

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE-UFF
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PRODUÇÃO CULTURAL

CAROLINA MELO DE MEDEIROS

A MODA ALTERNATIVA NO CINEMA NOUVELLE
VAGUE

Niterói

2011

CAROLINA MELO DE MEDEIROS

A MODA ALTERNATIVA NO CINEMA NOUVELLE

VAGUE

Dissertação apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito final para obtenção do título de bacharel em Produção Cultural.

Orientadora: Prof^ª Mestre Lúcia Maria Pereira Bravo

Niterói

2011

CAROLINA MELO DE MEDEIROS

A MODA ALTERNATIVA NO CINEMA NOUVELLE

VAGUE

Dissertação apresentada ao Curso de Graduação em Produção Cultural do Instituto de Artes e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito final para obtenção do título de bacharel em Produção Cultural.

Aprovada em Julho de 2011.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Maria Lúcia Pereira Bravo – Orientadora

Prof. Luiz Mendonça

Prof. Ítalo Bruno Alves

Niterói

2011

Dedico este trabalho à minha filha Maria Luiza, aos meus pais, à minha madrinha Angela, à minha amiga Juliana e às pessoas que, de alguma forma, me incentivaram a ir sempre em frente.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, à
minha orientadora, ao meu pai.

A todos os professores de quem tive o
privilégio de ser aluna no curso de
Produção Cultural.

EPÍGRAFE

“... trajando garridamente um vestido fino, um vestido que me dava cócegas Tartufo. Ao contemplá-lo, cobrindo casta e redondamente o joelho, foi que eu fiz uma descoberta sutil, a saber, que a natureza previu a vestidura humana, condição necessária ao desenvolvimento da nossa espécie. A nudez habitual, dada a multiplicação das obras e dos cuidados do indivíduo, tenderia a embotar os sentidos e a retardar os sexos, ao passo que o vestuário, negaceando a natureza, aguça e atrai as vontades, ativa-as, reprodu-las, e conseqüentemente faz andar a civilização.”

Extraído do livro *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, capítulo XCVIII, Machado de Assis, 1881.

RESUMO

Este trabalho faz uma análise de como as modas alternativas da década de 1960 tiveram influência na elaboração dos figurinos dos filmes da Nouvelle Vague, movimento emblemático por seu vanguardismo. Buscou-se através desse estudo entender o impacto da antimoda na sociedade francesa e como isso se refletia nas suas produções cinematográficas.

No final, conclui-se que, apesar das inovações estéticas relacionadas à Nouvelle Vague, poucas foram as intervenções da moda alternativa nesse movimento. Isso nos leva a levantar hipóteses para próximas pesquisas: estaria o resultado verificado relacionado ao conservadorismo da sociedade francesa, daquela década, com relação à moda.

ABSTRACT

This work performs an analysis on how the alternative fashions of the 60s, influenced the drafting of the costumes on movies of the Nouvelle Vague, an emblematic movement known for his avant-garde. We tried to understand through this study the impact of the anti-fashion in French society and how this was reflected in their artistic productions.

At the end, it was concluded that, despite the aesthetic innovations related to Nouvelle Vague, there were only few alternative fashion interventions on this movement. This leads us to think about hypotheses for a next research: could the result achieved be associated to the conservatism of French society, from that decade, related to fashion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1: PARADIGMAS DA MODA	15
1.1 Moda	15
1.2 História da moda Feminina (1940-1960)	19
1.3 Relevância da Moda Alternativa Feminina	27
CAPÍTULO 2: NOUVELLE VAGUE	34
CAPÍTULO 3: MODA E NOUVELLE VAGUE (PÓS-GUERRA)	38
CAPÍTULO 4: ESTUDO DE CASOS	44
4.1 Análise de registros cinematográficos da década de 1960	44
4.2 Análise de filmes	45
CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES GERAIS	50
CAPÍTULO 6: SUGESTÕES PARA PRÓXIMOS TRABALHOS	55
CAPÍTULO 7: REFERENCIAS	57
7.1 Referências bibliográficas	57
7.2 Referências cinematográficas	59
7.3 Referências de sítios	60
CAPÍTULO 8: ANEXOS	61

INTRODUÇÃO

O cinema foi uma arte extremamente importante para a democratização da moda entre as classes mais populares. Muitos historiadores consideram que essa popularização começou a ocorrer no final do século XIX. De fato, as roupas foram os primeiros bens de consumo a serem “massificados”. Porém, o acesso a esses bens por parte das classes mais “baixas” se iniciou quando houve a disseminação das indústrias de *ready-to-wear*¹ e sequencialmente *prêt-à porter*², pelo mundo, por volta da década de 1950.

Antes disso, as roupas da moda, que muitos achavam que poderiam ser usadas para elevar o status social do indivíduo, eram acessíveis apenas às classes média e alta. Ou seja, o principal papel da indústria da moda era justamente o de autenticar o caráter excludente de sua natureza, reforçando, assim, o status social dos que tinham acesso a ela.

Exemplo disso pode ser observado no tocante à disseminação do uso de uniformes, que se expandiu com a revolução industrial. A imposição de

¹ *Ready-to-wear* é a tradução, em inglês, de *prêt-à-porter*.

² *Prêt-à- porter* traduzindo para o português quer dizer pronto para vestir.

uniformes era uma maneira da classe dominante se diferenciar das demais, principalmente à classe operária.

Pode-se afirmar que o cinema iria corroborar essa tendência, chegando, no cinema americano na década de 50, a exacerbação da manifestação de luxo e glamour nos figurinos das estrelas de hollywood.

No entanto, enquanto o cinema difundia imagem da alta costura, o estilo “hollywoodiano” se expandiram paralelamente a difusão do *prêt-à-porter* para as classes mais populares.

Além disso, na década de 1950, muitos grupos, como beatniks³, mods⁴, rockers⁵, rockabilies⁶, entre outros, surgiram para contestar valores vigentes e promover através da antimoda e de suas músicas críticas à sociedade. Essas subculturas também seria absorvida pelo *prêt-à-porter* devido ao seu interesse em conquistar as camadas marginalizadas. Estilistas importantes como Yves Saint Laurent,⁷ André Courrèges⁸ e Mary Quant⁹, contribuíram para isso, dando visibilidade às roupas usadas por esses jovens nas ruas.

No campo das artes, observava-se a busca por novas formas de expressão mediante a nova realidade que se afigurava após o trauma da segunda guerra mundial. O neo-realismo italiano voltava-se de forma incisiva para a realidade social, inaugurando um período de grandes transformações estéticas e narrativas

Na esteira dessas mudanças verificadas em todos os campos de atividades humanas, nascia o movimento denominado *nouvelle vague*, afirmando a

³ Movimento socio-cultural entre os anos 50/60 que subscreveram um estilo de vida anti-materialista pós II Guerra.

⁴ Subcultura de jovens londrinos, dos anos 50/60, cujo interesse se baseava no jazz e rithm e blues.

⁵ Subcultura dos anos 50/60, pela classe operária, no reino unido centrada nas motocicletas e rock.

⁶ Subcultura americana, surgida na década de 60 que tinham rock and roll com identidade em comum.

⁷ Famoso estilista francês responsável pela coleção inspirada nas obras de Mondrian.

⁸ Estilista francês que ficou famoso pela sua coleção futurista em 1965.

⁹ Estilista famosa por inventar a minissaia, na década de 1960.

vocação do cinema enquanto campo de incorporação do cotidiano francês revestido de linguagem experimental de caráter vanguardista.

E é aqui que se instala o objeto de estudo deste trabalho monográfico, que pretende se debruçar sobre a interseção moda-cinema, buscando verificar em que medida o cinema, em especial, a *nouvelle vague* se oferece como campo de expressão das novas tendências democratizantes em curso no universo da moda.

