atrizes são todas loiras e perigosamente belas, elas representam as figuras arquetípicas de um ideal feminino ambíguo e sedutor.

Em *The Postman Always Rings Twice* (1946), Lana Turner (1921-1995) aparece pela primeira vez vestida de branco em uma lanchonete modesta. Apesar da simplicidade do ambiente, seu figurino (shorts curtos e turbante branco) já antecipa o impacto que seu corpo terá sobre a narrativa: o desejo masculino será sua principal arma e sua sentença.

No filme *Double Indemnity* (1944), dirigido por Billy Wilder (1906–2002), a atriz Barbara Stanwyck aparece em uma de suas performances mais emblemáticas. Ela encarna uma *femme fatale* que recorre ao artifício das perucas loiras e ao uso de vestimentas ajustadas ao corpo como estratégias visuais de sedução e manipulação. Sua personagem, Phyllis Dietrichson, conduz o protagonista masculino a um pacto homicida, arquitetando o assassinato do próprio marido. Contudo, a narrativa, estruturada segundo a lógica trágica do film noir, reverte o poder inicial da figura feminina: ao fim, é a própria Dietrichson quem sucumbe, pelas mãos de um homem em quem ela achava poder confiar, reafirmando o destino punitivo reservado às mulheres que transgredem os limites impostos pelo imaginário patriarcal. O olhar de Wilder, ao mesmo tempo sofisticado e cruel, expõe os mecanismos do desejo masculino enquanto sanciona, narrativamente, a eliminação da mulher que ousa instrumentalizá-lo.

Figura 8 - Lana Turner em *The Postman Always Rings Twice*

Figura 9 - Barbara Stanwick em *Double Idemnity*



Fonte: Pinterest.

A estética do film noir acentua esse jogo de luz e sombra que define tanto a atmosfera do gênero quanto a própria personagem feminina. O claro-escuro dos enquadramentos, os espelhos, as persianas e os jogos de reflexo reforçam a dualidade da mulher: bela e letal, desejável e maligna, próxima e inalcançável. O olhar masculino se fascina e ao mesmo tempo se assusta e, por isso mesmo, precisa controlar e eliminar aquilo que não pode domesticar.

Há nessa estrutura narrativa e visual um sistema claro de contenção da mulher: ela é exibida para o prazer do olhar masculino, mas deve ser punida por provocar esse prazer. A moda, nesse sentido, participa ativamente da manutenção desse ciclo, ao operar como dispositivo visual que simultaneamente exalta e regula o corpo feminino. Ao mesmo tempo em que emoldura a mulher como objeto de desejo por meio de silhuetas provocativas, tecidos reveladores e acessórios que amplificam a erotização do olhar. A moda submete a imagem da atriz às normas estéticas e morais que delimitam seu comportamento e sua presença social. Por consequência, ela se inscreve no regime visual do olhar masculino como um mecanismo ambivalente, oferecendo à mulher os meios de sua própria exibição, embora lhe imponha os códigos simbólicos de sua contenção e eventual punição.

A masculinidade hegemônica, veiculada pela mídia, exige que os homens tentem reproduzir em seu comportamento as concepções ideais de poder físico e controle, heterossexualidade, conquistas profissionais e papéis

familiares patriarcais. (Trujillo, 1991 apud Crane, 2006, p.25, cap. 1, tradução nossa)⁶

Embora muitas dessas personagens aparentassem exercer certo grau de autonomia, raramente lhes era conferida uma agência efetiva. Seus desejos, estratégias e destinos eram, em grande medida, determinados por roteiristas, diretores e produtores homens. A mulher que mata, seduz ou engana o faz unicamente porque o roteiro o autoriza e porque, inevitavelmente, o próprio enredo se encarrega de sancionar sua conduta. A *femme fatale* da década de 1940, ainda que mais complexa e ambígua do que a loira ornamental do período anterior, permanece submetida ao mesmo regime de controle visual e narrativo, que lhe permite existir apenas sob os termos e limites impostos pelo olhar masculino.

Portanto, os anos 1940 representam o auge da representação da mulher como ameaça erótica: uma figura que domina o olhar, mas que não o reverte. A moda serve como armadura, como isca, como máscara. O figurino comunica a promessa do prazer, mas também sua consequência: o perigo. E o cinema, ao articular desejo e punição na mesma personagem, reafirma o domínio do olhar masculino, que seduz para depois destruir, sempre sob a desculpa da moralidade ou da justiça narrativa.

III.II. Anos 1950 aos 1970: a consolidação do mito

A década de 1950 consolidou, nos Estados Unidos e em parte da Europa Ocidental, um modelo de vida centrado nos valores da domesticidade, consumo e conformidade social, especialmente após os traumas da Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, o cinema tornou-se uma ferramenta poderosa de reafirmação dos papéis tradicionais de gênero. A personagem loira, representada por atrizes como Marilyn Monroe (1926-1962), e Grace Kelly (1929-1982), foi elevada à categoria de

⁶ “Hegemonic masculinity, transmitted through the media, demands that men attempt to exemplify in their behavior ideal conceptions of physical power and control, heterosexuality, occupational achievement, and patriarchal family roles (Trujillo 1991).”

ideal feminino: bela, dócil, sexualizada, porém inofensiva. Era a mulher perfeita para o lar, a esposa idealizada e, simultaneamente, o objeto de desejo.

Nesse período, a veiculação de filmes em cor, através do *technicolor*⁷ contribuiu para a estetização da imagem feminina, tornando a loira ainda mais simbólica. O olhar masculino ou *male gaze*, estruturou as narrativas e isolou o corpo feminino como espetáculo dentro de um estereótipo cultural. Nesse panorama, a loira aparece como fetiche domesticado, uma simulação da autonomia, que no fundo responde às expectativas patriarcais do pós-guerra.

Nesse capítulo, destaca-se o diretor Alfred Hitchcock e sua conhecida obsessão pelas loiras. Ele é o grande nome do cinema *Noir* e entendia a moda como grande aliada para representar e evocar sentimentos. Consequentemente o Male Gaze está impregnado em todas as suas obras e o figurino é essencial para que se possa reconhecer esses padrões.

Para Hitchcock, as mulheres loiras eram o epítome da beleza feminina, e ele era obcecado por elas. Na sua opinião, as loiras não eram apenas uma peculiaridade da natureza genética; eram seres superiores, valquírias com uma frieza tão pura quanto a neve do Ártico, que envolvia um interior ardente que, para o homem certo, se abria em luxúria desenfreada. (Leamer, 2023, p.12, cap. 2, tradução nossa)⁸

Junto a ele, Edith Head, uma das mais influentes figurinistas da história de Hollywood, reconhecida por sua precisão técnica, capacidade de traduzir personalidade no vestuário e por suas colaborações com grandes estrelas e diretores. Atuando principalmente nos estúdios Paramount e, depois, na Universal, ela assinou figurinos para mais de mil filmes e se tornou a artista mais premiada do Oscar em sua área, com oito estatuetas. (Jorgensen, 2010, p.16) Suas contribuições vão desde a

⁷ Empresa americana responsável pela colorização cinematográfica, criada em 1915, usava uma câmera especial capaz de captar cores primárias e combiná-las em um único negativo, sistema popularmente conhecido como "Três tiras".

⁸ "To Hitchcock, blond women were the epitome of female beauty, and he fixated on them. Blondes, to his eye, were not just some quirk of genetic nature; they were superior beings, Valkyries with coolness as pure as the Arctic snows encasing fiery inner beings that, to the right man, opened up in lusty wantonness."

consolidação de uma estética sofisticada e funcional, que valorizava o corpo feminino sem restringi-lo, até a criação de looks icônicos que ajudaram a moldar a imagem pública de muitas atrizes citadas aqui, não só as loiras de Hitchcock, com quem construiu uma grande parceria.

Dentre as particularidades desta dupla, é interessante observar a relação deles com a cor verde no figurino, usado para representar muitas de suas musas, para fins de análise serão usados três exemplos do uso para diferentes leituras de personagem: Em *Rear Window* (1954), Hitchcock usa o verde em figurinos e cenários para representar relações instáveis ou insatisfatórias. A vizinha Miss Lonelyhearts, por exemplo, aparece vestindo um roupão verde que lembra um traje hospitalar, reforçando psicologicamente pelo figurino sua depressão e solidão, refletida em sua tentativa de suicídio. Posteriormente, Lisa, Grace Kelly, amiga de longa data de Edith Head, adota um *tailleur* verde semelhante, indicando sua conexão emocional, ainda que problemática, com o protagonista Jeff. (Jorgensen, 2010, p.322)

Para o polêmico *The Birds* (1963), Hitchcock e Head criaram o icônico “*Odinie Green*”, um verde suave que aparece em praticamente todos os figurinos da protagonista Melanie interpretada por Tippi Hedren (1930-), especialmente em seu *tailleur*. O verde funcionava como marca visual constante, criando uma aura de elegância e mistério antes e durante o ataque das aves, simbolizando uma calma frágil prestes a ser rompida violentamente. “O verde para Hitchcock evocava uma qualidade casta e fria.” (Jorgensen, 2010, p.428)

O filme se tornou traumático para a atriz Tippi Hedren, que acusa o diretor de apresentar um comportamento obsessivo por ela, influenciando na forma como a personagem sofre para satisfazê-lo.

Por um lado, eu estava adorando fazer Os Pássaros. Adorei interpretar Melanie Daniels. [...] Nunca perdi de vista a incrível oportunidade e responsabilidade que me foram dadas, e eu as valorizava muito. [Mas] Como Hitchcock ousava impor sua aparente obsessão sobre mim dessa forma, forçar essa situação opressiva que eu não pedi, não merecia e não fiz nada para incentivar, correndo o risco de destruir a concentração neste filme que

eu estava lutando tanto para manter? (Hedren, 2016. p.50, cap. 4, tradução nossa)⁹

Em *Vertigo* (1958), a cor verde se torna quase obsessiva, pois na primeira aparição de Madeleine interpretada por Kim Novak (1933-) ocorre com um casaco verde-esmeralda em um restaurante, imediatamente destacando-a no ambiente. Hitchcock constrói uma identidade visual em que verde é vida, mistério e desejo, o carro de Madeleine, as luzes, e até a roupa de Judy quando ela se torna Madeleine são verdes. O contraste com o vermelho (obsessão/amor) e o amarelo (realidade) cria uma dinâmica cromática que espelha a trama de ilusão, identidade falsa e renascimento simbólico. Evidenciando uma complexidade maior em contraponto às loiras voluptuosas como Monroe. (Maier; Elliot, 2014, p.97)

Nunca gostei muito de mulheres que penduram o sexo no pescoço como enfeites. Acho que ele deveria ser descoberto. [...] É mais interessante descobrir o sexo de uma mulher do que tê-lo jogado em você, como uma Marilyn Monroe ou alguém do tipo. (Hitchcock apud Soubeyrand, 2023, p.4)

Figura 10 - Grace Kelly em *Rear Window*

Figura 11 - Tippi Hedren em *The Birds*

⁹ “On one hand, I was loving making *The Birds*. I loved playing Melanie Daniels. I loved the work itself, and my castmates and coworkers, and the totally committed focus it required of me. I never lost sight of the incredible opportunity and responsibility I'd been given, and I treasured it. How dare Hitchcock inflict his apparent obsession on me like this, force this oppressive situation on me that I didn't ask for, didn't deserve, and did nothing to encourage, and run the risk of shattering the concentration on this movie I was fighting so hard to maintain?”



Fonte: Pinterest.

Com os movimentos contraculturais, a segunda onda do feminismo e o início de mudanças nas estruturas familiares e sexuais, a década de 1960 rompeu com muitas das representações normativas do feminino. No cinema, a loira começa a assumir papéis ambíguos: ainda objeto de desejo, mas agora também veículo de contestação simbólica. O *glamour* dos anos anteriores cede espaço à introspecção, à fragmentação da identidade e à dualidade. (Mcrobbie, 2009, p.212)

E *Deus Criou a Mulher* (1956), de Roger Vadim(1928-2000) marido de Bardot, foi o filme que consolidou Brigitte Bardot (1934-) como símbolo sexual internacional e exemplifica de forma clara a construção da mulher como objeto do desejo masculino. A personagem Juliette é constantemente filmada em situações que destacam seu corpo em movimento, sua sensualidade espontânea e sua indiferença às convenções sociais, o que a torna simultaneamente fascinante e perigosa para os homens ao seu redor.

O figurino desempenha papel central nessa construção. Juliette usa vestidos curtos, saias rodadas, decotes marcados, calças justas e blusas que revelam os ombros. As peças são simples, informais e muitas vezes associadas a um imaginário adolescente, o que intensifica o erotismo ligado à juventude e à liberdade. Essa estética reforça sua função narrativa como mulher indomável, desejada, e também punida por não se adequar aos padrões morais.

Dentro da lógica do *male gaze*, o filme além de sexualizar Juliette, a posiciona como catalisadora de conflitos entre os homens. Ela é menos personagem com vontade própria e mais força de desejo a ser controlada ou domada. O figurino

funciona como extensão do corpo e elemento dramático que torna visível sua transgressão, ao mesmo tempo em que a mantém presa ao papel de fantasia masculina. Ela só é poupada das punições pela natureza transgressora, pois decide, no fim, ser fiel ao marido, Michel.

No filme *Acrossed*, 1960, dirigido por Jean-Luc Godard (1930-2022), o figurino assume papel preponderante na construção da personagem feminina interpretada por Jean Seberg (1938-1979). A estética visual do vestuário transcende a mera composição estilística, refletindo o espírito inovador da *Nouvelle Vague*¹⁰ e contribuindo de forma decisiva para a articulação da identidade de uma mulher jovem, moderna e andrógina.

No papel de Patrícia Franchini, Jean Seberg é trajada com peças minimalistas, elegantes e funcionalmente precisas. Destaca-se o uso de roupas masculinas em referência à prática do *cross-dressing*, destacando-se sobretudo os casacos de corte reto, as calças justas e as blusas de gola alta. Algo que simboliza uma feminilidade emancipada e desconstruída em relação às representações clássicas vigentes no cinema tradicional. A simplicidade e o rigor do corte conferem à personagem autonomia e transgressão de atitude, alinhada à juventude urbana parisiense daquele período.

Essa opção estética reforça o distanciamento da personagem em relação aos moldes do melodrama convencional, configurando-a como um sujeito contemporâneo, complexo, imerso nas ambivalências do desejo e da liberdade. O vestuário minimalista, aliado a uma paleta cromática contida, estabelece diálogo com a narrativa fragmentada do filme, sublinhando a construção de uma figura feminina que desafia os papéis tradicionais ao mesmo tempo em que se insere em uma dinâmica social marcada pelo desafio às normas.

O *Desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard (1930-2022), oferece uma representação ambígua da figura feminina dentro da lógica do olhar masculino. Brigitte

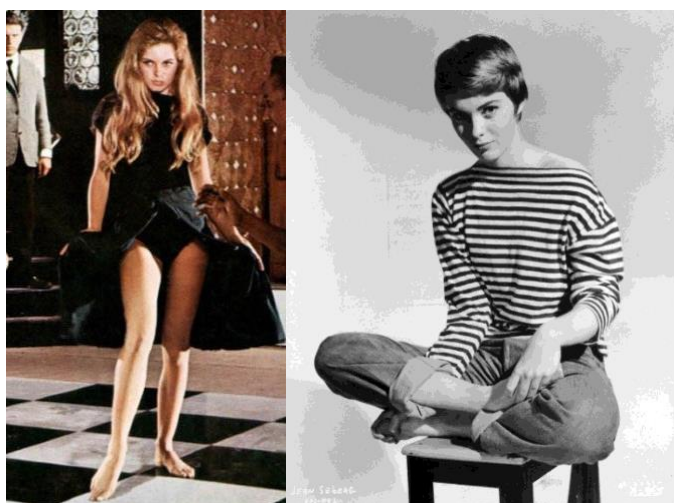
¹⁰ A *Nouvelle Vague* (Nova Onda) foi um movimento cinematográfico francês dos anos 1960 que marcou uma ruptura com os padrões tradicionais do cinema industrial e introduziu inovações narrativas, estéticas e conceituais. Surgiu como reação ao cinema francês, considerado previsível e rígido, em especial após a decadência do realismo poético, que privilegiava roteiristas em detrimento de diretores. O termo foi criado em 1958 para designar jovens cineastas que buscavam explorar novas formas de narrativa e expandir os limites da linguagem cinematográfica.