Desse modo, o principal objetivo desta monografia é o de avaliar se as “modas” alternativas serviram de referência para os figurinos, principalmente das personagens femininas, dos filmes produzidos pelo movimento *Nouvelle Vague*, para isso buscando, por meio de uma análise da moda e desse movimento cinematográfico perceber se, após as mudanças sociais acontecidas no pós-guerra na França houve maior aproximação dos cineastas com as camadas populares da sociedade por meio do recurso do figurino. Como objeto de estudo desta análise utilizaremos a composição de figurino das obras dos principais autores da *nouvelle vague* e através desse investigar se houve a incorporação da estética das tendências “marginais” composição indumentária dos personagens femininos.

No primeiro capítulo os paradigmas da moda serão apresentados, no qual se privilegiará o enfoque sobre as moda alternativas. No capítulo II, conceituaremos o que foi a *nouvelle vague*.

No capítulo III, abordaremos as mudanças ocorridas na moda e no cinema devido as transformações provocadas pela guerra a fim de contextualizar os movimentos que são nosso objeto de estudo: moda alternativa e *nouvelle vague*. Além de, traçar um elo entre ambos.

Em seguida, no capítulo IV, entraremos no estudo de casos, observando se houve, ou não, o diálogo da moda alternativa com o movimento *nouvelle vague*, a partir da observação do figurino das personagens femininos. Aí, observaremos que oito filmes foram selecionados e investigados com o intuito de dar respaldo objetivo para a conclusão deste trabalho. Por fim, teceremos algumas considerações e conclusões, apresentando sugestões para próximos trabalhos.

Para efeito de análise, foram priorizados os diretores que, segundo os livros aqui estudados, tiveram mais relevância na *Nouvelle Vague*. Entre eles devemos destacar Godard, cujas obras introduziram inovações que passaram a representar a identidade do movimento, e Truffaut, cujas críticas ao cinema clássico e ao realismo poético francês ajudaram na formulação conceitual da *Nouvelle Vague* e que se destacaram por produzirem obras-primas, como *O Acochado* e *Os Incompreendidos*, respectivamente. Além desse, também foram utilizadas obras cinematográficas de Claude Chabrol e Alain Resnais, autores relevantes para o movimento, a fim de abranger um maior, e mais diversificado número de obras, para dar concretude a análise aqui proposta.

A elaboração desta monografia baseia-se no desenvolvimento de uma pesquisa qualitativa, pois objetiva lançar um olhar mais agudo sobre a questão da moda tendo como campo de análise o cinema, a partir de informações a respeito da história da moda do período compreendido das décadas de 40 a 70, através da interpretação de dados que serão levantados a partir da observação das obras aqui aludidas.

A pesquisa é exploratória, uma vez que busca proporcionar uma visão geral e aproximada dos fatos citados acima; histórica por estudar a evolução

dos paradigmas da moda internacional e como eles afetaram ou foram afetados pela cultura, e de caráter interpretativo e bibliográfico, já que, para ter acesso às informações, utilizou-se de em livros e periódicos especializados, material disponível na internet, além dos filmes, que foram apreciados. Destaca-se que os principais autores utilizados nesse trabalho, como referência, foram Diane Crane, que teve grande significância para a elaboração deste trabalho devido aos seus estudos relacionados às questões sociais da moda, e François Baudot, que é a principal referência para o estudo da história da moda. No âmbito do estudo do cinema, os principais autores utilizados aqui foram Fernando Marcarello e Jean-Claude Bernardet. Além deles, também foram utilizados Steven Connor e Stuart Hall que viabilizaram o entendimento das mudanças social, que serviram de referência para as vanguardas sessentistas.

Devido ao caráter efêmero e superficial da moda, as academias tendem a tratá-la como algo de menor importância. Talvez isso justifique a dificuldade de se encontrar teses, monografias e livros que falem de moda de uma maneira mais “científica”. Geralmente os livros referentes a esse assunto abordam o tema sob perspectiva de uma evolução histórica, deixando de se aprofundar nas análises sociológicas, antropológicas e até filosóficas que envolvem a linguagem não verbal associada à indumentária.

CAPÍTULO 1: PARADIGMAS DA MODA

1.1 Moda

A moda surgiu a partir de uma tentativa frustrada da nobreza de se distinguir de uma classe que estava em ascensão: a burguesia. Essa nova classe tinha capital suficiente para copiar as vestimentas usadas pelo clero. Os membros deste, por sua vez, não querendo ser confundidos com “meros” burgueses, precisaram inventar outra maneira de se vestir, que foi novamente copiada pela burguesia. E isso foi se repetindo ao longo da história moderna.

A indústria da moda necessita dessas mudanças constantes de estilos para impulsionar a sua economia e, conseqüentemente, manter-se viva. A priori, essas mudanças são determinadas pelas estações climáticas, através das coleções de outono/inverno e primavera/verão.

Até a década de 60, segundo Baudot, a moda era regida pela alta-costura parisiense, “criadas para os salões, jamais para a rua, ela reina absoluta sobre a tendência, seu aprendizado é artigo inaccessível ao comum dos mortais. Alta-costura é única e unívoca. (p.12)

Ainda, segundo ele, as camadas populares usavam, no início do século XX, roupas que caracterizavam certo tipo de trabalho e que somente na década de 60 é que a estrutura da indústria da moda seria democratizada. “Será preciso esperar pelos anos 60 para que das confusões geradas pela guerra, nasça, infinitamente mais complexa, a segunda parte da história do vestuário contemporâneo”.(p.12)

De fato, essa teoria é compactuada por outros autores. Segundo Diane Crane, as roupas da moda eram acessíveis apenas as classes médias e altas, entre o final do século XIX e início do XX, e que à medida que as sociedades industriais cresciam e o contato entre classes aumentavam mais o uso de uniformes, que eram imposto aos trabalhadores das classes operárias, se faziam necessários como forma de diferenciação social (p.194).

Exemplo disso pode ser observado no tocante à disseminação do uso de uniformes, que ocorreu devido à revolução industrial. Segundo Crane (p.178), “Em meados do século XIX, as fronteiras de classe representadas por certos aspectos do vestuário de classes alta e média começaram a desaparecer.(...)Uniformes e vestuários de trabalho eram usados para expressar distinções que não podiam mas ser reveladas de forma tão gritante em trajes comuns”. Ou seja, as classes dominantes encontram maneiras de se diferenciar das classes mais populares, seja de forma impositiva (através dos uniformes, principalmente imposta por patrões às classes operárias), seja por acessibilidade econômica (através da alta costura com seu preços inacessíveis àqueles que não possuíam capital de compra).

Sem sombra de dúvida, a configuração social após a segunda guerra contribuiu para a democratização da moda. Mas foi a associação dessa aos

avanços das indústrias de convecção, ready-to-wear ou prêt-à-porter, e textil que facilitaram a acessibilidade das roupas da moda para todas as classes.

Foi após a crise de 1929 nos Estados Unidos que surgiu o conceito de *ready-to-wear*. Isso ocorreu devido a restrições feitas pelo governo americano a produtos importados. Essa indústria tinha acesso apenas aos “moldes” da moda francesa e através destes fazia uma reprodução massiva, nas medidas P, M e G, para atender às necessidades de sua clientela.

Sendo assim, apesar de muitos acharem que o *ready-to-wear* estava diretamente relacionada às classes populares, é importante retificar essa informação. Ela nasceu voltada aos interesses das classes dominantes americanas e, a menina dos olhos dela costumava ser a alta-costura parisiense. Em 1948 foi batizado por Jean-Claude Weil e Albert Lempereur¹⁰ de *prêt-à-porter*, que a levaram, tal como eles a descobriram nos Estados Unidos, para a França.

A relação da indústria ready-to-wear com as classes mais populares só foi estabelecida, tanto no que diz respeito a sua democratização quanto a estética, três décadas depois de seu surgimento.

“Geradora de riqueza, fonte de empregos, serão necessárias duas guerras e as consequentes subversões sociais para que enfim se opere, a partir dos anos 50, a mais profunda transformação que a história da roupa já conheceu. Ela permite que as massas tenham pela primeira vez acesso às criações da moda sintonizadas com a sensibilidade do momento.”(Baudot, p.170)

¹⁰ Empresários franceses que ajudaram a difundir o prêt-à-porter na França.

A princípio, o “estilo dominante”, aquele relacionando aos interesses das classes altas, eram passados, de forma descendente, às classes populares. O cinema era o principal meio de divulgação dessa moda, através de suas musas.

Porém, na década de 60 os filhos do baby-boom, jovens nascidos após a segunda guerra, finalmente atingem maioridade e, conseqüentemente passaram a ter força econômica e política. As subculturas, protagonizadas por esses jovens, ganhou visibilidade.

Esse fenômeno provocou na indústria da moda uma inversão de valores. Segundo Georg Simmel, a disseminação da moda obedecia ao modelo “de cima para baixo”, ou seja, o gosto das classes dominantes se propagavam para as classes “inferiores”. Porém, a partir da década de 60 esse modelo foi invertido passando a ser “de baixo para cima”. “Nesse modelo a idade substitui o status social como a variável que transmite prestígio ao inovador da moda” (Crane, p.45).

Contudo, nos anos 60 duas modas passaram coexistir, aquelas que advinham das classes dominantes, geralmente relacionadas às produções de alta-costura e as modas alternativa, que eram aquelas que advinham da estética das classes populares, principalmente dos jovens.

1.2 História da moda Feminina (1940-1960)

Ao se considerar que a proposta deste trabalho é fazer um paralelo entre a moda e a antimoda da década de 1960 com a criação de figurinos do movimento cinematográfico Nouvelle Vague, será apresentado a seguir, com intuito de contextualização, um resumo da história da moda entre a década de 1940 a 1960, dando enfoque aos meados da década de 1950 em diante, para fazer paralelo ou início do movimento Nouvelle Vague.

Durante a década de 1940, Paris enfrentou todas as restrições causadas pela Segunda Guerra Mundial. Porém, o declínio da indústria da moda francesa está mais relacionado à invasão de seu território pelo exército alemão do que à escassez de matéria-prima.

Apesar de todos esses obstáculos, a indústria da moda sobreviveu ao período da ocupação devido aos esforços de alguns estilistas que mantiveram suas “*maisons*” abertas, dando continuidade à tradição francesa.

Além da escassez de tecido e mão de obra, os novos posicionamentos das mulheres na sociedade exigiram vestimentas mais práticas que permitissem que elas tivessem mais conforto na execução de certas tarefas.

Na Inglaterra, a falta de materiais restringiu o desenvolvimento da moda, fazendo com que em 1941 fosse estabelecido um esquema de racionamento de roupas que limitou o tamanho de tecido para cada categoria de roupa.

Seu isolamento da França a ajudou a desenvolver uma moda própria, chegando a fazer com que o ministério do Comércio estimulasse o *Fashion Group of Great Britain*¹¹ a criar um departamento que se dedicasse a

¹¹ Criado pelo ministério do Comércio em 1941. Ver François Baudot, *Moda do Século*, ed. Cosac Naify, São Paulo, p.110.

desenvolver peças de vestuário que fossem atraentes para as mulheres, pudessem ser produzidas em massa e que levassem em consideração a escassez de matéria-prima.

Detalhes como a cor do debrum ou bolsos falsos passaram a ser muito importantes para a composição das vestimentas. O corte das roupas ficou mais quadrado e masculino, lembrando as fardas militares. As saias encurtaram e ganharam fendas, possibilitando o uso das bicicletas. As calças compridas ficaram mais populares. O uso de duas peças tornou o vestuário mais prático e intercambiável. Além disso, os sintéticos, como a viscose, por exemplo, se popularizam. (Figura 1)

Enquanto isso, nos Estados Unidos, onde houve poucas restrições, a moda se desenvolveu seguindo a linha do pré-guerra: saias abertas a partir da cintura fina, blusas justas, meias de náilon, sapatos de salto alto com couro brilhando e acessórios como chapéus e luvas.

A guerra mudou toda a estrutura da indústria da moda, pois o isolamento de Paris levou a Inglaterra e os Estados Unidos a desenvolverem uma moda própria.

Porém, como é de costume na história da moda, épocas de crise são substituídas por outras em que há criações luxuosas e nostálgicas fazendo referência a tempos de abundância e riqueza. Sendo assim, em 1947, o famoso *New Look* de Christian Dior se propagou pelo mundo. O glamour e a feminilidade voltaram a fazer parte do vocabulário da moda. (Figura 2)

A silhueta era inspirada na do século XIX. A cintura ficou mais marcada, as saias ganham volume, e os ombros e bustos são valorizados.

A década de 1950 foi um período de transição expresso através da consolidação da democratização dos meios de produção de vestimentas. As classes mais populares tiveram acesso às novas tendências. Isso devido ao modelo americano de produção que foi imposto na Europa.

A “democratização” da moda dava início a uma nova era. Segundo o historiador Gilles Lipovetsky,¹² “[...] democratização última dos gostos da moda trazida pelos ideais individualistas, pela multiplicação das revistas femininas e pelo cinema, mas também pela vontade de viver no presente estimulada pela nova cultura hedonista de massa [...] cultura do bem-estar, do lazer e da felicidade imediata. A era do *prêt-à-porter* coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente e euforizada pelo novo e pelo consumo”

Cabe enfatizar que, até a década de 1950, o território da moda era acessível apenas à elite. Isso porque até então o papel hegemônico do vestuário era o de assumir uma função distintiva. Tornar aparentes as diferentes classes sociais. As classes populares vestiam roupas de confecção ou feitas em casa.

Ou seja, a moda, como qualquer outra manifestação artística, era apenas usufruída por aqueles que tinham capital suficiente para gastar em algo considerado supérfluo. A elite se preocupava em investir na autoimagem, já que no século XX, com a aparente extinção das classes sociais, a única maneira que ela tinha de se diferenciar do resto da sociedade era através da aparência; o povo, além de almejar fazer parte dessa classe privilegiada, se

¹² Filósofo francês, professor de filosofia na Universidade de Grenoble e autor de livros como *Era do vazio*, *Império do Efêmero*, entre outros.

preocupava em garantir suas necessidades mais básicas, como alimentação, saúde, educação, etc.

Como já observado, até a Segunda Guerra Mundial a moda estava relacionada à alta-costura. Isso significa dizer que ela estava totalmente voltada ao suprimento de necessidades dos mais abastados. Porém, com o advento da indústria cinematográfica, os ecos da alta-costura foram absorvidos e reproduzidos pelo povo. Obviamente, as reproduções não foram completamente fiéis às roupas originais, mas isso já indica que, apesar das dificuldades, o povo era, mesmo que de forma indireta, um consumidor da alta moda.

O interesse do povo em se vestir como as estrelas de Hollywood tem um fundo sociológico importante. Se por um lado a vestimenta reflete um pouco das nossas origens e traços da nossa personalidade, por outro ela também pode ser usada para disfarçar quem realmente somos. Para grande parte da população, a única maneira de se aproximar daquele mundo de glamour era por meio da vestimenta.