Bardot (1934-), no papel de Camille, é filmada desde a cena inicial como objeto de desejo, em um jogo visual que a expõe ao espectador de forma erótica e controlada. O figurino, assinado por Tanine Autré, contribui para essa dinâmica: vestidos justos, saias lápis, blusas coladas e o uso recorrente da cor branca ressaltam uma sensualidade discreta, porém sempre disponível ao olhar.

O contraste entre o corpo exposto e o silêncio emocional de Camille evidencia a dissociação entre presença e agência. Ela é constantemente interpretada pelos homens ao seu redor, sem espaço para afirmar sua própria subjetividade. O figurino reforça essa duplicidade, ao mesmo tempo elegante e revelador, situando Camille como mulher idealizada, moldada ao desejo masculino. Ao destacar o corpo de Bardot com roupas que valorizam sua forma sem extravagância, o filme mostra como o cinema moderno ainda sustenta a mulher como imagem a ser contemplada, mesmo quando critica essa lógica.

Figura 12 - Brigitte Bardot em E Deus Criou a Mulher

Figura 13 - Jean Seberg em Acochado



Fonte: Pinterest.

Catherine Deneuve (1943), em *La Belle de Jour* do diretor Luis Buñuel (1967), é exemplar desse novo momento: a atriz interpreta Séverine, uma mulher burguesa que leva uma vida dupla como prostituta durante as tardes. O filme de Buñuel, impregnado de surrealismo e psicanálise, coloca a personagem loira como objeto de fantasia, e também como corpo que fantasia, que deseja e que transgrede.

Entretanto, mesmo em sua complexidade, Séverine permanece parcialmente presa ao olhar masculino. Ela continua sendo o espelho das pulsões e angústias masculinas, mesmo que agora revestida de camadas de mistério e introspecção. A

rebeldia dos anos 1960 aparece também na moda a partir do estilo criado por Yves Saint Laurent (1936-2008) e na aparência das personagens: minissaias, cabelos lisos e longos, maquiagem esfumada. A loira começa a abandonar a estética *pinup* para assumir uma imagem mais fria, distante. A moda de YSL contribui para essa construção ao fetichizar o corpo de Deneuve, fragmentando-o em partes visuais: o colarinho branco que enfatiza o pescoço, as luvas que aludem ao mistério de uma assepsia do corpo, os vestidos que moldam a silhueta como um objeto de contemplação e desejo. O corpo feminino é simultaneamente revelado e encoberto, desdobrando-se em uma imagem que sustenta o fetiche visual, oferecendo ao espectador masculino um objeto de desejo que é, inacessível e controlador.

A sexualidade de Deneuve, ao contrário da de Jean Harlow, não é transmitida através de um guarda-roupa de sedas sensuais, peles e penas; em vez disso, a sua atratividade é marcada por uma severidade, uma falta de sensualidade, ornamentação ou extravagância no seu guarda-roupa: todas as linhas são nítidas, os botões apertados e a coordenação perfeita. [...] O objeto de seus elogios é a alta costura, a exclusividade das roupas que, por sua vez, definem a sexualidade ambígua de Severine. (Bruzzi, 1997, p.22, tradução nossa)¹¹

Deste modo, os anos 1960 ampliam a presença da mulher nas telas e inauguram um embrião do contra-olhar: um olhar que não é mais exclusivamente masculino, que começa a permitir que a mulher seja sujeito do desejo, ainda que em um campo de tensões e contradições. O cinema se torna um campo de disputa simbólica, onde o corpo feminino já não é apenas cenário para o drama masculino, mas agente, mesmo que fragmentado, de sua própria narrativa.

¹¹ “Deneuve's sexuality, unlike Jean Harlow's, is not conveyed through a wardrobe of sensuous silks, furs and feathers; rather her attractiveness is marked by a severity, a lack of sensuality, ornamentation or flamboyance in her wardrobe: all sharp lines, fastened buttons and perfect co-ordination. This lack is only partly linked to Severine's sexual repression when with her husband and the concomitant impulse to destroy her immaculate appearance during her vivid fantasies. There is also the way in which the clothes are signalled as beautiful, as when a client and the other prostitutes at the brothel heap admiration on Severine's self-consciously, absurdly unremarkable beige dress, fondling the jersey fabric, glancing at the label and complimenting Severine on her style. The object of their praise is couture, the exclusivity of the clothes which, in turn, define Severine's ambiguous sexuality.”

Nos anos 1970, *O Porteiro da Noite* (1974), da diretora Liliana Cavani (1933-), é um filme complexo que articula erotismo, trauma e poder, frequentemente citado em debates sobre o male gaze, apesar de ter sido dirigido por uma mulher. A narrativa gira em torno da relação sadomasoquista entre Lucia (Charlotte Rampling), uma sobrevivente de campo de concentração, e Max (Dirk Bogarde), ex-oficial nazista, com quem ela revive uma dinâmica de dominação e submissão anos após o fim da guerra.

O figurino de Lucia é fundamental para construir a identidade conflitante da personagem. Na cena mais emblemática, ela usa um chapéu militar nazista, calças masculinas e suspensórios sobre o peito nu, num visual andrógino e fetichizado. Essa imagem sintetiza o ponto de tensão entre erotização e violência, ao transformar a vítima em figura ativa dentro do jogo erótico, embora ainda seja moldada por um imaginário masculino que fetichiza tanto a submissão quanto a transgressão feminina.

Apesar de Cavani trazer uma perspectiva feminina, o filme ainda opera dentro de uma lógica visual que expõe o corpo da mulher como espetáculo. O figurino ora austero, ora abertamente sexual, reforça o conflito entre o controle e a entrega, entre a encenação do desejo e a reprodução de uma dinâmica patriarcal de poder. Lucia é uma personagem que desafia o papel tradicional da mulher passiva, mas sua representação continua parcialmente mediada pelo olhar que erotiza o sofrimento e a violência.

Figura 14 - Catherine Deneuve em *La Belle de Jour*

Figura 15 - Charlotte Rampling em *The Night Porter*



Fonte: Pinterest.

IV. A subversão do olhar e a hipersexualização feminina

“Pobre é o homem cujo prazer depende da permissão de outro.” (Kravitz, 1990)

Nas décadas de 1980 à 1990, o cinema de Hollywood atualizou o mito da *femme fatale* clássica por meio de personagens que combinavam a beleza gelada, sofisticação estética e domínio sobre os homens à sua volta. Michelle Pfeiffer (1958-) em *Scarface* (1983) de Brian De Palma (1940-) e *Batman: o Retorno* (1992) de Tim Burton (1958-), e Sharon Stone (1958-) em *Instinto Selvagem* (1992) de Paul Verhoeven (1938-), tornam-se expoentes máximas desse tipo.

Pfeiffer, em *Scarface* (1983), aparece como Elvira Hancock, uma mulher loira, esguia, envolta em vestidos acetinados, saltos finos, ombros à mostra e tons de azul, branco e champanhe, marcando distância emocional e visualmente fria. A moda é usada para construir sua frieza e inacessibilidade: ela é o prêmio inalcançável do gângster e também o símbolo de sua decadência.

Elvira não existe fora da estética que a molda: ela é toda feita de silhuetas longilíneas, tecidos fluidos, brilho, fendas e o icônico vestido azul-turquesa de seda, que se tornou símbolo da personagem. O figurino, desenhado por Patricia Norris, funciona como uma extensão da narrativa, define Hancock como objeto de status e ascensão social masculina.

O vestido azul, decotado e de alças finas, caimento quase líquido, transforma Pfeiffer em um corpo-joia: ela brilha, reflete luz, parece sempre inacessível. Esse brilho maquia Elvira como troféu. Ela é exibida em cenários noturnos, cercada por espelhos, luzes artificiais e fumaça, o que acentua a construção estética da loira etérea e distante, como no cinema *noir*. Sua fragilidade visual (corpo magro, postura retraída, gestos lentos) é amplificada pelo figurino minimalista, que revela tanto quanto esconde.

Mas há um ponto crucial: o figurino de Elvira não é feito para expressar individualidade, e sim para expressar a visão que os homens do filme têm dela. Tony Montana a quer como símbolo de vitória e ela é apresentada ao espectador dessa

mesma forma. Sua silhueta é sempre cuidadosamente recortada pela luz e pelo enquadramento, seu guarda-roupa quase inteiramente composto de vestidos de seda, em tons frios (azul, branco, prata), reforça a estética da mulher idealizada que Tony deseja e controla, e que o espectador é convidado a admirar. Elvira é um exemplo central da loira como objeto decorativo e sexualizado do cinema hollywoodiano dos anos 80, marcada pela estética do luxo da “mulher-troféu”.

Já Sharon Stone em *Instinto Selvagem* (1992) sintetiza uma versão mais polêmica da loira fatal. O vestido branco de gola alta e sem mangas que ela usa no icônico interrogatório é uma peça de roupa que se transforma em instrumento de guerra simbólica. Ele sugere pureza pela cor, mas seu corte minimalista e o cruzar de pernas cuidadosamente coreografado armam um jogo de sedução e ameaça.

A cena do interrogatório em *Instinto Selvagem*, é um dos momentos mais emblemáticos da história do cinema quando pensamos na interseção entre figurino e erotização da mulher. Vestida com um tubinho branco de gola alta, extremamente minimalista e impecavelmente estruturado, Sharon Stone encarna uma figura ao mesmo tempo angelical e absolutamente perigosa. Esse figurino, criado para parecer “neutro” e “limpo”, funciona justamente como armadilha: a cor branca, geralmente associada à inocência, contrasta com a atmosfera de suspeita e violência, reforçando um jogo visual que alimenta a fantasia masculina da mulher misteriosa, inacessível e fatal. A escolha do vestido curto, sem mangas e acompanhado por um casaco igualmente claro, está longe de ser casual: ele expõe as pernas, molda o corpo de forma precisa e posiciona Catherine Tramell como um objeto de desejo num lugar onde ela deveria ser apenas investigada.

Esse uso de opostos femininos (que inevitavelmente estereotipa as mulheres segundo os padrões de Madona/Madalena) é desenvolvido em uma configuração mais complexa de ego/ideal do ego em filmes como *Body Heat* e *Basic Instinct*, nos quais as diferenças entre personagens femininas

emparelhadas, em termos de aparência, roupas e identidades, tornam-se difusas em vez de exacerbadas. (Bruzzi, 1997, p.140, tradução nossa)¹²

A câmera de Paul Verhoeven intensifica essa dinâmica. O famoso cruzamento de pernas, coreografado e eternizado, é uma escolha narrativa pensada para destabilizar a autoridade masculina, ao mesmo tempo em que a enquadra como espetáculo para o olhar do público. O enquadramento fechado, a luz branca que recorta sua silhueta e o contraste entre o figurino claro e o fundo frio da sala reforçam Catherine como o centro absoluto da cena. Catherine não é uma *femme fatale* tradicional pelo excesso, é pelo cálculo, seu look minimalista é o próprio dispositivo de tensão.

Figura 16 – Michelle Pfeifer em Scarface

Figura 17 – Sharon Stone em Basic Instinct



Fonte: Pinterest.

A loira mais notável que surge na indústria audiovisual dos anos 1980 é Madonna (1958-), cuja imagem se constrói a partir de fortes referências cinematográficas clássicas como Jean Harlow, Marlene Dietrich, Marilyn Monroe e outras evocadas no videoclipe de *Vogue* (1990). Já na década de 1990, ela assume o controle simbólico sobre seu corpo e sua sexualidade, explorando abertamente a

¹² "This use of female opposites (which inevitably stereotypes women along Madonna/Magdalen lines) is developed into the more complex configuration of ego/ ego-ideal set up in films such as *Body Heat* and *Basic Instinct*, in which the differences between paired female characters, in terms of looks, clothes and identities, become blurred rather than exacerbated."

liberdade feminina por meio de múltiplos lançamentos: o filme *Corpo em Evidência* (1993), onde interpreta mais uma *femme fatale* que seduz um investigador, e suas atuações fora das telas, como a turnê *Blond Ambition* (1990), que eterniza o bustiê cônico de Jean Paul Gaultier como ícone cultural. Soma-se a isso o provocativo *Sex Book* e o álbum *Erotica* (1992), obras que integram performance, moda e discurso feminista. Nunca evitando assuntos tidos como tabus, Madonna desfilou com os seios à mostra para Gaultier e, na música “*Human Nature*” (1993), declara com ironia, enquanto usa um látex preto colado ao corpo: “Ops, eu não sabia que não podíamos falar sobre sexo.” Neste contexto a *femme fatale* loira deixa de ser uma fantasia masculina controlada para se tornar sujeito de seu próprio desejo. Ao romper com o papel passivo e expositivo tradicional da mulher no cinema, Madonna inverte o olhar dominante e assume a construção ativa da própria sexualidade em cena.

Exibir o corpo feminino nu não tem como objetivo sugerir disponibilidade sexual. O fetichismo sexual aparece na forma de sutiãs e espartilhos como peças de roupa. Madonna, por exemplo, defende o uso de imagens pornográficas explícitas em seus vídeos, alegando que mantém o controle sobre sua imagem e que não é um objeto sexual passivo. (Crane, 2000, p.242, cap.5, tradução nossa)¹³

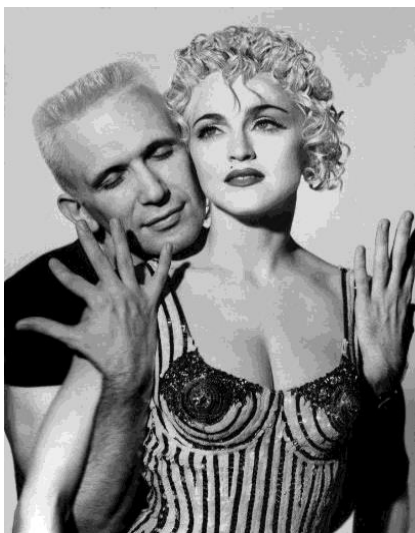
Jean-Paul Gaultier, um dos estilistas mais influentes quando se trata de figurinos, é um dos nomes que mais aproximou moda, performance e figurino desde os anos 1980. Conhecido como *L'enfant terrible* da moda francesa, Gaultier ganhou destaque por desafiar convenções de gênero, brincar com códigos da cultura pop e transformar o corpo em superfície de experimentação. Sua estética sempre misturou alta-costura com referências de rua, fetichismo, marinheiros, lingerie exposta e silhuetas que questionavam o que era considerado masculino ou feminino, tudo isso criando uma linguagem visual subversiva que se encaixa perfeitamente na lógica da performatividade.