Portanto, enquanto o cinema difundia as imagens da moda, como relata Crane, “Os figurinistas de Hollywood criaram roupas que rivalizavam com as criações de costureiros franceses em qualidade, custo e *glamour* e exerciam enorme influência sobre o público” (p.281), o *prêt-à-porter* concretizava, verdadeiramente, o acesso da massa a esse bem de consumo.

Esse interesse popular pela moda deu um impulso à indústria do *prêt-à-porter*, que utilizaria a mesma tecnologia das produções das roupas de confecções, mas agregando a isso a estética da moda da alta-costura.

Na alta-costura, o *New Look* se consolidou. Paris vivia uma atmosfera de sofisticação e de extrema valorização da beleza. As sobrancelhas eram arqueadas e escuras, as maquiagens eram de cores bem fortes, sendo o rímel essencial.

Nos Estados Unidos, ocorria a revolução jovem. As adolescentes queriam sua própria moda e não uma versão “infantilizada” da moda de suas mães. O estilo Chanel, com o seu famoso traje *tweed*¹³ pespontado nas pontas com dois botões e saias até o joelho, virou sucesso mundial. É nessa época que a prática e jovial calça comprida se popularizou. (Figura 3)

A Europa vivia o auge da alta-costura. Os vestidos passaram a ser com decote tomara-que-caia. O nome que se destacou foi o de Cristóbal Balenciaga¹⁴.

Em 1957, Pierre Cardin¹⁵ abre o primeiro *prêt-à-porter* inspirado na alta-costura.

A década de 1960 foi marcante para a história devido à ascensão dos jovens e adolescentes nascidos no pós-guerra. Eles entraram no mercado de trabalho e de consumo. Essa emancipação dos jovens causou uma reviravolta no mundo.

A ascensão dos jovens concomitantemente com a consolidação da democratização dos meios de produção roupas, nos anos 50, possibilitou a eclosão da moda jovem na década de 1960.

Os filhos do chamado *baby boom*, jovens nascidos no pós-guerra, foram os grandes responsáveis pelo surgimento da moda de rua. Esses jovens

¹³ Neste contexto, refere-se aos *tailleurs* criados por Dior.

¹⁴ Estilista espanhol radicado na França, considerado o arquiteto da alta-costura.

¹⁵ Estilista italiano nascido em 1922. Ficou famoso por suas coleções futuristas.

fizeram uma verdadeira revolução na sociedade como um todo. Segundo a editora de moda Diana Vreeland, houve um verdadeiro “*youthquake*”¹⁶ passando pela Terra.

Eles se conscientizaram de que o fato de serem parte de um grupo distinto e numeroso, de estarem inseridos no mercado de trabalho e consumo, lhes agregava um poder de transformar os modelos culturais vigentes.

A busca de uma identidade e a insatisfação com a ideologia e o estilo de vida da época, que eram guiados pelo consumo de bens desnecessários, fizeram brotar nesses jovens a vontade de se rebelar e criar sua própria maneira de encarar a vida.

As roupas eram as formas mais aparentes das transformações desses jovens e conseqüentemente fizeram dessa década o cenário de diversos grupos de contracultura: hippies, beatniks, punks, etc.

Muitos desses grupos buscaram nos astros do cinema e do rock referências de estilo de vida e de estética que autenticassem seus ideais. Os “*teenage style*”¹⁷ eram justamente o reflexo disso: jovens unificados pelo gosto musical e que criavam em cima dessa identificação um estilo próprio de se vestir e de se comportar.

Ou seja, os artistas tiveram grande importância para o movimento de contracultura e, em contrapartida, para a propagação da estética da antimoda através dos meios de comunicação¹⁸.

¹⁶ Literalmente “terremoto jovem”, representa a entrada dos jovens no mercado consumidor.

¹⁷ Ver Erika Palomino, A moda: Folha explica, 2003, p.59.

¹⁸ Na década de 60, A televisão passa a se tornar meio de comunicação em massa.. Os anos 50 foram marcados por uma crise no moralismo rígido da sociedade, expressão remanescente do Sonho Americano que não conseguia mais empolgar a juventude do planeta. A segunda metade dos anos 50 já prenunciava os anos 60: a literatura beat de Jack Kerouac, o rock de garagem à margem dos grandes astros do rock (e que resultaria na *surf music*) e os movimentos de cinema e de teatro de vanguarda, inclusive no Brasil.

Obviamente, a indústria da moda tirou proveito dessas mudanças e passou a direcionar seus produtos para o mercado consumidor jovem. Foi a primeira vez na história que a moda não procedeu de acordo com o que os mais velhos usavam. Isso acentuou as diferenças entre esse dois grupos, fazendo com que o tema “conflito de geração” ficasse mais evidente e passasse a ser discutido pelos pais.

A moda de classe e a de consumo passaram a coexistir. A primeira se encarregando de perpetuar os ideais das classes dominantes, mantendo o abismo existente entre as classes, e a segunda invertendo a lógica da indústria da moda ao buscar nas ruas e nos jovens referências estéticas para novas tendências, além de possibilitar a democratização desses bens de consumo. (Figura 4)

A importância da década de 1960 está justamente nessa inversão que foi citada anteriormente. As roupas “alternativas” — usadas por indivíduos das classes baixas que não tinham acesso às roupas da moda por questões socioeconômicas ou por contestação à ordem vigente — passam a ser o centro das atenções da indústria do *prêt-à-porter* ou *ready-to-wear*. Ou seja, o que era alternativo e considerado antimoda passou a compor as tendências de uma época.

A antimoda nasceu nas ruas para suprir a demanda de um determinado grupo. Esta pode estar relacionada a uma necessidade implícita e subjetiva de um determinado grupo ou pode ser uma vontade explícita de expressão pessoal. “A idéia da minissaia não é minha nem de Courrèges. Foi a rua quem inventou”, confessa Mary Quant. E essa é a grande diferença entre as figuras dos “jovens criadores” e os estilistas da alta-costura. Os jovens criadores

estavam atentos nas aspirações de uma faixa inteira da sociedade e não tinham a intenção de criar um abismo entre suas criações e a população.

Além desses nomes, se destacaram também estilistas importantes como Yves Saint Laurent, com os seus vestidos tubinhos inspirados nas obras de Mondrian,¹⁹ e Paco Rabanne,²⁰ que inovou ao criar roupas feitas de alumínio.

Outro nome importante para a moda foi o da modelo e atriz Twiggy, que com sua magreza, seus cabelos curtos e imensos olhos carregados de rímel e cílios postiços personificou o estilo dos anos 1960.

Nesse período, as revoluções na vestimenta eram diretamente associadas a outras revoluções. O advento da pílula anticoncepcional, por exemplo, proporcionou às mulheres uma certa liberdade para fazerem sexo sem se preocupar com uma gravidez indesejada. Mas essa revolução não se estendeu para toda a sociedade. As mulheres ainda eram reprimidas, já que, numa sociedade patriarcal que relegava a elas trabalhos e salários inferiores se comparados aos dos homens, a revolução precisaria de mais algum tempo para quebrar algumas barreiras e superar preconceitos (BAUDOT, 2002, p.189).

A força da antimoda foi tão grande que ela passou a influenciar a alta-costura. Saiu das famosas boutiques europeias e passou a ser comercializada pelas grandes grifes de *prêt-à-porter*.

Yves Saint Laurent foi o primeiro a levar a moda da rua para as passarelas. Em 1960, ele se inspirou na indumentária usada por Marlon Brando no filme *O Selvagem* para compor sua coleção. O figurino do filme se baseava

¹⁹ Artista nova-iorquino conhecido principalmente por suas obras neoplásticas.

²⁰ Estilista espanhol nascido em 1934 que se destacou na moda por criar modelos feitos de materiais atípicos como alumínio, argolas, etc.

nas roupas usadas por motoqueiros e jovens filhos de operários. Saint Laurent transformou a jaqueta de couro, então associada à marginalidade e à rebeldia, num acessório básico principalmente do vestuário masculino.