¹³ “Displaying the nude female body is not intended to imply sexual availability. Sexual fetishism appears in the form of brassieres and corsets as outerwear. Madonna, for example, defends her use of explicit pornographic imagery in videos by claiming that she remains in control of her image and that she is not a passive sex object”

A moda cinematográfica deixou de estar subordinada à narrativa e às personagens, podendo tornar-se muito mais intrusiva, um legado que, passando por vários designers ao longo do tempo, encontra a sua expressão moderna mais segura nos espetaculares e inovadores figurinos de Jean-Paul Gaultier. (Bruzzi, 1997, p.29)

No cinema, Gaultier levou essa sensibilidade para figurinos icônicos. Ele assinou o vestuário de filmes como “O Quinto Elemento” (1997), criando traje futuristas que misturam erotismo, humor e teatralidade, dentre outros projetos marcados por personagens excêntricos e corpos estilizados. Sua abordagem no figurino sempre parte da ideia de que roupas constroem personagem tanto quanto narrativa, e por isso ele compõe visuais que têm função dramática e simbólica.

Figura 18 – Madonna e Jean-Paul Gaultier



Fonte: Pinterest.

Já no início dos anos 2000, Elle Woods, protagonista da comédia Legalmente Loira (2001) de Robert Luketic (1973-), representa uma subversão consciente do estereótipo da loira burra ao unir estética *hipergirly* com competência intelectual. Visualmente próxima à Monroe, faz oposição à rival, associada a Jacqueline Kennedy¹⁴ (1929-1994), “a mulher ideal”.

¹⁴ Ex primeira-dama dos Estados Unidos, redefiniu o estilo feminino nos anos 1960 com sua silhueta minimalista e acessórios discretos. Sua imagem pública cuidadosamente construída, influenciou gerações, unindo recato e modernidade, transformou-se em referência global de estilo.

Legalmente Loira marca um ponto de inflexão interessante na representação da feminilidade no cinema *mainstream*, sobretudo no que diz respeito ao papel do figurino como força narrativa e política. Elle Woods é construída visualmente a partir de uma hiperfeminilidade, rosa, brilhos, tecidos plastificados, tricôs suaves, saltos finos, estampas coordenadas, que, à primeira vista, parece reforçar estereótipos associados ao *male gaze*: beleza normativa, corpo magro, sexualização leve e uma inocência erotizada típica das loiras “ingênuas” do cinema americano. No entanto, o filme opera uma inversão estratégica: aquilo que parecia sinal de superficialidade torna-se linguagem de poder.

O que torna Legalmente Loira especialmente relevante é a forma como o figurino reconfigura o lugar da loira dentro do imaginário patriarcal, deslocando o olhar masculino sem negá-lo completamente. *Elle Woods* não abandona a estética que o *male gaze* historicamente consome; ao contrário, ela a instrumentaliza. A feminilidade exagerada, que antes funcionava como código de fragilidade ou tolice, é transformada em ferramenta de agência: o rosa se torna assinatura, o brilho vira autoconfiança, o glamour vira estratégia de visibilidade. O figurino funciona como uma narrativa paralela sobre performatividade de gênero: Woods performa feminilidade não como submissão, mas como escolha política e forma de reivindicar um espaço que, teoricamente, não lhe pertence.

Apesar disso, o filme mantém um modelo de representação próprio da virada dos anos 2000. A subversão acontece dentro de limites normativos: Woods continua dentro de um ideal de beleza branco, heterossexual, jovem, magro e comercialmente atraente, exatamente o perfil moldado pelo *male gaze* ao longo do século XX. A ruptura, portanto, é parcial, mas significativa: se o cinema clássico punia a loira que ousava ser inteligente, a inteligência é reembalada como um produto tão esteticamente sedutor quanto a própria Woods. O figurino sintetiza essa tensão: é emancipador porque reivindica a feminilidade como força, contudo, é limitado porque continua operando dentro da lógica de desejabilidade que a própria história do cinema impôs às mulheres loiras.

Figura 19 – Reese Witherspoon em Legally Blonde



Fonte: Pinterest.

[...] a imagem também cria um dilema: a mulher pode desfrutar dessa fantasia e também, por meio de certas formas de trabalho sobre si mesma, realizar a fantasia, enquanto o empoderamento que sustenta a fantasia e a realização é, no entanto, regulado pelas relações patriarcais mais amplas, que continuam tão resistentes à mudança como sempre, mesmo que as relações permitidas dentro da economia da imagem sugiram o contrário, mesmo que, nesse novo cenário de desejo e empoderamento feminino, a masculinidade seja menos dominante. (Mcrobbie, 2009, p.139, cap 4, tradução nossa)¹⁵

¹⁵ "This is the fantasy, but as Rabine argues, the image also enacts a double bind, the woman can enjoy this fantasy, and can also through certain forms of labour on the self, act the fantasy out, while the empowerment which underpins the fantasy and the acting out is nevertheless regulated by the wider patriarchal relations which are as resistant to change as ever, even though the relations permitted within the economy of the image suggest otherwise, even though in this new landscape of desire and feminine empowerment, masculinity is less dominating."

V. Olhares contemporâneos e corpos políticos: crítica e desconstrução.

“Quando eu estou em uma missão, ignoro
minha condição.
Se você é uma mulher forte, *não* precisa
de permissão.” (Gaga, 2011)

Ao passar das décadas a construção dessas personagens adquire múltiplas camadas, criando inúmeras possibilidades representativas, muitas faces e nuances diferentes. Visto que, atualmente não se aceita com tanta facilidade uma personagem superficial e tão à mercê de mentalidades “ultrapassadas”. O que não significa que o *male gaze* não se faz presente, ele está lá, inibido, oculto, em menor proporção, mas está.

No século XX, o cinema dominou a paisagem cultural, com filmes que definiram gerações e moldaram a narrativa visual. Contudo, neste século XXI, as séries de televisão emergiram com uma força incomparável, se juntando aos filmes com a mesma importância e influência. Graças à sua capacidade de desenvolver personagens e tramas em formatos mais longos e complexos, as séries oferecem uma profundidade narrativa que poucas produções cinematográficas conseguem igualar, cativando audiências por meses ou anos e estabelecendo um novo padrão para o entretenimento audiovisual.

A relação entre a televisão e o cinema permanece em constante transição. Seja através das alterações econômicas no mercado, ou dos hábitos de consumo do espectador — fatores externos ao conteúdo produzido em ambos os meios; ou por meio da mudança na forma como o receptor se relaciona com as imagens e com a narrativa nas duas plataformas. O que se vê é um conjunto de elementos correlacionados que ainda estão em construção e que contribuem para uma transição cultural na forma que se produz e se consome audiovisual. (Negri; Tietzmann. 2020. p.18)

Como um dos melhores exemplos da figura da *femme fatale* nas séries, está a personagem Elizabeth Johnson, interpretada por Lady Gaga (1986-) na série *American Horror Story: Hotel* (2015) de Ryan Murphy (1965-), ela evoca a imagem da loira hitchcockiana em sua versão vampiresca. Seu figurino é sofisticado, vestidos estruturados, cabelos loiros impecáveis, maquiagem dramática, ela faz da moda sua arma para transformar assassinatos sangrentos em performances eróticas. Ela encarna a *femme fatale* contemporânea: livre, sedutora, mas, da mesma forma que suas predecessoras clássicas, condenada à morte. Ao longo da trama, quase todos os homens ao seu redor existem para serem usados; apenas o policial John resiste aos seus encantos, tornando-se o algoz que põe fim à sua existência, o padrão narrativo que reflete o arquétipo da punição ao poder feminino usado por Hitchcock. Como Sugere Laurence Leamer “Suas atrizes loiras interpretavam mulheres depravadas: ladras, adúlteras, assassinas, cúmplices de assassinos, vadias e socialites insípidas. Ele purificava essas mulheres em seus filmes, fazendo-as sofrer até que fossem redimidas.” (Leamer, 2023, p.15)

Figura 2020 – Lady Gaga em *American Horror Story: Hotel*



Fonte: Pinterest.

Sob outra ótica, em *Barbie* (2023), a diretora Greta Gerwig (1983-) desconstrói esse arquétipo com sutileza: Margot Robbie (1990) traz humanidade à icônica boneca loira criada em 1959, inserindo-a num universo utópico em que “*Barbies*” ocupam lugares de poder, enquanto “*Kens*” são acessórios sem identidade pessoal. A inversão de gênero culminou em tensões reais: muitos espectadores masculinos sentiram-se ofendidos, como se o filme fosse um ataque simbólico à masculinidade tradicional.

Críticas e boicotes apareceram ao mesmo tempo em que o interesse pelo filme foi desviado, pelas elites midiáticas, para outro favorito da temporada, *Oppenheimer*¹⁶, uma narrativa histórica que resgata, simbolicamente, a centralidade masculina no discurso cultural e de poder.

Figura 2121 – Margot Robbie em Barbie



Fonte: Pinterest.

Essa polarização foi ainda mais evidente na cerimônia do Oscar (2024), quando Ryan Gosling (1980-), intérprete de Ken, foi indicado por sua participação, enquanto Margot Robbie, protagonista defensora do título, não. Esse gesto da Academia reforça o que *Barbie* denuncia: mesmo em produções lideradas por mulheres, a visibilidade e o reconhecimento no mercado cinematográfico ainda tendem a privilegiar o homem, ainda que em papéis secundários. “O paradigma da heterossexualidade na cultura ocidental pressupõe um homem forte e dominante e uma mulher fraca e submissa.” (Davies apud Codling, 2008, p.245)

Tilda Swinton (1960-), com seu visual andrógino, redefine o lugar da loira no cinema. Ela transita entre a ausência da feminilidade tradicional e a criação de uma identidade fluida. Em *O Quarto ao Lado* (*The Room Next Door*, 2024) de Pedro Almodóvar (1949-), Tilda interpreta Martha, que vive uma tensão entre maternidade, falência emocional e doença, tudo isso por fora do olhar masculino tradicional, gerando uma atmosfera intensa e quase sáfica, sem erotismo literal. Ainda que o diretor, Almodóvar, seja homem, desde o início de sua atuação como cineasta, busca

¹⁶ O filme *Oppenheimer* é um drama biográfico que narra a história de J. Robert Oppenheimer, físico americano que liderou o desenvolvimento das primeiras armas nucleares durante a Segunda Guerra Mundial.

dar nuances profundas às suas protagonistas, deixando que a natureza sexual delas fique em segundo plano, não sendo imprescindíveis para a compreensão de suas complexas construções.

A atuação em *Adam Ressuscitado* (2008), como Sarah, e em *Suspiria* (2018), como Madame Blanc, reforça essa quebra da loira-desejo, para o lugar da loira como enigma moral, emocional ou místico. Ela incorpora elementos do vestuário alternativo, classificado por Diane Crane, em *A Moda E Seu Papel Social* (2000, p.153); Camisas, calças de alfaiataria, assimetria, cores predominantemente escuras e/ou intensas, cortes feitos a fim de ignorar curvas, que levariam a identificação imediata como figura feminina, seu cabelo é curto e quase se iguala ao tom frio da pele, em meio a tantas insígnias da indumentária masculina, sempre há pelo menos um elemento que cause a estranheza que a ambiguidade faz surgir, seja num batom vermelho forte ou salto agulha.

Fotografias revelam que, coexistindo com o estilo da moda, havia outro estilo, que chamarei de estilo alternativo. Ele era amplamente usado, mas raramente discutido. Esse estilo incorporava itens da roupa masculina, como gravatas, chapéus masculinos, paletós, coletes e camisas masculinas, às vezes isoladamente, às vezes em combinação uns com os outros, mas sempre associados a itens da roupa feminina da moda. (Crane, 2000, p.153, cap. 4, tradução nossa)¹⁷

Figura 22 – Capa do filme *The Room Next Door*

¹⁷ “Photographs reveal that, coexisting with the fashionable style, was another style, which I will call the alternative style. It was widely worn but has seldom been discussed. This style incorporated items from mens clothing, such as ties, mens hats, suit jackets, waistcoats, and mens shirts, sometimes singly, sometimes in combination with one another, but always associated with items of fashionable female clothing.”



Fonte: Pinterest.

No caso de Sydney Sweeney, sua imagem durante a turnê promocional de *Anyone But You* (2023) foi inteiramente mediada por estratégias de fetichização do corpo: silhuetas ultra-ajustadas, decotes profundos, tecidos brilhantes e poses cuidadosamente estudadas para reforçar um erotismo acessível. A atriz, ainda que talentosa, foi reduzida a um corpo chamativo. O investimento midiático em seu corpo eliminou qualquer tentativa de narrativa autônoma, reafirmando um modelo de loira hollywoodiana que se mantém fiel “à fascinação pela aparência artificial das coisas que, em sua frieza, dominam os sentidos” (Perniola, 1998, p. 66). Essa loira é uma construção, uma boneca viva: de carne, plastificada pelo desejo masculino.

Por outro lado, Léa Seydoux (1985-) representa um deslocamento dessa fórmula. Em *La Vie d'Adèle* (2013) de Abdellatif Kechiche (1960-), a atriz francesa performa uma sexualidade intensa, mas sua figura escapa à caricatura da *femme fatale* tradicional. Seu corpo não se oferece à câmera como espetáculo óbvio; ao contrário, há uma estranheza silenciosa em sua presença. No entanto, o filme foi criticado pela forma voyeurística com que representou o sexo lésbico, gerando desconforto nas próprias atrizes. Seydoux habita um paradoxo: mesmo fora da lógica hollywoodiana, sua imagem ainda é atravessada por olhares masculinos, mesmo quando inserida em narrativas supostamente emancipatórias.

As cenas de sexo explícito entre o casal principal, causou desconforto as atrizes, que se viram em vulnerabilidade ao gravar exaustivamente, sob exploração emocional. Dado o teor comparável à pornografia, ausente de sentimentalismo e emoção, fica evidente que os corpos não pertencem a elas, não retrata a beleza

poética da intimidade, são dados como banquete ao espectador. O *Male Gaze* tenta se disfarçar, mas ainda age de maneira sórdida.

A representação lésbica, sáfica e bissexual no cinema clássico foi construída, sobretudo, através do figurino, que funciona como um código visual para enquadrar esses corpos femininos dentro das expectativas do male gaze. Em vez de expressar subjetividades *queer*, o vestuário desses personagens era desenhado para traduzir um erotismo palatável ao olhar masculino: tecidos brilhantes, decotes calculados, silhuetas fetichizadas ou, em contraste, peças andróginas que sugeriam “desvio” e mistério. O figurino operava simultaneamente como marcação e contenção, insinuava uma sexualidade entre mulheres, mas sempre estilizada de modo a reforçar sua função como espetáculo, não como legitimidade identitária. A lesbianidade e a bissexualidade eram transformadas em performances estéticas: o corpo vestido não expressava liberdade, e sim uma narrativa controlada pelos estúdios, que manipulava a moda para erotizar, disciplinar e neutralizar qualquer ameaça à normatividade heterossexual. “Há também uma espécie de lesbianismo falso nisso, a maneira como a pessoa fez aquelas duas mulheres posarem. E eu sempre associo isso aos homens.” (Crane, 2000, p.339).

O resultado é que o figurino se torna um dispositivo central na fabricação de personagens sáficas e bissexuais como fetiches visuais, moldados pela câmera e pelos códigos patriarcais de glamour, perigo e sedução.

Figura 23 – Sidney Sweeney em *Anyone but You*

Figura 24 – Léa Seydoux em *La Vie D’Adèle*



Fonte: Pinterest.

Tais personagens ajudam no entendimento de que a loira no cinema não é uma entidade fixa, é um campo em disputa. A moda atua como linguagem visual capaz de consolidar, subverter ou tensionar significados. O brilho do vestido, o corte do cabelo, o salto alto ou a calça de alfaiataria são signos tão potentes quanto falas e gestos.