A associação da antimoda à moda de luxo foi intermediada por esses jovens estilistas que adicionaram às suas coleções elementos como calça feminina, japona, safári, que já eram tendências nas ruas. A antimoda ascende e passa a vestir mulheres da alta-sociedade.

1.3 Relevância da Moda Alternativa Feminina

Para iniciar este tópico, é imprescindível entender a evolução da “moda alternativa” feminina. Se hoje é possível para as mulheres ocidentais usarem calças sem que sejam alvo de críticas é porque houve um longo processo, que se iniciou no século XIX, para que a sociedade se adaptasse a essa questão.

O que devemos entender a respeito do estilo alternativo feminino é que, a priori, segundo Diane Crane ele “pode ser compreendido como sinais extraídos do vestuário masculino, composto de itens usados separadamente ou em conjunto, que modificavam sutilmente o efeito geral do traje feminino”.

A conformidade, ou não, com a concepção dominante dos papéis sociais e suas devidas implicações na vestimenta é o que define que rumo a moda irá seguir. Foucault argumentava que o discurso vitoriano sobre a

sexualidade constituía uma “tecnologia” para exercer poder sobre o indivíduo e a família.²¹

De fato, segundo Crane “a influência desses discursos dependem frequentemente de fatores sobre os quais seus proponentes têm pouco controle, como mudança nos níveis de mobilidade social, oferta de empregos para as mulheres e a importância relativa atribuída ao trabalho, em comparação ao lazer”(P.198).

Ou seja, o impacto de cada discurso muda de acordo com as transformações econômicas e sociais referentes aqueles que o profere. Num determinado momento, quando o papel social da mulher era o de “apenas” cuidar da casa e dos filhos, suas reivindicações não tinham a mesma força do que quando ela passou a constituir o mercado de trabalho e ser economicamente ativa.

De acordo com a pesquisa de Crane a respeito da evolução da moda, uma das primeiras aparições, registrada, de mulheres usando a moda alternativa, ocorreu em 1937 quando rainha da Inglaterra Vitória, apareceu vestindo boné e casaco militar em uma revista as tropas de Windsor (Crane, p.201). Além disso, cabe ressaltar que, segundo ela, a Inglaterra teve uma grande influência sobre o estilo alternativo devido a sua tradição em produzir trajes esportivo. (Crane, p.201) Trajes esses, que seriam os primeiros a serem adotados pelas mulheres como forma de se desvencilharem de roupas extremamente desconfortáveis e nada práticas como os espartilhos, os vestidos volumoso além dos acessórios.

²¹ A Moda e Seu Papel Social, Diane Crane, p.198

Na segunda metade do século XIX, passou a ocorrer uma aceitação da apropriação de itens do vestuário masculino por parte das mulheres, porém, só da cintura para cima. “O ponto de vista dominante não deixava espaço para ambiguidade na identificação sexual e não abria nenhuma possibilidade de evolução ou mudança nos comportamentos e atitudes estabelecidos para o contingentes de cada gênero” (Crane, p.228).

Isso explica o porque do traje apresentado pela famosa reformista Amelia Bloomer, em 1850, tenha provocado reações tão negativas por parte da sociedade, inclusive as mulheres. Esse traje consistia em uma saia curta por sobre uma calça turca (Crane, p228). (Figura 5)

Nesse interím, as mulheres que faziam uso desse tipo de vestimenta ou se encontravam em ambientes reservados como nas fábricas, nos campos ou em ambientes não-urbanos para a prática de esportes.

Na França, por exemplo, foi a bicicleta que “revolucionou” a vestimenta das mulheres no final do século XIX, pois essa prática introduziu no guarda-roupa feminino itens como a saia-calça, que anteriormente era proibida por lei de ser usada em locais públicos. Só no ano de 1892 o ministro do Interior da França decretou que a lei que impedia as mulheres de vestir calça podia ser suspensa exclusivamente para a prática do ciclismo. Este foi apenas um pequeno passo da sociedade rumo à assimilação dos itens do vestuário alternativo pela moda oficial na França. Nove anos depois desse decreto, alguns criadores de moda francesa propuseram o uso de saia-calça para atividades rotineiras, mas a resposta da sociedade foi extremamente negativa. Alguns anos depois, em 1920, a estilista Gabrielle Chanel também tentou popularizar o uso de calça entre as mulheres, mas não obteve êxito.

Enfim, somente com a introdução massiva da mulher no mercado de trabalho, principalmente da classe operária, devido a primeira e a segunda guerras, que contribuiu para a aceitação da imagem feminina associada a vestimentas como calça jeans, macacões, botas e bonés.

Na Inglaterra, o Women's Land Army (Exército Feminino da Terra) usava uniformes que incluíam gravatas, calças ou jardineiras de brim. A partir do relato de Evelyn Waugh (2006, p. 257) sobre Londres, em que ela fala sobre "garotas com penteados de estrelas de cinema, calças e salto alto saindo com soldados", pode-se depreender que as mulheres de classe operária não usavam mais a vestimenta alternativa apenas como uniforme, devido ao rompimento da fronteira que antes delimitava onde era permitido ou não usar esse tipo de roupa.

Nesse interím, a vestimenta alternativa, até meado do século XX, se destinou às classes populares. Seu significado estava associado a contra-posição que fazia a moda vigente, que incorporava valores no qual a papel da mulher era restrito ao ambiente doméstico.

Esses trajes alternativos, que inicialmente se caracterizavam por fazer apropriações de itens do vestuário masculino, vinham para facilitar a vida daquela mulher que estava se inserindo ao mercado de trabalho. A invisibilidade dessa moda estava associada aqueles que a vestiam.

Porém, as mudanças sociais, provocadas pelas inversões dos valores modernos, possibilitou a visibilidade das camadas marginalizadas, trazendo para o centro social, a estética popular que foi difundida pelas indústrias do ready-to-wear e prêt-à-porter, principalmente nos anos 60.

A moda alternativa, enquanto apropriação de itens do vestuário masculino, foi trazida para a alta-costura por Chanel e Saint Laurent. “Assim como Chanel, Saint Laurent, resgatou inúmeras peças do guarda-roupa masculino, adaptando-as com maestria ao universo feminino” (Marco Sabino, p.648). Enquanto anti-moda, a moda alternativa foi assimilada, pelas indústrias de ready-to-wear e prêt-à-porter, devido expansão de seu mercado aos consumidores jovens.

1.4 Resistência Francesa à Moda Alternativa

A sociedade francesa, dentre as outras duas citadas, Estados Unidos e Inglaterra, ao longo desse estudo, foi considerada a mais conservadora e a que demonstrou mais resistência para aceitar a moda alternativa.

Acredita-se que as dificuldades em reconhecer as transformações na vestimenta feminina está associada ao papel que era destinado a mulher dentro daquela sociedade associado ao ideal vitoriano – que é caracterizado pelo extremo recato das mulheres, que tinham seus movimentos restringidos pelas roupas pesadas, mangas coladas e crinolina²². A aparência das damas era de vulnerabilidade, e suas vestimentas eram desenhadas para fazerem as mulheres parecerem fracas e impotente.

Segundo Robert Nye²³, a revolução francesa não contribuiu em nada com a emancipação feminina. Fortaleceu apenas o direito dos homens, mas excluiu as mulheres. Além disso, o código civil de 1804, promulgado sob o regime de Napoleão, praticamente privava as mulheres de todos os direitos civis (Crane, p.219).

Numa comparação feita, através de pesquisa, relativa ao grau de instrução da mulheres pertencentes as sociedades citadas aqui, chegou-se a conclusão que as mulheres francesas eram as que tinham menos acesso as universidades, além disso, tinham uma educação básica medíocre. “As francesas passaram a ser admitidas em universidades na década de 1860, mas, ainda assim, o número de mulheres com educação universitária permaneceu muito baixa ao longo do século”(Crane, p.225).

²² Peça que garantia o visual armado das saias, substituindo as anáguas (Sabino, p.204)

²³ Autor do livro *Masculinity and Male Codes of Honor in Modern France*.

Enquanto isso, no Estados Unidos, um terço dos estudantes universitários era composto por mulheres na década de 1880 e na Inglaterra duas faculdades para mulheres surgiram antes mesmo da metade do século XIX (Crane, p.224).

A alta-costura da França refletia o domínio da papel feminino tradicional desse país. A roupa era só mais um dos instrumentos de controle da mulher através de esilos que funcionavam como mecanismo aprisionamento feminino. “Os estilos em voga originários de Paris eram adotados por mulheres da Europa e dos Estados Unidos. Os trajes eram compostos por diversas peças separadas e demandavam enorme quantidade de tecidos. Os ornamentos eram elaborados e complicados. Essas roupas restringiam o corpo e dificultavam qualquer forma de movimento”.²⁴

Contudo, o papel submisso e passivo da mulher na sociedade francesa, no século XIX e meados do século XX, respaldado pelas instituições sociais, somado ao crescimento da alta-costura, produto de forte valor na França e exportado para diversos países, contribuiu para que a moda alternativa, estética advinda principalmente da Inglaterra e Estados Unidos tivesse dificuldade de se instalar no país que é considerado o berço da alta moda.

²⁴ Cit, Margaret L. Brew em A moda e seu papel social, p.199.

CAPÍTULO 2: NOUVELLE VAGUE

Nouvelle Vague foi um movimento cinematográfico que nasceu na França, mas sua estética se expandiu para diversos países, inclusive para o Brasil.

A maneira de compreender o cinema mudou radicalmente devido às condições criadas por Henri Langlois — considerado o pioneiro em preservação e arquivamento de filmes, além de ser o co-fundador da cinemateca francesa — através de cineclubes, artigos e redes de filmes. “Uma das mais vigorosa idéias da Nouvelle Vague foi considerar o museu, a cinemateca, como locus privilegiado para o processo criativo de um filme.” (MASCARELLO, 2008, p. 223)

Esse movimento bebeu de várias fontes para compor o seu estilo. Expressões artísticas europeias e sobretudo os filmes hollywoodianos censurados durante o período da ocupação foram incorporados pela Nouvelle Vague. “Curioso descompasso: enquanto a cinefilia francesa descobria a produção censurada durante a guerra — mais rica de Hollywood —, a usina americana de sonhos atravessava dificuldades no modo de produção e no envelhecimento de um ciclo próspero.” (MASCARELLO, 2008, p.222)

Este momento, considerado por Manevy, a fase crítica da Nouvelle Vague, serviu de elaboração da estética que esse movimento iria assumir. Foi nesse momento que surgiu a idealização do *política de autores*: “o autor tinha total liberdade para criar em seus filmes, sem se prender às regras das poderosas produtoras da indústria cinematográfica. Os “autores” da *nouvelle vague* co-financiavam seus próprios projetos e saíam para filmar nas ruas, para filmar a vida, para fazer um cinema diferente, com paixão, com emoção e, acima de tudo, repleto de novas idéias. Devo dizer que não concordo com esta teoria, por entender que o cinema é realmente uma arte, mas uma arte coletiva e não individual. Em todo caso, os cineastas da *nouvelle vague* defendiam a idéia de que o filme é uma arte e o responsável por ela era o diretor, ou seja, o diretor era o autor daquela obra de arte.”(SIQUEIRA, 2010, CINEMA E DEBATE)

Eles tinham como principal objetivo desenvolver, sob o respaldo da “política de autores”, maneiras de inovar a linguagem cinematográfica através da descontinuidade, da valorização da montagem, da incorporação do acaso e da realidade documental em suas produções. Além disso, promoviam uma desvalorização, através de suas críticas, do chamado “cinema de qualidade”: “cinema francês (...) comercial, acadêmico e prestigiado: competentes artesãos dirigiam competentes atores e aplicavam regras para narrar histórias absolutamente previsíveis em filmes onerosos.” (BERNARDET, 1985, p. 96.)

Além da ruptura com o cinema francês, tanto no que diz respeito aos filmes de estúdio como na questão da representação, a Nouvelle Vague promoveu em seu movimento a assimilação de diversas artes. “Laboratório por excelência de uma estética de fragmentos — da incorporação do acaso na filmagem, da

polifonia narrativa e do uso de formas até então atribuídas ao documentário, às artes visuais, ao ensaio e à literatura —, a Nouvelle Vague fez a sua juventude chegar tardiamente ao cinema, com um pé na maturidade, compondo uma vocação de ‘vulgaridade e comércio’ do cinema e das mitologias da sociedade de consumo” (MASCARELLO, 2008, p. 221).

Os protagonistas desse movimento foram François Truffaut, Eric Rohmer, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. Segundo o historiador Antoine de Baecque, a Nouvelle Vague foi um movimento que nasceu por meio da curiosidade e subseqüentemente das críticas cinematográficas desses jovens que já tinham uma bagagem cultural riquíssima se comparada com a da juventude daquela época.

O *Acosado*, primeiro filme de Jean-Luc Godard, produzido em 1958, é o principal representante dessa safra: “(...) Encenação completamente inovadora, tanto no trabalho de câmera como no roteiro e na direção de atores. O filme é inteiramente editado de maneira fragmentada, ressaltando os cortes, tornados sensíveis ao espectador. (...) A encenação é livre: Belmondo interpele a câmera, os diálogos são soltos e cheios de gírias, às vezes incorporando citações de outros filmes” (BERNARDET, 1985, p. 96.).

Outro filme muito importante para o movimento Nouvelle Vague foi o *Os Incompreendidos*, de François Truffaut. Realizado em 1959, triunfando no festival de Cannes, apresentou diversas inovações que contribuíram para a criação de uma nova estética na cinematurgia, entre elas a maneira quase documental de se registrar lugares — no caso, Paris —, a valorização do

mise-en-scène, a invenção narrativa derivada das dificuldades de produção, etc.

Ou seja, a Nouvelle Vague, apesar de ter tido uma vida curta, aproximadamente uma década, teve sua margem de influência estendida no tempo e no espaço. Suas inovações estéticas e de linguagem possibilitaram uma nova forma de se fazer cinema.

CAPÍTULO 3: MODA E NOUVELLE VAGUE (PÓS-GUERRA)

A Europa, por ter sido o palco dos conflitos, sofreu efeitos devastadores causados pela Segunda Guerra Mundial. E esta situação fez com que os países atingidos por ela se reerguessem com base nos novos princípios. Em outras palavras, a guerra antecipou ou consolidou os anseios das manifestações culturais em ascensão desde a modernidade, fazendo eclodir as vanguardas, tanto no cinema como na moda.

Numa análise geral, esse novo período passaria a se caracterizar, entre outros aspectos, por uma mimetização entre cultura “superior” e a de “massa”(Connor, 2004). Sendo que as manifestações artísticas, como cinema, que antes eram vistas como não-cultura, cada vez mais foram sendo apropriado pelas universidades, a medida que estas passaram a reconhecer que essas formas de expressão poderiam ser estudadas com a mesma eficácia das formas expressivas da alta cultura.