A moda pós-moderna, da maneira como é mostrada nas revistas de moda e personificada em produtos, não oferece às mulheres uma identidade específica. Pelo contrário, a heterogeneidade dos estilos contemporâneos permite às mulheres assumir uma variedade de identidades possivelmente contraditórias. (Rabine 1994:64; Partington 1996 apud Crane, 2006. p.332, cap. 7, tradução nossa)¹⁸

Talvez o cinema contemporâneo, ao abrir espaço para atrizes como Swinton e diretoras como Gerwig, esteja começando a inverter essa equação, ampliando cada vez mais, os espaços de agência da figura loira feminina, retirando as das expectativas óbvias, e provocando surpresa e desconforto aos espectadores masculinos e às mulheres que possuem conceitos preestabelecidos do que é conveniente a elas.

¹⁸ “*Postmodernist fashion, as it is presented in fashion magazines and embodied in products, does not offer women a specific identity. Instead the heterogeneity of contemporary styles allows women to assume a variety of possibly contradictory identities (Rabine 1994:64; Partington 1996).*”

VI. Mito e desejo, controle e violência: eugenia, fascismo e manipulação

“Identidade é a crise, você não vê?”

(Styrene, 1978)

O ideal de beleza feminina no ocidente não se estabeleceu por acaso. É necessário questionar a quem pertence a narrativa que nos é imposta e a qual aprendemos a respeitar como única aceitável, que nos causa encantamento imediato, sem que haja espaço para dúvidas de que é belo e qualquer elemento visual que divirja dele, por mais cativante ao olhar, deve ser considerado inferior e carente de refinamento.

Se um indivíduo não consome sua cultura de forma consciente, tende a inferiorizar-se em face de culturas estrangeiras, aqui tratadas em especial, a norte-americana e europeia. É assim que a indústria *mainstream* de cinema e audiovisual ganha força.

O conceito da mulher perfeita está sob constante manutenção e tem ganhado força com alguns movimentos contemporâneos na moda, que resgatam noções fascistas, como a eugenia.

Campanhas eugenistas ganham força num cenário em que campanhas de diversidade perdem. Narrativas são construídas através da moda, do apagamento e apropriação de culturas, e agora a persona da loira, não fatal, suave, subordinada e ainda mais passiva ganha um espaço que parecia ter perdido, de superioridade racial.

Esse capítulo se propõe a discorrer sobre as *Femme Fatales* suavizadas como elemento crucial na defesa de ideais conservadores, atrelada a política, controle social e apropriação. Valendo-se da identificação com os espectadores, através da moda e do cinema.

VI.I. Apropriação, corpo e diferenciação racial na moda.

A ascensão do nazismo na Alemanha e do fascismo na Itália, nas primeiras décadas do século XX, consolidou projetos políticos baseados na ideia de pureza racial, hierarquização humana e controle biológico das populações. Esses regimes autoritários instrumentalizaram a eugenia um campo pseudocientífico que defendia a melhoria da sociedade por meio da seleção de características consideradas “superiores”, para justificar políticas de exclusão, violência e genocídio. Sob a lógica da superioridade da raça branca, especialmente da figura idealizada do “ariano”, nazistas e fascistas legitimaram práticas de esterilização forçada, perseguição a grupos considerados “degenerados” e a eliminação sistemática de pessoas vistas como ameaça à saúde e à homogeneidade nacional. Logo a aliança entre racismo científico, moralidade conservadora e autoritarismo estatal construiu uma base ideológica que organizou a máquina genocida desses regimes, influenciou, de modo direto e indireto, discursos de beleza, corpo e identidade que transcenderam o próprio período histórico. Ao longo do século XX, a moda se consolidou como um sistema de significação do corpo e, por consequência, como um instrumento simbólico de eugenia. Se trata de uma estética de hierarquia. Como já abordado, o corpo branco, magro e europeu tornou-se a medida do belo e do civilizado, enquanto os corpos racializados foram sistematicamente associados ao excesso, à vulgaridade e à animalidade.

Após as alianças políticas entre a Itália e a Alemanha, que culminaram com o Pacto de Aço de 1939, periódicos fascistas, como o *Difesa della razza*, de Interlandi, continham referências ao aumento das relações econômicas, políticas e culturais com a Alemanha nazista. Nesse contexto, também foi dada ênfase a tipos distintos de beleza que, apesar de suas diferenças — a mulher italiana, mediterrânea, de cabelos escuros e a loira do norte da Europa —, passaram a ser aceitas e elogiadas como os modelos perfeitos com os quais as mulheres deveriam se identificar. Em algumas das imagens, vemos como o tipo loiro germânico é incorporado ao tipo clássico italiano. De fato, na propaganda antissemita vulgar que surgiu após a criação das leis raciais no final da década de 1930, certas características físicas foram destacadas

como manifestações da raça superior. (Paulicelli, 2004, p.129, tradução nossa)¹⁹

Dentro dessa lógica, o vestuário passa a operar como uma tecnologia de diferenciação, capaz de moldar a percepção moral e sexual dos sujeitos. O modo de vestir não é neutro: ele encena relações de poder. Nos Estados Unidos, berço tanto do cinema hollywoodiano quanto dos discursos contemporâneos sobre pureza racial, a moda tornou-se um espaço privilegiado para a manutenção e a simulação dessas fronteiras. A indústria visual, sustentada por um imaginário eugenista, elaborou o corpo idealizado da mulher branca: de pele clara, traços simétricos e comportamento comedido. Entretanto, quando esse corpo buscava escapar da passividade e da infantilização, atributos constantemente reiterados pela cultura patriarcal, ele recorria a signos estéticos e corporais codificados como “outros”, provenientes de grupos negros, latinos, árabes e asiáticos.

Esse pacto da branquitude possui um componente narcísico, de autopreservação, como se o “diferente” ameaçasse o “normal”, o “universal”. Esse sentimento de ameaça e medo está na essência do preconceito, da representação que é feita do outro e da forma como reagimos a ele. (Bento, 2022, p.12)

A partir dessa operação simbólica, a mulher branca podia transitar temporariamente por territórios de desejo e poder, apropriando-se daquilo que a eugenia cultural havia marginalizado. A sensualidade e a força, atributos socialmente

¹⁹ “However, as we have noted, exoticism was not completely absent in the media of the 1930s. Following the political alliances between Italy and Germany that culminated with the Pact of Steel of 1939, fascist periodicals, such as *Interlandi's Difesa della razza*, contained references to increased economic, political and cultural relations with Nazi Germany. In this context, emphasis was also given to distinct types of beauty which despite their differences – the Italian, Mediterranean, dark-haired woman and the northern European blond—became both accepted and praised as the perfect models with which women were to identify. In some of the pictures we see how the Germanic blond type is incorporated into the classical Italian type. Indeed, in the vulgar anti-semitic propaganda that appeared after the inception of the racial laws in the late 1930s, certain physical features were highlighted as manifestations of the master race.”

atribuídos aos corpos racializados, tornavam-se ferramentas de empoderamento seletivo, legitimadas apenas quando encenadas dentro do contexto dominante. Como aponta Bell Hooks em *Eating the Other: Desire and Resistance* (1992), o corpo do outro racializado é constantemente consumido como fonte de exotismo e autenticidade, uma matéria-prima estética capaz de revigorar o sujeito branco sem que este perca seu privilégio.

Eles tratam os corpos do Outro não branco como instrumentos, como terrenos inexplorados, como fronteiras simbólicas que serão solo fértil para sua reconstituição da norma masculina, para se afirmarem como sujeitos desejantes transgressores. Eles decidem usar o Outro como testemunha e participante dessa transformação. (Hooks, 1992, p.56, cap. 2)

Essa dinâmica já se fazia presente desde as décadas iniciais do século XX. Nos anos 1920 e 1930, o jazz e a estética das *flappers* jovens brancas de cabelos curtos e vestidos soltos incorporavam gestos e modos de dançar associados às comunidades negras, reinterpretando-os como sinais de liberdade moderna. O que para as mulheres negras significava resistência e autoexpressão, para as brancas representava algo como uma brincadeira perigosa com o proibido. A *flapper* se tornava símbolo de emancipação, enquanto a mulher negra continuava vista como indecente. Esse duplo padrão marca o início de uma longa tradição de apropriação estética legitimada pela branquitude.

O episódio histórico de Sarah Bartmann, a “Vênus Hotentote” é uma das mais absurdas e marcantes situações intimamente ligadas à objetificação da mulher negra, uma vez que o corpo de Baartman foi transformado em um espetáculo e se tornou um objeto de “estudo” para validar pseudociências racistas da época. A exibição de seu corpo nu ou seminu e a hipersexualização de suas características foram cruciais para a construção de uma iconografia da mulher negra como sexualmente desviante, selvagem e primitiva em contraste com o “feminino civilizado europeu”. Isso serviu para justificar a hierarquia racial e a violência colonial, objetificando o corpo negro, especialmente o da mulher negra, como a antítese do padrão branco de beleza e

moralidade, um legado de exotização e controle que ainda reverbera na sociedade contemporânea.

[....] as mais vendáveis, as mulheres negras cujos corpos nus eram expostos para os brancos em eventos sociais não tinham presença. Eram reduzidas a meros espetáculos. Pouco se sabe sobre suas vidas, suas motivações. Partes de seus corpos eram apresentadas como evidências que embasavam ideias racistas de que pessoas negras eram mais próximas dos animais do que os outros seres humanos. (Hooks, 1992, p. 265, cap 4)

Figura 25 – Josephine Baker e o vestido banana

Figura 26 – Flappers



Fonte: Pinterest.

Durante os anos 1950, o cinema hollywoodiano reforçou esse jogo ambíguo entre pureza e desejo. As atrizes loiras foram moldadas por uma eugenia visual que combinava inocência infantil e erotismo controlado. No entanto, os figurinos que sustentavam essa imagem muitas vezes emprestavam códigos corporais de outras culturas, como decotes e estampas, signos de uma exuberância tradicionalmente atribuída à mulher latina. Essa tradução estética operava no “branqueamento simbólico” do desejo: o erotismo era aceitável apenas quando filtrado pela feminilidade loira.

Nos anos 1970, com a ascensão da cultura disco e do feminismo liberal, a moda parecia celebrar a diversidade e a liberação sexual. Contudo, as revistas e campanhas publicitárias ainda centravam o olhar no corpo branco como protagonista da revolução estética. Modelos negras e latinas eram convidadas a participar da narrativa, mas quase sempre como signos de autenticidade ou exotismo. Enquanto Donna Summer era transformada em arquétipo da “disco diva hiper sexual”, mulheres brancas podiam adotar o mesmo figurino – brilhos, macacões justos, maquiagem marcada – e serem vistas como ousadas, modernas e sofisticadas. A liberdade sexual, portanto, continuava racializada.

Nos anos 1980 e 1990, o corpo atlético passou a representar um novo ideal de pureza física. A eugenia agora se traduzia em músculos definidos, barriga chapada e bronzeado artificial – uma combinação que reafirmava o domínio da estética branca sobre o corpo saudável. No entanto, esse ideal só se consolidou ao incorporar elementos visuais da cultura negra urbana. Figuras como Madonna, apesar de sempre deixar claro a origem de suas inspirações, tornar-se central nesse processo. O videoclipe da música *Vogue*(1990) misturava gestualidades estéticas do *Ballroom* e da comunidade queer negra de Nova York, transformando-as em espetáculo global.

Uma vez li uma entrevista com Madonna em que ela falava de sua inveja da cultura negra, na qual declarou que queria ser negra quando era criança. É um sinal de privilégio branco ser capaz de “ver” a negritude e a cultura negra de um ponto de vista em que sejamos marcados e definidos apenas pela rica cultura de oposição criada pelas pessoas negras como resistência. (Hooks, 1992, p.220, cap. 10)

Figura 27 – Cena do documentário *Paris is Burning*

Figura 28 – Madonna no Videoclipe de *Vogue*



Fonte: Pinterest.

A virada dos anos 2000 representou talvez o ápice dessa dinâmica. Na cultura *pop* e na moda de massa, o corpo branco buscava distanciar-se da imagem de pureza frágil, e o fazia através da incorporação direta de signos da corporeidade negra e latina. As calças de cós baixo, os tops curtos, os piercings de umbigo, as argolas grandes e os cabelos trançados tornaram-se símbolos de uma sensualidade “empoderada”. Contudo, esse empoderamento só era legitimado quando encenado por celebridades brancas, especialmente algumas das que moldaram o imaginário dos anos 2000, as protagonistas de comédias românticas americanas.

Nas campanhas de moda contemporâneas, esse jogo continua evidente. Joga-se luz nas propagandas de jeans, amplamente comentadas e analisadas nas redes, com a sugestiva campanha de Sidney Sweeney para American Eagle (2025) inspirada em Brooke Shields para Calvin Klein (1980), na qual ela faz um trocadilho com jeans/genes. Campanhas contrastantes com a de Beyoncé para Levi’s Jeans (2024) e do grupo musical Katseye para a GAP (2025) que são enquadradas sob uma luz mais cultural, destacam-se movimentos corporais dos quadris e curvas, através da dança (Katseye) e interação com cenários ricos em informações visuais (Beyoncé). O ideal eugenista é reforçado, uma vez que para cativar o consumidor a “beleza crua” da mulher branca é suficiente, enquanto a beleza da mulher racializada precisa de mais elementos para se fazer interessante.

Figura 29 – Sidney Sweeney para American Eagle

Figura 30 – Brooke Shields para Calvin Klein



Fonte: Pinterest.

Figura 31 – Beyoncé para Levi's Jeans

Figura 32 – Katseye para GAP



Fonte: Pinterest.

Hoje, nas redes sociais e campanhas de grandes marcas, o mesmo padrão persiste, embora mascarado por discursos de inclusão. A estética das tranças, das argolas, das unhas longas e dos corpos curvilíneos é celebrada como “estilo” quando associada a celebridades brancas, mas ainda enfrenta estigmas quando performada por mulheres negras e latinas reais. O que se observa, portanto, é uma continuidade histórica da eugenia sob novas formas: não mais a seleção biológica, mas a seleção simbólica dos corpos e dos signos, onde apenas alguns têm o direito de ser desejáveis.

A moda, nesse contexto, veste o corpo, o classifica, o purifica e o hierarquiza. quando a mulher branca busca expressar poder, desejo e maturidade, ela o faz através da incorporação controlada de códigos estéticos racializados. Essa transação estética revela a permanência do olhar eugenista no imaginário ocidental: o corpo branco continua a existir como norma justamente porque pode “brincar” de ser o outro sem jamais deixar de ser o centro.

VI.II. Quando o corpo oprimido assume posição de opressor.

Como observado, figura feminina, loira e branca, foi historicamente moldada como signo de pureza, elegância e civilização. Dentro da lógica patriarcal e eugenista, ela se tornou um padrão aspiracional que define o rosto do que é belo, moral e aceitável. Esse corpo, simultaneamente disciplinado e exaltado, é visto como “neutro”, universal, apagando a dimensão racial que o constitui. No entanto, por trás dessa aparência de neutralidade, a moda e o cinema consolidaram um regime visual profundamente racializado, no qual o corpo branco é idealizado, e também se apropria de estéticas alheias, absorvendo e reformulando o que é considerado exótico, popular ou subalterno.

As mulheres que sofrem opressão dentro do sistema patriarcal, confinadas a padrões de juventude, magreza e afabilidade, podem ocupar, em certos contextos, o lugar de reprodutoras do privilégio racial. A mulher branca, ao ser elevada como o modelo universal de beleza, passa a exercer um poder simbólico sobre outras mulheres, tornando-se instrumento ativo na manutenção das hierarquias eugenistas que a formaram. Essa é a contradição central do olhar patriarcal: ele oprime e exalta o corpo feminino, enquanto o coloca para vigiar e dominar outros corpos e isso será analisado e exemplificado com situações absurdas, mas recentes, que evidenciam o quão longe estamos, como sociedade, de atingir equidade nas representações raciais.

Brigitte Bardot, já citada anteriormente, possui uma trajetória cinematográfica e de influência na moda que ajudou a moldar a imagem da mulher loira sensual e livre entre os anos 50 e 60. Ela começou como bailarina, depois modelo e aos 18 anos já

estava no cinema, ascendendo com o filme *E Deus Criou a Mulher* (1956), de Roger Vadim, que a projetou internacionalmente.

No entanto, essa trajetória pública de ícone de estilo e beleza foi marcada por controvérsias graves quanto às suas declarações de cunho racial e xenófobo. Bardot foi condenada diversas vezes pela justiça francesa por “incitar ódio racial”, por exemplo, quando foi multada em 15.000 euros em 2008 por ofensas contra muçulmanos. Em 2019, também enfrentou processo legal após uma carta à prefeitura da ilha de Réunion em que descrevia os habitantes locais como “aborígenes que conservaram os genes de selvagens”. Tais declarações demonstram a superioridade que ela acredita ter, depois de anos sendo elevada a um nível de perfeição não só na França, como também em outros países. Como fica claro num trecho de um dos seus livros, ‘Um grito no silêncio’.

Sou contra a islamização da França! Essa lealdade obrigatória, essa submissão forçada me repugna. Aqui estou, talvez ainda enfraquecido pela sombra de um julgamento, mas ninguém jamais me impedirá de me expressar! Nossos ancestrais, nossos antepassados, nossos avós e pais deram suas vidas durante séculos para expulsar todos os invasores sucessivos da França. Para tornar nosso país uma pátria livre, que não tenha que sofrer o jugo de nenhum poder estrangeiro. (Bardot, 2003, p. 97, cap. 25, tradução nossa)²⁰

A moda contemporânea fornece exemplos contundentes dessa dinâmica. Em 2019, a Dior lançou sua coleção Cruise 2019, inspirada nas “*Escaramuzas*”, mulheres cavaleiras mexicanas, mas escolheu Jennifer Lawrence, atriz branca norte-americana, como rosto principal da campanha, filmada nos Estados Unidos. A crítica não se limitou à apropriação simbólica: questionou a ausência total de mulheres mexicanas ou latinas em um projeto que dizia “celebrá-las”. O corpo branco, nesse

²⁰ “*Je suis contre l’islamisation de la France ! Cette allégeance obligatoire, cette soumission forcée me dégoûtent. Me voici, peut-être, encore fragilisée par l’ombre d’un procès, mais il n’est pas né celui qui m’empêchera de m’exprimer ! Nos aïeux, les anciens, nos grands-pères, nos pères ont donné leurs vies depuis des siècles pour chasser de France tous les envahisseurs successifs. Pour faire de notre pays une patrie libre qui n’ait à subir le joug d’aucun étranger.*”

caso, é utilizado como veículo “seguro” para traduzir o exótico em luxo operação comum na moda desde o período colonial. O que é racialmente marginal torna-se consumível apenas quando filtrado pela neutralidade da brancura, transformando o outro em adorno.

Figura 33 – Jennifer Lawrence para Dior

Figura 34 – Escaramuza Mexicana



Fonte: Pinterest.

Esses exemplos revelam que, no campo da moda e da beleza, a branquitude femininas opera como o elo entre o patriarcado e o racismo estrutural. Mesmo quando aprisionada às exigências do olhar masculino juventude, perfeição, pureza a mulher branca pode exercer um papel de poder sobre as demais, tornando-se vetor de um ideal racial e moral. A cultura visual a coloca simultaneamente como vítima e guardiã da norma, como objeto e filtro do desejo. A apropriação cultural, nesse sentido, é tão estética como política: é o modo pelo qual a branquitude se reafirma como centro do mundo visível, apagando as origens e resistências que tornam as formas culturais diversas e vivas.

A “diferença” está marcada. A forma como é interpretada é uma preocupação constante e recorrente na representação de pessoas racial e etnicamente diferentes da maioria da população. A diferença possui significado. Ela “fala”. (Hall, 2016, p.146)

Compreender a moda sob o prisma da eugenia e do patriarcado implica reconhecer que a imagem da loira símbolo máximo da visibilidade feminina ocidental além de ícone de beleza, é também tecnologia de poder. Ela organiza o olhar, regula quem pode ser visto e quem permanece à margem. E, ao fazer isso, transforma o privilégio racial em padrão estético, perpetuando desigualdades que se disfarçam sob o brilho das vitrines e o verniz do glamour.

VII. A idade da perfeição e o etarismo

“Se ao menos fosse o contrário! Se eu permanecesse jovem e o retrato envelhecesse!” (Wilde, 1890)

Apesar de símbolos de perfeição eterna, a aceitação de mulheres brancas e loiras no cinema tem um curto prazo de validade, o que as coloca como corpos inferiores por aqueles que outrora elegeram-nas como representantes máximas de um ideal rigoroso de beleza. À medida que o colágeno em suas peles diminui e rugas começam a tomar conta e danificar o rosto de boneca irretocável, o fascínio por elas nutrido se esfria e diante disso já não são úteis para a indústria. Uma realidade cruel, mas absolutamente dentro das expectativas.

O etarismo, enquanto discriminação baseada na idade, ocupa lugar central na construção das representações femininas no cinema e na moda. Diferentemente de outros marcadores identitários, a idade é frequentemente naturalizada como destino biológico, o que esconde seu papel político e simbólico dentro das indústrias culturais. Para as mulheres, esse processo é especialmente violento: a juventude é convertida em capital estético e social, e seu declínio é tratado como decadência ou perda de valor. A modernidade, ao intensificar regimes visuais baseados em vigilância e padronização, reforça esse mecanismo ao transformar rostos e corpos femininos em superfícies constantemente monitoradas e comparadas.

No cinema clássico de Hollywood, essa lógica se consolida com clareza. Enquanto atores envelhecidos permaneciam protagonistas e símbolos de virilidade, atrizes que ultrapassavam seus trinta ou quarenta anos eram empurradas para papéis maternos ou narrativas de sofrimento. A figura da *femme fatale* loira, eternamente jovem, sensual e impecável, torna-se o ideal hegemônico desse regime, apoiado por figurinos, maquiagens e técnicas de iluminação que suavizam marcas do tempo e negam às atrizes o direito de envelhecer perante o público. Nesse contexto, o envelhecimento feminino torna-se uma ausência: algo que a imagem procura evitar, esconder ou corrigir.

Sistema criticado recentemente, com o filme *A substância* (2024), de Coralie Fargeat, que apesar de não se tratar de uma representação da loira fatal, é uma interessante alegoria para compreender o tema do etarismo na indústria cinematográfica contemporânea, uma vez que mostra o declínio de Elizabeth Sparkle (Demi Moore), uma estrela da TV, após alcançar a meia idade, algo parecido com o que acontece com a própria atriz, como observa Isabelle Anchieta acerca do envelhecimento no star system.

E, ao que tudo indica não havia uma predisposição das pessoas envolvidas na Indústria do entretenimento, da propaganda e da arte em geral de oferecer outra alternativa as estrelas mais velhas a não ser a de representarem a sua própria decadência e insanidade _ geradas, em grande, medida pelo próprio estreitamento das possibilidades configuradas para a imagem pública. (Anchieta, 2014, p. 509)

A moda participa ativamente dessa lógica ao transformar juventude em estética e mercadoria. Passarelas dominadas por modelos adolescentes, campanhas que prometem “rejuvenescer” a pele e ciclos acelerados de consumo reforçam a ideia de que o corpo feminino tem prazo de validade. Ainda que existam exceções celebradas, como Iris Apfel, elas permanecem isoladas, frequentemente utilizadas como símbolos de transgressão para legitimar uma indústria que continua a privilegiar a juventude como norma estética.

O etarismo define quem pode ser visto, quem pode ser desejado e qual tipo de feminilidade merece permanecer em cena. Ao analisar suas operações na moda e no cinema, este capítulo busca revelar como a modernidade produziu uma cultura na qual envelhecer se torna ameaça à legitimidade do feminino e, simultaneamente, explorar como algumas figuras, narrativas e estéticas abriram brechas para resistir a esse sistema.

VII.I. A construção da mulher madura como vilã nas animações: etarismo e o corpo feminino antagonizado

O cinema de animação, especialmente produções do estúdio Walt Disney, através da figura da princesa, consolidou um repertório imagético em que a representação feminina opera através de dicotomias rígidas: a jovem versus a velha, a pura versus a corrupta, a inocente versus a sedutora. Ao observar a estrutura narrativa das principais animações, percebe-se que a mulher mais velha quase sempre surge como antagonista, ocupando o lugar simbólico do excesso, do desvio e da ameaça, ela só escapa dessa representação se estiver subordinada a ajudar a jovem, sem demonstrar nenhum traço de insatisfação etária. Mais do que uma simples convenção estética, essa oposição reflete um imaginário cultural que associa o envelhecimento feminino à perda de valor, enquanto cristaliza a juventude, especialmente a juventude loira, como centro do desejo e do heroísmo.

A história não só reforça o arquétipo do homem salvador, como também perpetua o arquétipo da heroína inocente perseguida. [...] estrutura genérica semelhante dos contos de fadas que apresentam heroínas jovens e passivas que são injustamente e persistentemente vitimadas. (Humiski, 2021, p.43, tradução nossa)²¹

Nas animações clássicas, a vilã madura é representada por traços exagerados, angulosos, sombreados, com olhos marcados, expressões duras, gestos expansivos e roupas escuras; já a protagonista é marcada pela suavidade: cabelos claros, feições delicadas, pele lisa, gestos contidos e roupas claras ou vibrantes. Essa construção visual reforça que a vilã encarna aquilo que a princesa não deve ser moral e esteticamente. O corpo da vilã denuncia a idade, a sexualidade, a ambição e o controle sobre si mesma. A vilã (bruxa; feiticeira) é a mulher que sabe o que quer, que

²¹ "Not only does the tale uphold the male-rescuer archetype, but it also perpetuates the archetype of the innocent persecuted heroine. Steven Swann Jones (1993) outlines the similar generic plot structure of fairy tales that feature young, passive heroines who are wrongfully and persistently victimized."

administra poderes, que possui agência e desejo. Ao contrário, a princesa é a mulher que ainda não sabe, que sonha, cuja própria existência se baseia na promessa do futuro ideal. “A imagem da bruxa é a imagem da transgressão dos papéis sociais. Tida por isso como fora da ordem: sobrenatural. Uma desordem de papéis entre homens e mulheres que gradualmente justificará a desordem social.” (Anchieta, 2014, p.34)

Esse contraste é explícito em figuras icônicas como a Rainha Má de Branca de Neve (1937) , Malévola em A Bela Adormecida (1959), Gothel em Enrolados (2010). Nessas narrativas, a juventude da protagonista torna-se uma ameaça simbólica à mulher mais velha e é justamente esse “perigo” que as animações dramatizam, reforçando a ideia de que a mulher madura precisa ser controlada, ridicularizada ou eliminada. O etarismo aparece não como crítica externa, mas como motor da narrativa: a vilã frequentemente deseja reverter a própria idade, recuperar a beleza perdida ou impedir que a princesa floresça. O envelhecimento, portanto, é apresentado como falha, decadência, erro enquanto a juventude é tratada como grande recompensa moral.

O caso da personagem Gothel é talvez o mais explícito: sua vilania é construída sobre o pavor de envelhecer. Ela aprisiona a jovem loira, cujo cabelo possui propriedades curativas, para se alimentar de sua juventude, reforçando a velha narrativa de que o corpo jovem feminino especialmente o corpo loiro, luminoso e virginal é fonte de poder. A produção coloca a idade de Gothel como algo a ser curado, como uma ferida. Cura que é negada ao passo que Rapunzel tem seu cabelo cortado, ela deixa de ser loira, tem o encanto quebrado e condena Gothel ao pior castigo possível, ser velha para sempre. E claro, quem protagoniza essa condenação é um dos únicos personagens masculinos da narrativa, com quem Rapunzel encontra felicidade, apesar do mesmo possuir um passado condenável como ladrão.

O problema da Mãe Gothel está profundamente enraizado em sua obsessão com sua aparência e juventude. Ela é uma espécie de narcisista que é apaixonada por si mesma e muito consciente de sua aparência. Através de sua personagem, a Disney retrata uma espécie de vilã queer que sofre de solidão e Transtorno de Personalidade Narcisista. (Khalid, 2014, p.8)

Figura 35 – Gothel e Rapunzel em Enrolados

Figura 36 – Malévola e Aurora em Sleeping Beauty



Fonte: Pinterest.

Em todas essas representações, a vilã é aquela que ousa performar feminilidade de formas “impróprias”: muito maquiagem, muitos adornos, muita ambição, muito corpo. Há sempre um excesso associado à mulher madura, nunca o equilíbrio, nunca a naturalidade. Essa retórica do excesso existiu historicamente também nas representações cinematográficas de mulheres que escapam ao ideal loiro clássico de Hollywood. A animação, por sua vez, adapta essa lógica e a transforma em código visual acessível a crianças, sedimentando desde cedo a associação entre juventude e bondade, idade e perigo.

Além disso, essas narrativas reforçam outra dicotomia: a mulher mais velha é sempre isolada, não tem pares, não tem comunidade. Ela governa sozinha uma torre, um castelo ou um reino sombrio, um espaço que metaforiza a marginalização a que mulheres maduras são relegadas na cultura. Já a princesa, mesmo quando inicialmente solitária, está sempre potencialmente ligada a uma coletividade: um reino que a espera, uma família por vir, um par romântico que confirmará sua trajetória. A vilã, ao contrário, já encerrou seu arco, ela não terá jornada, ela é estagnação, não promessa.

O embate entre princesa e vilã dramatiza a passagem simbólica entre as fases da vida feminina. A jovem precisa derrotar a velha para se tornar mulher; a mulher madura precisa destruir a jovem para recuperar seu valor. No imaginário das animações, não há espaço para coexistência ou continuidade. A juventude triunfa, a velhice desaparece e o público aprende que essa é a ordem natural do feminino.

A Disney começou com a descrição minimalista de Perrault das bochechas “de cor carmesim” e dos lábios “como coral” e acrescentou padrões contemporâneos de beleza de uma época em que loiras brancas e bonitas como Marilyn Monroe, Kim Novak e, mais notavelmente, Brigitte Bardot eram ícones importantes. De fato, os cabelos loiros ondulados, os olhos expressivos, os cílios grossos, os lábios vermelhos esculpidos e a tez pálida de Aurora são uma prova dos ideais de beleza da década de 1950, tornando “difícil evitar comparações entre essa loira escultural e a boneca Barbie contemporânea” (Perrault et al; 1945 apud Humiski, 2021. p.68, tradução nossa)²²

Nesta análise, pode-se observar uma construção interessante, essa oposição entre a princesa jovem e a vilã madura representa uma dicotomia da *femme fatale* do cinema tradicional: a mulher que é bela e jovem e “merece” redenção e amor, é também a mulher percebida como perigosa, sedutora ou moralmente ambígua, que deve ser punida. A narrativa infantil simplifica esse binarismo ao extremo: a beleza e a juventude são reservadas às princesas, suaves, dóceis, donas de todas as virtudes, enquanto a inteligência estratégica, a ganancia e a autonomia feminina são deslocadas para o negativo, materializadas nas vilãs.