No cinema francês, a Nouvelle Vague foi a vanguarda que além de levar às telas “as expectativas e frustrações de uma geração de jovens amadurecidos na Guerra Fria, numa Europa pós-guerra sem inocência, massificada e hiperpovoada de imagens do cinema, da publicidade e da recém-consolidada televisão”(Manevy, p.222) fez eclodir nos anos 60 cinema propostas estéticas vanguardistas que para muitos teóricos passaria a desestabilizando as produções do pós-guerra ao contestar o realismo poético francês²⁵ e propor a política de autores²⁶ nas novas produções francesas.

Esses jovens vanguardistas, porém, não promoveram de forma tão intensa, assim como os jovens que integravam os supra movimentos no campo da moda, críticas à sociedade de consumo. Sua “revolução” estava mais direcionada à linguagem cinematográfica, por meio da qual faziam oposição à narrativa clássica²⁷,principalmente ao realismo poético francês — se caracterizam pela ênfase ao papel do roteirista, os temas abordavam a realidade socioeconômica da época na forma de melodramas policiais com fundo trágico e pessimista, que anteviam a derrota francesa na segunda guerra mundial²⁸ — e o retorno ao cinema autoral. Porém, a incorporação do acaso e da realidade documental caracterizada nesse movimento — conforme citado por Alfredo Manevy em seu ensaio sobre a *Nouvelle Vague* — e no diálogo deste com outras manifestações artísticas referentes à mesma época.

²⁵ Realismo poético francês foi o movimento cinematográfico que enfatizou o papel do roteirista nos filmes.

²⁶ A política de autores, principal característica do movimento Nouvelle Vague, pregava que o autor (diretor) não poderia se submeter a nenhum roteirista, tendo, assim, liberdade de conduzir o filme da maneira que achasse mais conveniente.

²⁷ A narrativa clássica tem como principal característica obedecer à “curva dramática”: início, meio e fim bem-definidos.

²⁸ wikipedea

Segundo Alfredo Manevy²⁹ (apud Mascarelo, p. 223), a partir de dezembro de 1944, Henry Langlois³⁰ passou a exhibir sessões de filmes salvos e protegidos por ele durante a guerra e o período da ocupação alemã na França. Entre os espectadores dessas sessões estavam alguns dos futuros diretores da Nouvelle Vague, por exemplo, François Truffaut³¹ e Jean-Luc Godard³². Estes diretores tiveram acesso tardio às melhores produções hollywoodianas e às do neorealismo italiano³³, as quais serviram de inspiração para esses futuros filmes.

Ainda segundo Alfredo Manevy (Mascarelo, p. 224) , “A Nouvelle Vague foi o primeiro movimento cinematográfico produzido com base em um interesse pela memória do cinema. Foi esse acesso à tal tradição que permitiu nascer, nos artigos dos futuros cineastas, a ideia cara — e clara — de ruptura, de novidade a afirmar”.

Das críticas dirigidas principalmente ao “cinema de qualidade”³⁴ surgiu a ideia da “política dos autores”, esta que enfatizava a importância do autor com relação aos roteiristas, que receberiam poder criativo em todos os aspectos das produções cinematográficas. Além disso, a admiração dos jovens críticos da Nouvelle Vague pelo cinema americano e pelo neorealismo italiano, e a vontade de inovar o cinema francês geraram no movimento valores e conceitos

²⁹ Alfred Manevy é doutor em cinema pela Universidade de São Paulo (USP).

³⁰ Responsável por uma cinemateca composta por filmes raros e muito importantes para o nascimento da Nouvelle Vague.

³¹ Diretor cinematográfico francês nascido no ano de 1932.

³² Diretor cinematográfico francês nascido em 1930.

³³ O Neorealismo italiano é um movimento cinematográfico que surgiu no final da Segunda Guerra Mundial e se caracteriza pela flexibilidade na decupagem (que implicava no recurso frequente da improvisação), à filmagem em cenários reais, à utilização de atores não-profissionais, à simplicidade dos diálogos e à produção de baixo custo. Ver Fernando Mascarelo, História do Cinema Mundial, p. 204.

³⁴ Cinema comercial, acadêmico e prestigiado: competentes artesões dirigiam competentes atores e aplicavam regras para narrar histórias absolutamente previsíveis em filmes onerosos. Ver Jean- Claude Bernardet, O que é Cinema, p.96.

como a descontinuidade, a incorporação do acaso e da realidade documental, e a valorização da montagem.

Outros aspectos importantes da *Novelle Vague* são a valorização do *mise-en-scène*³⁵ e a intromissão de outras artes como, por exemplo, arquivos de filmes, propagandas de televisão, quadrinhos, pinturas e materiais documentais no enredo das cenas em curso.

Na moda, a grande guerra também consolidou as características da cultura pós-moderna trazendo à tona imagens das classes mais populares conforme relata Diane Crane (Crane, p.259), “A Segunda Guerra Mundial, com suas imagens de mulheres de classe operária trabalhando na indústria pesada, reforçou essa tendência em seus primeiros estágios. Mulheres trabalhando nas indústrias como nunca havia ocorrido antes e, com frequência, recebiam uniformes compostos de “calça, blusa e bonés de material combinando. Outras vestiam jeans e macacões.”

A difusão de imagens das vestimentas alternativas, nesse caso, referindo-se às roupas que faziam contra-posição ao estilo dominante em voga, contribuiu para avanços na vestimenta feminina: como a adoção de calça por mulheres fora do ambiente industrial.

O período entre as duas guerras mundiais (entreguerras) e o da ocupação francesa pela Alemanha modificaram a indústria da vestimenta. Leis sancionadas durante esses períodos delimitaram a quantidade de tecidos que poderiam ser usados na confecção de roupas. A largura dos cintos, por exemplo, não podia passar de quatro centímetros. A necessidade de inventar novos materiais sintéticos para a guerra em razão da dificuldade de importar

³⁵ Em português, “improvisação em cena”.

matéria primade certos países, teria favorecido à criação e adoção de tecidos leves e sintéticos.

“Consumados sob o impulso da guerra, progressos tecnológicos quase sempre importantes vêm ao encontro desses desígnios: (...) As indústrias têxtil também renovam-se, principalmente graças aos materiais sintéticos. Com o náilon, que, de tecido de pára-queda, pass aos departamentos de *lingerie* ou de malhas.”(BAUDOT, 2002, P.142)

Tecidos como a viscose e o raiom também se popularizaram. Ou seja, a moda se tornou mais simples para se adequar à escassez de material provocada pelo isolamento da França.

Porém, na década de 1950, devido a todas as privações que os franceses sofreram, a moda deixou de seguir o caminho da simplicidade e resgatou o luxo da vestimenta dos anos 1930. O marco desse retorno foi o sucesso do *New Look*³⁶ de Dior, que afinou as cinturas, alongou as saias e valorizou o busto.

No entanto, devido as transformações sociais no pos-guerra, dois estilos passaram a coexistir, a moda referente a alta costura francesa e a outra advinda das classes mais populares. Segundo François Baudot (2002),³⁷ nos anos 1950 a sociedade estava dividida: “... de um lado estão aqueles que gostariam que tudo permanecesse igual, e de outro aqueles que esperam que tudo mude.” (BAUDOT, 2002).

A mimetização da moda da cultura dominante com as vestimenta alternativa, das classes mais “baixa”, materializou a principal característica da cultura emergente: o enfraquecimento da relação hierarquica entre as classes.

³⁶ Famosa coleção elaborada por Christian Dior que estabeleceu o retorno da silhueta no século XIX.

³⁷ Autor do livro *Moda do Século*.