Embora Malévola possa não ser tão abertamente sexual quanto a típica *femme fatale* devido ao seu papel em um filme familiar, a Disney propositalmente animou Malévola para ser uma versão extremamente ameaçadora do arquétipo. [...] as expressões faciais sedutoras e o comportamento altivo de Malévola lembram famosas *femme fatales*, como Kitty Collins (Ava Gardner) em *The Killers* (1946) ou Norma Desmond (Gloria

²² “Disney began with Perrault’s minimalist description of cheeks of “crimson colour” and lips “like coral” and added contemporary standards of beauty from a time when white, beautiful blondes like Marilyn Monroe, Kim Novak, and most notably Brigitte Bardot were major icons (Perrault 45; Bell 1995; Do Rozario 2004). Indeed, Aurora’s billowing blonde hair, expressive eyes, thick lashes, sculpted red lips, and pale complexion are a testament to 1950s beauty ideals, making “Comparisons of this statuesque blonde to the contemporaneous Barbie doll... difficult to avoid” (Bell 110).”

Swanson) em *Sunset Boulevard* (1950). (Humiski, 2021, p.96, tradução nossa)²³

Há, portanto, uma pedagogia silenciosa em operação, um aviso precoce: mulheres bonitas, mas que não performam a feminilidade adequada, são figuras a serem temidas; já as princesas, por sua pureza e ingenuidade, seriam os “verdadeiros” modelos a seguir. As crianças aprendem que o que torna uma mulher admirável não é sua beleza isolada, mas sua conformidade a um padrão específico de bondade juvenil um padrão que exclui complexidade, desejo e poder, e que reserva à mulher madura o papel de degeneração da feminilidade.

VII.II. Viagens através do tempo: o corpo que insiste em permanecer vivo e eternamente belo.

A construção das imagens femininas em Hollywood revela duas formas igualmente cruéis de aprisionamento: a busca pela juventude eterna através de intervenções estéticas cada vez mais radicais e a idealização das estrelas que morreram cedo, congeladas no imaginário coletivo no exato ponto de seu auge. Esses dois destinos, a metamorfose distorcida pela cirurgia e a imortalização precoce, operam como polos de uma mesma lógica patriarcal, que exige da mulher a manutenção perpétua de atributos considerados desejáveis pelo olhar masculino.

O caso de Kim Novak exemplifica de maneira contundente o primeiro destino. Elevada ao status de musa nos anos 1950, especialmente após sua colaboração com Hitchcock, Novak tornou-se alvo de intensos comentários sobre suas cirurgias estéticas a partir dos anos 1980. A pressão para preservar a imagem idealizada de sua juventude, aquela mesma projetada pelo cinema clássico como paradigma de

²³ “Although *Maleficent* may not be as overtly sexual as the typical femme fatale due to her role in a family film, Disney purposefully animated *Maleficent* to be an exceedingly menacing version of the archetype. While some of her facial features were based on voice actress Audley (Davis 2011), *Maleficent*’s alluring facial expressions and haughty demeanour are reminiscent of famous femme fatales such as Kitty Collins (Ava Gardner) in *The Killers* (1946) or Norma Desmond (Gloria Swanson) in *Sunset Boulevard* (1950).”

desejo, levou a procedimentos que alteraram de forma significativa sua fisionomia. O julgamento público que se seguiu não reconhecia o papel estrutural dessa pressão, tratando suas escolhas como desvios individuais, quando na verdade funcionavam como respostas extremas a um sistema que pune o envelhecimento feminino ao mesmo tempo em que cobra das mulheres a manutenção de um ideal impossível. Novak e tantas outras tornaram-se, involuntariamente, um emblema de como a busca pela juventude eterna pode ser uma forma lenta de apagamento.

Figura 3737 – Kim Novak Jovem

Figura 38 – Kim Novak atualmente



Fonte: Pinterest.

No extremo oposto, encontra-se a breve trajetória de Marilyn Monroe, cuja morte precoce cristalizou sua imagem como ícone de desejo, beleza e fragilidade. A juventude interrompida funciona, aqui, como dispositivo de mitificação: a Marilyn que o imaginário cultural preserva é eternamente jovem, luminosa e inacabada, ninguém nunca saberá como ela lidaria com as críticas ao envelhecer. Essa eternização, entretanto, não é um gesto neutro, mas um artifício que impede a complexificação de sua persona, congelando-a no registro da *femme fatale* vulnerável que Hollywood construiu. Outras estrelas, como Jean Harlow ou Sharon Tate, compartilham esse destino de imortalidade trágica, convertidas em símbolos cuja juventude se torna patrimônio público, uma espécie de triunfo fúnebre sobre o etarismo, no qual a única forma de vencer a passagem do tempo é não sobreviver a ele. “à medida que o homem experimentava o tempo como um tempo sempre inédito, como um “novo tempo” moderno, o futuro lhe parecia cada vez mais desafiador.” (Koselleck, 1979, p.17)

Dessa forma, tanto a transformação compulsória pela intervenção estética quanto a “canonização” de vidas interrompidas contribui para sustentar a lógica dualista que associa envelhecimento à monstruosidade e juventude à pureza. Em ambos os casos, a mulher é mantida como superfície simbólica sobre a qual a cultura projeta seus medos e desejos, reafirmando o controle do olhar masculino sobre sua aparência, valor e destino.

Entretanto, a moda serve também como campo de contravenção a essas regras, afinal a mobilização recente de atrizes loiras maduras em campanhas de moda e beleza sinaliza uma mudança significativa nas formas como o corpo feminino é enquadrado pela indústria visual, uma mudança que, embora ainda tímida, desafia diretamente o male gaze tradicional. Quando marcas globais escalam mulheres como Nicole Kidman, Andie MacDowell ou Pamela Anderson como protagonistas de campanhas atuais, elas reposicionam o valor dessas mulheres. A juventude deixa de ser o critério imprescindível, e o corpo amadurecido passa a ser enquadrado não como perda, mas como potência estética e discursiva.

Figura 3939 – Pamela Anderson para Proenza Schouler



Fonte: Pinterest.

O que está em jogo é a alteração do contrato visual envolvendo essas mulheres. Na lógica do male gaze, a “mulher loira ideal” é construída para ser vista, consumida e desejada, raramente para ser ouvida, contraditória ou autônoma. Já nas campanhas recentes, essas atrizes aparecem não como superfícies passivas, mas como agentes narrativas: falam sobre carreira, tempo, mudanças corporais, escolhas estilísticas, liberdade e identidade. O corpo maduro não é mascarado ou apagado; ele é enfatizado, iluminado e, sobretudo, legitimado como portador de desejo próprio e

como objeto de desejo alheio. Quando Pamela Anderson posa sem maquiagem, a campanha desloca o olhar. O corpo visto não está mais ali para confirmar a fantasia masculina; está para expressar sua própria personalidade.

Além disso, ao manterem essas mulheres em circulação estética, não como relíquias de décadas anteriores, mas como figuras contemporâneas, contratadas, valorizadas e ainda centrais, as campanhas atacam uma das bases mais fortes do etarismo: a obsolescência programada da mulher pública. O mercado que durante décadas expulsou atrizes após os 35 agora reencontra nelas um novo código de glamour, elegância e desejo. A presença de Pamela Anderson em campanhas de *haircare* ou de Tilda Swinton em campanha para a Chanel, confirma que elas continuam em voga e ampliam o repertório do que pode significar ser uma mulher loira na idade madura. Deixam de ser sinônimo de fragilidade ou ingenuidade; tornam-se signo de controle, estilo, inteligência e performatividade consciente.

Em conjunto, esses movimentos mostram que a moda e a beleza, dois campos historicamente atravessados pelo olhar masculino, começam a reescrever o feminino loiro fora do paradigma da juventude eterna. As atrizes maduras não aparecem como “exceções glorificadas”, nem como caricaturas da velhice glamourizada; elas se tornam modelos reais de continuidade, longevidade e reinvenção. Ao insistir em sua presença, as campanhas reeducam o olhar público: a loira madura não é um corpo “que passou”, mas um corpo que permanece e se reinscreve. E é justamente nessa permanência que reside a ruptura, porque desafia o imaginário que, por décadas, sustentou que mulheres só são dignas de ver e de serem vistas enquanto ainda cabem na fantasia juvenil do male gaze. “No gesto mesmo no qual o seu presente divide o tempo segundo um “não mais” e um “ainda não”, ela institui com esses “outros tempos” - certamente com o passado e, tal- vez, também com o futuro - uma relação particular.” (Agamben, 2029, p.56)

O cabelo loiro que antes fluía como a luz, fios que brilhavam sob o sol, sinal de juventude, promessa de vir a desabrochar se converte no cabelo grisalho que é a luz que permanece, resplendor sutil que insiste com o tempo, carrega as memórias da juventude, mas as transforma: o brilho se torna sabedoria, a transparência se torna profundidade, a superfície se dobra sobre a experiência. É o testemunho de quem foi desejada, construída, e que agora reivindica protagonismo próprio, fora da gratificação imediata do olhar alheio.

Nesse sistema, algumas estrelas se deixam apagar pelo julgamento que outrora fizeram-nas resplandecer, outras brilham somente na memória eternizada e na constante dúvida de como seria se o tempo não as tivesse consumido, mas ainda as que insistem em existir, que resistem ao apagamento e se orgulham das marcas que o tempo deixou, ainda que todos os olhares digam o contrário.

VIII. Loiras em dissidência: quando a performance de gênero é desestabilizada.

“Você deixou sua mãe em apuros,
Ela não tem certeza se você é garoto ou
garota.” (Bowie, 1974)

A modernidade inaugura um regime de visibilidade no qual o corpo se torna superfície privilegiada de significação, e a moda, sua principal tecnologia de inscrição. No cinema, linguagem central para a constituição do imaginário moderno, as roupas acompanham as narrativas, produzindo signos de gênero e estabilizando ou desestabilizando identidades. Entende-se que a noção de gênero não se funda em uma essência, mas em performatividade. A indumentária, nesse sentido, torna-se um dos dispositivos mais eficazes para visualizar os mecanismos que constroem feminilidades e masculinidades na cultura.

No entanto, ao longo do século XX, diversas figuras, particularmente mulheres andróginas, tensionaram, desviaram ou mesmo parodiaram essa lógica, produzindo contra-olhares e desestabilizando a suposta naturalidade das marcas de gênero. Nesse contexto, a análise das performances de androginia e de *cross-dressing* tornam-se fundamentais para compreender como a moda funciona como ferramenta estética e política de reinvenção corporal, especialmente no cinema, onde a imagem é normatizada, reproduzida e distribuída em escala global.

Além disso, ao observar as performances de gênero a partir do cinema e da moda, torna-se evidente que tais práticas além de desafiar normas estéticas também operam como formas de resistência às estruturas sociais que regulam corpos, comportamentos e representações. A performatividade do gênero, quando feita por figuras andróginas ou por sujeitos que praticam o *cross-dressing*, nega ao espectador uma leitura padronizada da *femme fatale* e brinca com os diferentes modelos de mulher, sensualidade e poder. Nesse sentido, analisar essas performances é também analisar como a modernidade institui regimes de visibilidade marcados pela tensão entre conformidade e dissidência.

VIII.I. Androginia: entre a neutralidade e a subversão.

A androginia ocupa posição singular na história da moda e do cinema, funcionando como índice de modernidade, crise identitária e reorganização dos códigos de gênero. Desde o início do século XX, a figura andrógina emergiu como signo estético que acompanhou profundas transformações sociais, incluindo a entrada massiva das mulheres no mercado de trabalho, a reorganização dos papéis familiares, as revoluções culturais das décadas de 1920 a 1970, e o impacto dos movimentos feministas e queer na redefinição da subjetividade. A androginia, portanto, não é unicamente um estilo ou recurso de imagem, ela também condensa tensões históricas e políticas, operando como lente crítica para observar como moda e cinema articulam desejos, interdições e possibilidades de existência.

Do ponto de vista da moda, a androginia tem raízes no início do século XX, quando Coco Chanel, Madeleine Vionnet e outras estilistas propuseram silhuetas que libertavam o corpo feminino de ornamentos e estruturas rígidas. Chanel, ao incorporar elementos do guarda-roupa masculino, calças, cardigãs, camisetas náuticas, tweed, reconfigurou a estética da época ofereceu às mulheres a possibilidade de ocupar visualmente espaços antes reservados aos homens. A proposta era também política, pois sugeria autonomia, mobilidade e racionalidade, valores associados à modernidade e historicamente negados às mulheres. Na década de 1960, Yves Saint Laurent radicalizou esse movimento com o Le Smoking, que se tornou símbolo de poder feminino e ícone visual de subversão. O impacto foi tão profundo que se tornou recorrente na iconografia cinematográfica associada à mulher emancipada e enigmática, figura que dialoga diretamente com a *femme fatale*. “O estilista que melhor articulou o erotismo das roupas andróginas foi Yves Saint Laurent, que, desde a primeira versão de seu paletó de noite “Smoking” para mulheres, em 1966, produziu vários looks femininos inspirados no masculino.” (Bruzzi, 1997, p.177)

Figura 4040 – Le Smoking YSL



Fonte: Pinterest.

No cinema, a estética andrógina se consolidou por meio de atrizes que desafiaram moldes tradicionais de feminilidade. Marlene Dietrich, em *Marrocos* (1930), aparece vestida com *smoking* masculino, conduzindo uma performance de sedução que desloca o eixo do desejo. Sua androginia não atenua o erotismo, pelo contrário, intensifica-o, justamente porque a coloca, por um momento, em posição ativa, controladora, distante do papel passivo das protagonistas femininas. A famosa cena em que Dietrich performa com terno e cartola, beijando uma mulher, funciona como gesto radical de subversão simbólica, capaz de fazer tremer as fronteiras entre masculinidade, feminilidade e desejo. (Bruzzi, 1997, p.173) Greta Garbo, por sua vez, encarna uma androginia silenciosa e enigmática. Em *Queen Christina* (1933), sua performance mistura suavidade e frieza, tomando para si gestos raramente atribuídos às personagens femininas, como ocupar fisicamente o espaço, caminhar sem delicadeza, sentar-se “como homem”. Garbo e Dietrich são personagens andróginas e corpos cinematográficos que instauram novas formas de olhar para a mulher.

Os anos 1970 e 1980 reativam a androginia no cinema de maneira mais explícita, influenciados pelo *glam rock*, pelo *punk* e pela moda *unissex*. David Bowie, embora figura predominantemente musical, exerce impacto direto sobre a estética cinematográfica. Como ator, sua performance em *The Man Who Fell to Earth* (1976) introduz uma androginia futurista e extraterrestre que ecoa na moda de Thierry Mugler, e no cinema de ficção científica posterior.

Figura 41 – David Bowie no filme the man who fell to earth

Figura 42 – David Bowie vestindo Mugler



Fonte: Pinterest.

A partir dos anos 1990, a androginia ganha uma nova camada, Tilda Swinton é uma das figuras mais emblemáticas dessa fase. Em *Orlando* (1992), sua performance perpassa séculos e gêneros, mostrando que o corpo pode ser moldado, reescrito e reinterpretado conforme contextos históricos. Swinton não se limita a representar a fluidez de gênero: ela a encarna visualmente, dissolvendo fronteiras corporais. Sua participação em filmes como *Only Lovers Left Alive* (2013) ou *Suspiria* (2018) reforça a dimensão pós-humana de sua imagem. Swinton representa uma forma de feminilidade que definitivamente não serve ao olhar masculino, mas que produz estranhamento, enigma e desconforto visual, diferentemente da *femme fatale* tradicional, cuja força existe para ser mirada, não para mirar de volta.

Orlando (1992), instaura uma reflexão sobre o próprio ato de vestir-se e performar um gênero. O figurino do filme, fluido, ambíguo, e construído intencionalmente para atravessar séculos sem perder o traço inquietante da indefinição, evidencia a relação entre modernidade e auto representação. Swinton torna-se uma figura símbolo da estética andrógina no cinema: seu corpo alongado, pele clara, traços afilados e a recusa em aderir a padrões de feminilidade hegemônicos fazem com que diretores e figurinistas utilizem sua imagem como espaço de experimentação, sobretudo em narrativas que questionam o olhar masculino e suas convenções. (Bruzzi, 1997, p.192)

A presença de Swinton em filmes como *The Limits of Control* (2009) onde ela performa uma feminilidade mais padronizada e *Suspiria* (2018), no qual atua explorando identidades fluídas e extremamente contrastantes, reforça o potencial da androginia como ferramenta crítica dentro do audiovisual. O figurino opera como

dispositivo de significação que tensiona categorias identitárias e desafia a lógica binária patriarcal. Ainda nas campanhas, fashion films e editoriais, a atriz encontra na androginia uma matriz visual poderosa para explorar discursos sobre autonomia feminina, recusando a imagem domesticada que historicamente foi projetada sobre corpos femininos loiros, silenciosos e moldados ao olhar masculino.

Cate Blanchett também contribui para a reconfiguração da androginia cinematográfica. Em *I'm Not There* (2007), ao interpretar uma das faces de Bob Dylan, ela expõe a artificialidade da masculinidade como performance, Blanchett encarna um corpo que não imita o masculino, mas desmascara as técnicas que o constroem: postura, voz, roupa, ritmo corporal. Sua performance funciona como comentário crítico sobre a própria natureza teatral do gênero.

Do ponto de vista teórico, a androginia dialoga ainda com o debate sobre o olhar no cinema. Ao contrário da *femme fatale*, cuja imagem é moldada para agradar ao olhar heterossexual masculino, a figura andrógina frequentemente escapa desta lógica do desejo normativo. Ela provoca inquietação, curiosidade, instabilidade, e não um desejo automático. É uma figura que resiste à leitura imediata, exigindo do espectador outra forma de ver. Nesse sentido, a androginia funciona como crítica visual ao regime de visibilidade patriarcal que sustenta Hollywood.

Figura 43 – Tilda Swinton em *Suspiria*

Figura 44 – Cate Blanchett em *I'm not There*



Fonte: Pinterest.

Outro ponto central é a relação entre androginia e moda contemporânea. Marcas como Maison Margiela e Alexander McQueen transformaram a androginia em estética dominante, incorporando silhuetas desconstruídas, volumes híbridos e códigos que recusam a separação rígida entre roupas “masculinas” e “femininas”. A presença dessa estética no cinema, em filmes como *The Hunger Games*, *Dune* ou

Mad Max: Fury Road, demonstra o quanto a androginia se tornou linguagem visual para representar futuros distópicos, sociedades alternativas e corpos emancipados. A personagem Furiosa (Charlize Theron), por exemplo, carrega em sua imagem uma política de gênero visual: cabelo curto, figurino funcional, ausência de adereços feminilizadores e força narrativa que reorganiza a posição das mulheres no cinema de ação.

Figura 45 – Charlize Theron em Mad Max



Fonte: Pinterest.

É preciso reconhecer que a androginia não é puramente uma traição às normas, também pode ser fetichizada e neutralizada pela indústria, quando tratada como tendência “clean”, minimalista, elitizada e desvinculada das lutas sociais que a originaram. Ainda assim, enquanto performance de gênero, ela introduz na cultura visual contemporânea alternativas poderosas à feminilidade “ideal”, ampliando repertórios possíveis para identidades que escapam ao olhar masculino e desestabilizam seu domínio.

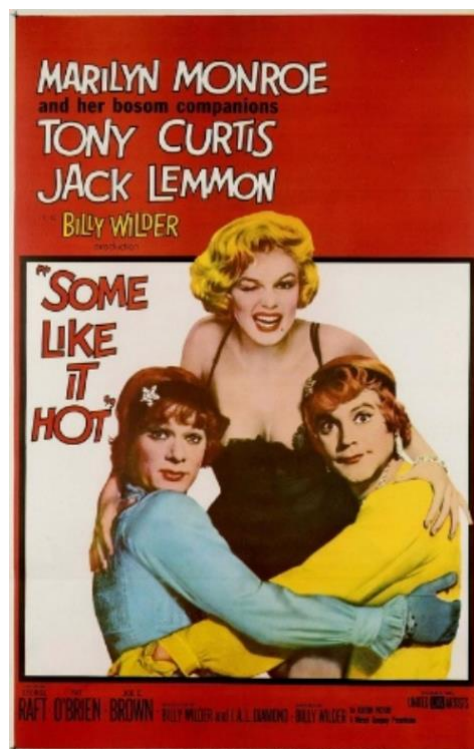
Algumas destas representações vistas como Andróginas, na verdade são manifestações do cross-dressing, entendido como o ato de vestir-se com roupas tradicionalmente associadas ao gênero oposto, constitui um dos fenômenos culturais mais complexos no estudo das performances de gênero, funcionando como dispositivo que evidencia a construção social dos códigos de vestimenta, expõe o caráter performativo do gênero e desmonta a suposta naturalidade entre corpo, sexo

e apresentação visual. No cinema, no teatro e na cultura da moda, o cross-dressing aparece tanto como recurso narrativo, muitas vezes com intenções cômicas ou subversivas, quanto como estratégia estética que questiona os limites culturais do feminino e do masculino. Nesse sentido, ele ocupa lugar fundamental na compreensão das práticas de sociabilidade, das expectativas normativas e dos regimes de visibilidade que estruturam a experiência moderna.

O gênero é uma complexidade cuja totalidade é permanentemente protelada, jamais plenamente exibida em qualquer conjuntura considerada. Uma coalizão aberta, portanto, afirmaria identidades alternativamente instituídas e abandonadas, segundo as propostas em curso; tratar-se-á de uma assembleia que permita múltiplas convergências e divergências, sem obediência a um telos normativo e definidor. (Butler, 2018, p.33)

Ao observar o *cross-dressing* na história do cinema, nota-se que desde o período do cinema mudo a troca de roupas entre gêneros foi utilizada como elemento narrativo. Filmes como *A Florida Enchantment* (1914), embora repletos de estereótipos, já insinuavam o potencial disruptivo da troca de roupas para questionar normas de gênero. No entanto, é na era de ouro de Hollywood, especialmente nos anos 1940 e 1950, que o cross-dressing aparece de modo mais ambíguo: ao mesmo tempo em que serve para reforçar papéis tradicionais (geralmente, o retorno à ordem ocorre no final), ele também oferece momentos de rompimento simbólico, revelando fissuras na construção do feminino e do masculino. Em *Some Like It Hot* (1959), por exemplo, Tony Curtis e Jack Lemmon adotam figurinos femininos para entrar em uma banda de mulheres, e o filme, embora enquadrado como comédia, ilumina como a feminilidade é aprendida, exagerada e performada. Marilyn Monroe, presente na narrativa, funciona como contraponto: sua sensualidade é cuidadosamente moldada pelo figurino, criando um contraste estratégico com a performance “feminina” artificial dos protagonistas masculinos, e expondo a própria artificialidade da construção da mulher desejável de Hollywood. O filme desafia as normas do código Hays e é apontado como um dos principais fatores que ocasionaram sua queda.

Figura 46 – Capa do filme *Some Like it Hot*



Fonte: Pinterest.

Esse jogo entre imitação, paródia e crítica torna-se ainda mais evidente em obras europeias posteriores, onde a troca de roupas deixa de ser mero artifício cômico e passa a integrar narrativas profundamente ligadas à identidade, como em *La Cage aux Folles* (1978) e seus desdobramentos culturais. O filme revela uma camada de humanidade e profundidade afetiva raramente concedida a personagens queer naquele período, articulando entrega emocional, teatralidade e um figurino que busca amplificar seus códigos para produzir uma estética própria.

Figura 47 47 – Cena do filme *A gaiola das Loucas*



Fonte: Pinterest

No campo da moda, o *cross-dressing* acompanha a transformação das normas sociais e da cultura urbana. Designers como Jean Paul Gaultier, Vivienne Westwood, desempenham papéis centrais na remodelagem das fronteiras de gênero. Gaultier, especialmente, incorpora o masculino e o feminino como matéria-prima para uma estética teatral, híbrida e provocativa. Em seus desfiles dos anos 1990, homens desfilam com saias, espartilhos e estruturas até então consideradas exclusivas do vestuário feminino, enquanto mulheres usam peças militares, smokings e referências ao fetichismo masculino. Essa inversão de códigos visa além do choque visual, criticar os regimes normativos que sustentam o patriarcado, revelando que a moda pode funcionar como campo político e estético de contestação.

A discussão feminista sobre o *cross-dressing* é, porém, multifacetada. Se por um lado o uso de roupas associadas ao gênero oposto pode oferecer liberdade estética, por outro, é necessário analisar como esse gesto é interpretado dentro de regimes de poder. Quando o cinema mostra homens performando o feminino, ele revela o quanto a feminilidade é fruto de um conjunto de regras culturais que, ao serem vistas de fora, tornam-se reconhecíveis e possíveis de mimetizar. No entanto, muitas dessas representações permanecem centradas no olhar masculino, que parodia o feminino, mas não questiona a estrutura que o subordina.

Em muitos filmes, homens vestidos de mulher são enquadrados de forma ridícula, sua feminilidade é tratada como falha, inadequada ou exagerada. Isso reflete o incômodo do patriarcado com a ideia de que o masculino possa ocupar o lugar socialmente entendido como feminino, considerado inferior. Em outras palavras, o *cross-dressing* revela a hierarquia de valores dentro da própria construção do gênero: não é o homem vestir saia que causa escândalo, mas o fato de que isso ameça o privilégio simbólico do masculino.

O *cross-dressing*, portanto, é muito mais que estética ou narrativa, é um índice de modernidade e de suas rupturas. A troca de roupas simboliza o declínio de um mundo rigidamente dividido em papéis fixos. Revela o desconforto e a instabilidade que marcam a experiência moderna.

IX. Considerações finais

“Olhe para ele, olhe para mim.
Esse garoto é mau, e honestamente,
Ele é um lobo disfarçado.
Mas eu não consigo parar de encarar
aqueles olhos malignos” (Gaga, 2009).

A investigação desenvolvida ao longo deste trabalho buscou compreender de que maneira a moda, concebida como linguagem visual e cultural, influencia a construção de identidades femininas no cinema e afeta sua recepção pelo público. Identificou-se que o figurino exerce função estética e narrativa, direcionando interpretações, ativando simbologias e integrando as dinâmicas de poder presentes na imagem cinematográfica. A análise da mulher loira associada à figura da *femme fatale*, observada a partir do olhar masculino, mostrou-se um espaço privilegiado para discutir como o cinema produz mitologias e idealizações que formam sensibilidades coletivas.

A abordagem das performances de gênero ampliou a compreensão desse fenômeno. O figurino revelou-se capaz de instaurar gestos de transgressão e de questionar limites normativos. Expressões andróginas e práticas de *cross-dressing* demonstraram que a moda, em diferentes momentos históricos, serve como instrumento para tensionar categorias rígidas de identidade. Esses elementos possibilitam o deslocamento de expectativas sobre corpo, sexualidade e comportamento, evidenciando a dimensão política do figurino na construção de personagens que desafiam ou reinterpretem estruturas hegemônicas.

A análise do percurso histórico da representação da mulher loira no cinema permitiu observar adaptações constantes desse imaginário às transformações sociais, às inquietações culturais e às mudanças estéticas de cada década. A imagem feminina mediada pelo figurino refletiu debates sobre autonomia, poder, vulnerabilidade e desejo, acompanhando discussões mais amplas sobre o papel da mulher na sociedade.

A relação entre moda e cinema revelou-se um campo de forte interdependência, capaz de refletir tensões sociais e de gerar novas formas de percepção do feminino. O estudo demonstrou que a investigação do figurino abrange temas como representação, sexualidade, identidade e estrutura narrativa. A figura da mulher loira observada pelo olhar masculino apresentou-se como um dispositivo complexo, constituído por camadas culturais, afetivas e políticas. O movimento contínuo de reinvenção dessa figura indicou a persistência e a flexibilidade das estratégias de construção do corpo feminino na esfera cinematográfica.

O trabalho conclui que a interlocução entre moda e cinema forma um campo interdisciplinar relevante para o estudo da produção de subjetividades e dos mecanismos de visibilidade que moldam a cultura contemporânea. As reflexões desenvolvidas funcionam como base para futuras pesquisas que desejem incorporar marcadores como raça, tecnologia, corporalidade e estética, com o objetivo de ampliar o entendimento sobre as relações de poder e de representação que se reorganizam no imaginário audiovisual atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O Que É Contemporâneo E Outros Ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ANCHIETA, Isabelle de Melo. **A Imagem Da Mulher No Ocidente Moderno**. São Paulo : USP, 2014. E-book.

BARDOT, Brigitte. **Un cri dans le silence**. Monaco : Éditions du Rocher, 2003. E-pub.

BENTO, Cida. **O Pacto Da Branquitude**. São Paulo: Schvarcz, 2022.

BRUZZI, Stella. **Undressing cinema: Clothing and identity in the movies**. London: Routledge, 1997.

CODLING, Amy.R. **Toxic sexuality: Barbenheimer review**, Cape Town: Journal of Media and Rights, 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.4102/jmr.v2i1.5> Acesso em: 9 out. 2025.

CRANE, Diane. **A moda e seu papel social: Classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ELLIOT, Andrew J; MAIER, Marcus A. **Color Psychology: Effects of Perceiving Color on Psychological Functioning in Humans**. New York: Annual Reviews, 2014.

FAVRE, Claude. **La pin-up US**, um exemple d'érotisme patriotique. Clio. Femmes, Genre, Histoire, n. 35, p. 239–264, 2012. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/44406041>. Acesso em: 28 jun. 2025.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio, 2016.

HALES, Barbara. **Projecting trauma: The *femme fatale* in Weimar and Hollywood film noir**. Women in German Yearbook, v. 23, p. 224–243, 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20688286>. Acesso em: 5 jun. 2025.

HEDREN, Tippi. **Tippi: A Memoir**. New York: HarperColins, 2016.

HITCHCOCK, Alfred. **A Talk with Alfred Hitchcock**. Entrevista concedida à CBS. Fletcher Markle. Telescope, Nova York: CBS, 1964. Disponível em: https://youtu.be/NeLLFx10XWY?si=1U--Ry2M1G9_NYEW Acesso em: 22 set. 2025

HOOKS, Bell. **Olhares Negros: Raça E Representação**. São Paulo: Elefante, 1992.

HOOKS, Bell. **Real To Real: Race, Class and Sex at the Movies**. New York: Routledge, 1996-2009.

HUMISKI, Marco. **The Magical World of Patriarchy: Exploring Gender Representations and Faux Feminism in “The Sleeping Beauty in the Wood,” Sleeping Beauty, and Maleficent**. New York: THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, 2021.

JANCOVICH, Mark. ‘**Vicious womanhood**’: genre, the ‘*femme fatale*’ and postwar America. *Revue Canadienne d’Études Cinématographiques / Canadian Journal of Film Studies*, v. 20, n. 1, p. 100–114, 2011. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24411857>. Acesso em: 5 jun. 2025.

JORGENSEN, Jay. **Edith Head: The Fifty-Year Career of Hollywood’s Greatest Costume Designer**. New York: Lifetime Media, 2010.

KHALID, Mubeen. **A feminist study of Tangled**. *European Academic Research*, s.l., v. 2, n. 1, p. 327–338, 2014. Disponível em: <https://www.euacademic.org/UploadArticle/1642.pdf>. Acesso em: 12 set. 2025

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos Tempos Históricos**. Rio de Janeiro: editor Puc Rio, 2006.

LEAMER, Laurence. **Hitchcock’s Blondes: The Unforgettable Women Behind the Legendary Director’s Dark Obsession**. New York: G.P.PUTNAM’S SONS, 2023.

McNALLY, Amanda. **The gendering of death personifications in literary modernism: The *femme fatale* symbol from Baudelaire to Barnes**. 2019. Dissertação (Mestrado em Inglês) – East Tennessee State University, Johnson City, 2019.

MCROBBIE, Angela. **The Aftermath Of Feminism: Gender, Culture and Social Change**. Los Angeles: Sage, 2009.

MULVEY, Laura. **Visual pleasure and narrative cinema**. *Screen*, v. 16, n. 3, p. 6–18, outono 1975.

NEGRI Anaurelino; TIETZMANN Roberto. **A Quarta Crise do Cinema e a Ascensão das Séries de TV na Contemporaneidade**. Goiânia: Comun. & Inf, 2020.

OSTBERG, R. **Femme fatale**. Encyclopedia Britannica. 2024.
<https://www.britannica.com/topic/femme-fatale>

PAULICELLI, Eugenia. **Fashion Under Fascism: Beyond The Black Shirt**. New York: Berg, 2004.

PERNIOLA, Mario. **O sex appeal do inorgânico**. Curitiba: Editora Studio Nobel, 1969.

QUEIROZ CAMPOS, Daniela. **A Nífa como personagem teórica de Aby Warburg**. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 4, n. 3, p. 225–245, 2020. DOI: 10.24978/mod.v4i3.4567. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662710>. Acesso em: 16 Nov. 2025.

SOUBEYRAND, Vicent. **Fifty Shades of Blond: a Hollywood Archetype**. Nova York: Master anglo-américain, 2023.

WARNER, Marina. **From the Beast to the Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers**. New York: Vintage, 1995.

WILDE, Oscar. **O Retrato de Dorian Gray**. Criciúma: Penguin-Companhia, 2012.

FILMOGRAFIA

AMERICAN Horror Story: Hotel. Direção: Ryan Murphy; Brad Falchuk. Estados Unidos: FX, 2015. Série.

ANYONE but You. Todos menos você. Direção: Will Gluck. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2023. filme (103 min).

AZUL é a cor mais quente. Direção: Abdellatif Kechiche. Produção: Wild Bunch; France 2 Cinéma; Scope Pictures. França: Pathé, 2013. filme (179 min).

BARBIE. Direção: Greta Gerwig. Produção: Warner Bros; Heyday Films. Estados Unidos: Warner Bros, 2023. filme. (116 min).

BELLE de Jour. Direção: Luis Buñuel. França: Paris Film Production; Produzioni Cinematografiche Europee, 1967. filme (101 min).

BODY of Evidence. Corpo em evidência. Direção: Uli Edel. Produção: Dino De Laurentiis. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1993. filme (99 min).

DOUBLE indemnity. Pacto de Sangue. Direção: Billy Wilder. Produção: Joseph Siström. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1944. filme. (107 min)

GENTLEMEN prefer blondes. Os homens preferem as loiras. Direção: Howard Hawks. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1953. filme. (91 min).

I'M NOT There. Direção: Todd Haynes. EUA/Alemanha: The Weinstein Company, 2007. Filme. (135 min).

BASIC Instinct. Instinto selvagem. Direção: Paul Verhoeven. Produção: Carolco Pictures; Le Studio Canal+; TriStar Pictures. Estados Unidos: Carolco Pictures, 1992. filme. (127 min).

LA Cage aux Folles. A Gaiola das Loucas. Direção: Édouard Molinaro. França/Itália: Gaumont, 1978. Filme. (97 min)

LEGALLY Blonde. Legalmente loira. Direção: Robert Luketic. [S. l.]: Metro-Goldwyn-Mayer, 2001. 1 filme (96 min), son., color.

MAD Max: Fury Road. Mad Max: Estrada da Fúria. Direção: George Miller. Austrália/EUA: Warner Bros., 2015. Filme. (120 min).

MARROCOS. Direção: Josef von Sternberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1930. filme (92 min).

NINOTCHKA. Direção: Ernst Lubitsch. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. filme. (110 min).

ONLY Lovers Left Alive. Amantes Eternos. Direção: Jim Jarmusch. Reino Unido/Alemanha/França/Chipre/Itália/EUA: Recorded Picture Company, 2013. Filme. (123 min).

ORLANDO, A Mulher Imortal. Direção: Sally Potter. Reino Unido/Rússia/Itália/França/Países Baixos: Adventure Pictures, 1992. Filme. (94 min).

PARIS is Burning. Direção: Jennie Livingston. EUA: Off White Productions, 1990. Documentário. (78 min).

PLATINUM blonde. Loura e Sedutora. Direção: Frank R. Capra. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1931. Filme. (89 min).

QUEEN Christina. Rainha Cristina. Direção: Rouben Mamoulian. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1933. Filme. (99 min).

REAR Window. Janela indiscreta. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954. Filme. (112 min).

SCARFACE. Direção: Brian De Palma. Produção: Martin Bregman. Estados Unidos: Universal Pictures, 1983. Filme (170 min)

SLEEPING Beauty. A Bela Adormecida. Direção: Clyde Geronimi. EUA: Walt Disney Productions, 1959. Filme. (75 min).

SNOW White and the Seven Dwarfs. Branca de Neve e os Sete Anões. Direção: David Hand. EUA: Walt Disney Productions, 1937. Filme. (83 min)

SOME Like It Hot. Quanto Mais Quente Melhor. Direção: Billy Wilder. EUA: United Artists / The Mirisch Company, 1959. Filme. (121 min)

SUSPIRIA. Direção: Luca Guadagnino. Itália/EUA: Frenesy Film Company, 2018. Filme. (152 min).

TANGLED. Enrolados. Direção: Nathan Greno; Byron Howard. EUA: Walt Disney Pictures, 2010. Filme. (100 min)

THE birds. Os Pássaros. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Universal Pictures, 1963. filme (119 min).

THE Hunger Games. Jogos Vorazes. Direção: Gary Ross. EUA: Lionsgate, 2012. Filme. (142 min).

THE Man Who Fell to Earth. O Homem que caiu na Terra. Direção: Nicolas Roeg. Reino Unido/EUA: British Lion Films, 1976. Filme. (139 min).

THE Postman Always rings Twice. O destino bate à sua porta. Direção: Tay Garnett. Produção: Metro-Goldwyn-Mayer. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1946. filme (92 min).

THE Room next door. O quarto ao lado. Direção: Pedro Almodóvar. Produção: Agustín Almodóvar e Esther García. Espanha: El Deseo, 2024. filme (108 min)

THE Substance. A Substância. Direção: Coralie Fargeat. Reino Unido/França/EUA: Working Title Films; Blacksmith; A Good Story; Mubi, 2024. Filme. (141 min)

VERTIGO. Um Corpo que Cai. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1958. Filme. (128 min).

MÚSICAS

EROTICA. Intérprete: Madonna. Compositores: Madonna; Anthony Shimkin; Shep Pettibone. In: MADONNA. **EROTICA.** [S.I.]: Sire Records Company, 1992. 1 CD. Faixa 1.

FEMME Fatale. Intérprete: Nico. Compositor: Lou Reed. In: THE VELVET UNDERGROUND; NICO. **1 VELVET Underground & Nico.** [S.I.]: Universal Records, 1967. 1 LP. Faixa 3.

HUMAN nature. Intérprete: Madonna. Compositores: Madonna; Dave Hall; Kevin Mackenzie; Michael Deering; Shawn Mackenzie. In: MADONNA. **BEDTIME Stories.** [S.I.]: Sire Records, 1994. 1 CD. Faixa 6.

IDENTITY. Intérprete: X-Ray Spex. Compositora: Poly Styrene In: X-RAY SPEX. **GERM Free Adolescents.** [S.I.]: [s.n.], 1978. 1 LP. Faixa 6. Disco 1.

JUSTIFY my love. Intérprete: Madonna. Compositores: Lenny Kravitz; Ingrid Chavez; Madonna. In: MADONNA. **THE Immaculate Collection.** [S.I.]: Sire Records, 1989. 1 CD. Faixa 16.

MONSTER. Intérprete: Lady Gaga. Compositores: Lady Gaga; RedOne; Nick Dresti. In: GAGA, Lady. **THE Fame Monster.** [S.I.]: Interscope Records, 2009. 1 CD. Faixa 3.

PERFECT CELEBRITY. Intérprete: Lady Gaga. Compositores: Lady Gaga; Andrew Watt; Henry Walter; Mike Levy. In: GAGA, Lady. **MAYHEM.** [S.I.]: Interscope Records, 2025. 1 CD. Faixa 4.

REBEL. Intérprete: David Bowie. Compositor: David Bowie. In: BOWIE, David. **DIAMOND Dogs.** [S.I.]: Parlophone Records, 1974. 1 LP. Faixa 6.

SCHEIßE. Intérprete: Lady Gaga. Compositora: Lady Gaga; RedOne. In: GAGA, Lady. **BORN This Way.** [S.I.]: Interscope Records, 2011. 1 CD. Faixa 7.

THAT'S entertainment. Interprete: Fred Astaire. Compositor: Arthur Schwartz. In: ASTAIRE, Fred. **THE Complete London Sessions.** Interprete: Fred Astaire. [S.I.]: Parlophone Records, Warner Music Group Company, 1999. 1 LP. Faixa 19. Disco 3.

REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS

ALMODOVAR, Pedro. ***The Room Next Door*** – still. 2024. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/2XhvDckff>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

AVEDON, Richard. ***Brooke Shields para Calvin Klein*** – anúncio. 1989. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/6EOd5wWh2>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

BOTTICELLI, Sandro. ***The Birth of Venus***. 1485. Têmpera sobre tela. Galleria degli Uffizi, Florença. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/asset/the-birth-of-venus-sandro-botticelli> Acesso em 22 de julho de 2025.

BUÑUEL, Luis. ***La Belle de Jour*** – Capa do filme. 1967. Poster. Disponível em: <https://pin.it/1J8Xd7Gbw>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

CAVANI, Liliana. ***Night Porter*** – Capa do filme. 1974. Poster. Disponível em: <https://pin.it/765LWAHoS> Acesso em: 05 de junho de 2025.

CLARK, Les. ***Sleeping Beauty***– Animação. 1959. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/5URRgBDiY> Acesso em: 9 de agosto de 2025

ROEG, Nicolas. ***The Man Who Fell to Earth***– still 1. 1976. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/5XpqGnl3t> Acesso em: 05 de junho de 2025.

ROEG, Nicolas. ***The Man Who Fell to Earth***– still 2. 1976. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/5uY1TvNEI> Acesso em: 05 de junho de 2025.

FINCHER, David. ***Vogue – Music Video*** – Still. 1990. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/LMERScn95> Acesso em: 05 de junho de 2025.

GARNETT, Tay. ***The Postman Always Rings Twice*** – still. 1946. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/83EcJOjOi>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GERWIG, Greta. ***Barbie***– still. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/66d7tP5Bu>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GIORGADZE, Davit. ***Pamela Anderson para Proenza Schouler***– campanha. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/3owa8iUMn>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GLUCK, Will. ***Anyone But You*** – still. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/4pAuo1ff5>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GODARD, Jean-Luc ***Acossado*** – still. 1960. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/6t7FZBsBX>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

LACOMBE, Brigitte. ***Jeniffer Lawrence para Dior***– campanha. 2018. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/5gGQa9L1f>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GRENO, Nathan. ***Tangled***– Animação. 2010. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/3kFPmT6DX>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

GUADAGNINO, Luca. ***Suspiria*** – still. 2018. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/3BUczcNFY>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

HAWKS, Howard. ***Gentleman Prefer Blondes*** – still. 1953. Fotografia. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/22447698136908294>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

HAYNES, Todd. ***I'm not There***– still. 2007. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/2KHbfnfNrR>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

HITCHCOCK, Alfred. ***Rear Window*** – still 1. 1954. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/Nqxxh2K21f>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

HITCHCOCK, Alfred. **Rear Window** – still 2. 1954. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/2boVKpWKx> Acesso em: 05 de junho de 2025.

HITCHCOCK, Alfred. **The Birds** – still. 1963. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/2x9Bhls7o>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

HURRELL, George. **Foto de Jean Harlow para o filme The Girl From Missouri**. 1934. Fotografia. Disponível em: <https://www.ebay.com/itm/166831366991>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

JANTZEN. **The Pretty Girl Suit of 1940** – anúncio. 1940. Poster. Disponível em: <https://pin.it/2x9Bhls7o>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

KECHICHE, Abdellatif. **La Vie D'Adèle** – still. 2013. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/7Jzri6RRz>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

LIVINGSTON, Jennie. **Paris is Burning**– still 1. 1990. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1Q4nxbzZv>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

LUBITSCH, Ernst. **Ninotchka** – still. 1939. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/7nSKtnGR8>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

LUKETIK. Robert. **Legally Blonde** – still. 2001. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1TTAKfKID>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

MILLER, George. **Mad Max: Fury Road**– still. 2015. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/5CGLX8iZW> Acesso em: 05 de setembro de 2025.

MOLINARO, Édouard. **La Cage Aux Folles** - Still. 1978. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/46WwU1E0V> Acesso em: 05 de setembro de 2025.

MURPHY, Ryan. **American Horror Story - Hotel** – still. 2015. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1wvCrvqc2> Acesso em: 05 de junho de 2025.

PALMA, Brian de. **Scarface** – still. 1983. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/7qWsElcJk>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

POOLE, Mason. **Beyoncé para Levi's Jeans** – anúncio. 2024. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/6SogXj9gP>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

RITTS, Herb. **Foto de Jean Paul Gaultier e Madonna**. 1990. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/hgW7U21qK>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

S.L. **Escaramuza Mexicana**– evento. 2008. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/6qG0rG36V>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

S.L. **Flappers**. 1930. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/6BbkFgbgJ>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

S.L. **Kim Novak** – Studio. 1960. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/4u8Q1f9F3>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

S.L. **Kim Novak**– evento. 2023. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/3MR2aQIVj>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

S.L. **Sidney Sweeney para American Eagle** – anúncio. 2025. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/1RU3zMGvr>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

S.L. **Yves Saint Laurent – Le Smoking** – campanha. 1966. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/2x9Bhls7o>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

STEMBERG, Josef von. **Morroco** – still. 1930. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1bl86cDpa>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

VADIM, Roger. **Et Dieu... Créa la Femme** – still. 1956. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1GBN5t4SQ>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

VARGAS, Bethany. **Katseye para GAP** – anúncio. 2025. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/7svFKfGgR>. Acesso em: 05 de setembro de 2025.

VERHOEVEN, Paul. **Basic Instinct** – still. 1992. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/1YKygmsBG>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

WALERY, Lucien. **Dançarina Josephine Baker com o vestido banana**. Por volta de 1927. Fotografia. Disponível em: <https://pin.it/3Q41P685G>. Acesso em: 09 de setembro de 2025.

WILDER, Billy. **Double Indemnity** – still. 1944. Fotograma. Disponível em: <https://pin.it/2r0UflQZr>. Acesso em: 05 de junho de 2025.

WILDER, Billy. **Some Like it Hot** – capa do filme. 1959. Poster. Disponível em: <https://pin.it/1PYVgpMsA>. Acesso em: 07 de setembro de 2025.