Além disso, segundo Baudot, ao traçar um paralelo entre a moda e a Nouvelle Vague: “Antigamente, não seguir a linha da moda dominante indicava que se era pobre. A partir da década de 60, isso significa muito claramente que se é livre. As grandes mudanças operadas na aparências vieram depois das criadores marginais . “A margem é o que sustenta as páginas”, escreverá Jean-Luc Godard, ele mesmo na linha de frente da Nouvelle Vague.”(BAUDOT, 2002, P.188)

Ou seja, a desestruturação da sociedade, devido as guerras, fez com que a europa se tornasse, anos mais tarde, um ambiente propiciou para o surgimento das vanguarda artísticas, encabeçada por jovens nascidos durante ou logo após os tempos de crise. Por isso, o década de 60 está relacionada a esses movimento

CAPÍTULO 4: ESTUDO DE CASOS

4.1 Análise de registros cinematográficos da década de 1960

A influência recíproca entre a moda e o cinema opera no no campo das criações de figurino além de alimentar a indústria da moda favorecendo a divulgação de novas tendências.

É imprevidível, tanto no cinema ficcional quanto no baseado em fatos, a sua contextualizado, mesmo que para isso seja feita uma reflexão a respeito do futuro, em vez de se voltar ao passado.

Ou seja, a criação de figurinos é um aspecto muito importante para a arte de um filme, pois, além de ser uma das ferramentas de contextualização socio-história, também é possível através das roupas utilizadas pelos atores se traçar o perfil dos personagens identificando sua posição social, sua condição cultural, sua sexualidade, sua faixa etária, etc.

Na década de 1960, por ser um período de transição em vários aspectos, principalmente cultural, a análise de figurino se tornou extremamente interessante. Enquanto em alguns filmes encontramos figurinos que seguem

uma linha mais conservadora, outros se inspiram nas modas mais alternativas para a composição de suas vestimentas.

Dessa forma, através da análise de filmes da década de 1960, pretende-se analisar o figurino como principal ferramenta para a percepção da incidência, no movimento Nouvelle Vague, de moda alternativa identificando as transformações na moda, tais como adoção da calça e incorporação e de outros itens pertencentes ao estilo alternativo, como calças jeans, tênis, minissaia, pelas mulheres.

4.2 Análise de filmes

Os filmes *Mulheres Fáceis*, de Claude Chabrol, *Ano Passado em Marienbad*, de Alain Resnais, *Os Incompreendidos*, *Jules e Jim* e *Fahrenheit 451*, de François Truffaut, *O Acossado*, *O Desprezo* e *Pedro, o Louco*, estes de Jean-Luc Godard, foram analisados sob a ótica de seus figurinos, dos personagens femininos, de modo a constatar a frequência de uso dos seguintes elementos de moda, a princípio alternativos, característicos da década de 1960:

- a) Calça jeans por jovens;
- b) Tênis por jovens;
- c) Macacão;
- d) Minissaia por mulheres jovens;
- e) Calça comprida por mulheres;
- f) Botas femininas.

Cabe ressaltar que os elementos anteriormente mencionados são apenas alguns dos que simbolizam o que foi a moda alternativa durante os anos 1960 e que, verdadeiramente, contribuíram para a moda das décadas seguintes sendo considerados, inclusive, divisores de água para a história da moda.

Tabela 1: Incidência de elementos moda alternativa no movimento Nouvelle Vague		Calça a jean s	Maca cão	Mini saia	Tên is	Bo tas	Calç a com prieda
Brasil	Original	Diretor					
O Acossado	À Bout de Souffle						x
Mulheres Fáceis	Les Bonnes Femmes						
Ano Passado em Marienbad	L'Année Dernière à Marienbad						
O Desprezo	Le Mépris						
Pedro, o Louco	Pierrot, le Fou				x		x
Os Incompreendidos	Les Quatre Cents Coups						
Jules e Jim	Jules et Jim						
Fahrenheit 451	Fahrenheit 451			x			

O Acossado: Logo nas primeiras sequências do filme, podemos observar que duas figurantes, que pedem carona, vestem calças. Em algumas cenas, a protagonista Patricia, interpretada por Jean Seberg, veste calça também.

É importante observar que no primeiro caso as figurantes não se encontram em área urbana, e no segundo a personagem Patricia, apesar de estar na metrópole, veste calça como uniforme de trabalho.

Mulheres fáceis: Não houve incidência de vestimenta alternativa entre as personagens femininas. Porém, podemos destacar que em uma sequência, cuja locação era numa piscina pública, observamos que as protagonistas usavam maios e biquines.

Pedro, o louco: Marianne, protagonista interpretada por Anna Karina, utilizou roupas descomprometidas com o ideal da moda dominante da época em alguns momentos do filme. Em algumas cenas, sua personagem utilizou uma calça quadriculada fazendo referência, ao que tudo indica, ao movimento beatnik.

Jules e Jim: Nesse filme, a despeito de ser de época (década de 1920), a personagem Catherine (Jeanne Moreau) faz uso, em determinada cena, de vestimenta masculina, ou seja, ela pratica o que se convencionou chamar, nos livros de moda, de *cross-dressing*. Essa prática era considerada extremamente ultrajante para a sociedade, principalmente nas primeiras décadas do século XX, devido à confusão de gênero que ela causava.

Fahrenheit 451: Esse filme, apesar de sua proposta futurista, tem o figurino de acordo com a época de sua produção, a década de 1960. Nele observamos alguns itens da moda alternativa: minissaia, utilizada pela protagonista, e uma jaqueta de couro, utilizada por um figurante.

O desprezo e Ano passado em Marienbad: Estes dois filmes, segundo vimos no quadro acima, não apresentaram nenhum dos itens listados neste trabalho como vestimenta alternativa. Cabe frisar que, no segundo filme, o figurino é extremamente pomposo, composto por trajes de gala. E no primeiro, apesar de a proposta do figurino ser mais simples, inclusive com cenas se que se passam em lugar de veraneio, e de o filme explorar a sensualidade de Brigitte Bardot, com cenas de nu, não observamos nenhuma passagem em que a protagonista vista itens como minissaia, botas ou calça, que para aquela época tinham uma conotação mais sensual do que atualmente.

CAPÍTULO 5: CONSIDERAÇÕES GERAIS

Primeiramente, para concluir esta monografia, devemos entender o cenário da indústria da moda no período contemporâneo ao movimento Nouvelle Vague. Como foi dito anteriormente, a moda poderia ser classificada como moda por si só, aquela que vai ao encontro dos valores das classes dominantes, podendo ser classificada como alta moda, *prêt-à-porter* (convencional e de luxo) e moda alternativa, que também engloba o conceito de “antimoda” ou até mesmo de “moda jovem” —específicos do anos 60.

A principal característica da moda alternativa era a de transformar as vestimentas das classes populares — e até as roupas utilizadas como uniforme de trabalho por operários — em roupas usadas sem constrangimento nas ruas. Esse processo se dava de uma maneira muito simples: a roupa, tirada de seu contexto, se transformava em moda alternativa. O jeans, por exemplo, quando deixou as fábricas e passou a ser usado por jovens nas ruas, se transformou num elemento alternativo, contestador, até amoral, pois foi transferido de seu “lugar comum” (as fábricas), passando a circular em ambientes de maior troca cultural, o que provocou reação da sociedade.

Através das pesquisas feitas durante o processo de elaboração desta monografia, observou-se que esse moda alternativa desenvolveu-se principalmente nos Estados Unidos. Por motivos diferentes, esse movimento encontrou também na Inglaterra um cenário favorável para a sua expansão. Para ilustrar por meio da arte cinematográfica o que foi constatado, podemos observar nos filmes *Amor, Sublime Amor* (filme estadunidense de 1961) e *Blow up — Depois daquele beijo* (filme ítalo-britânico de 1966), obras contemporâneas ao movimento Nouvelle Vague, um figurino inspirado nas modas alternativas.

Na Tabela 1, que foi elaborada para facilitar a visualização da recorrência dos principais elementos da moda alternativa nos filmes selecionados, observou-se, diferentemente do que imaginávamos, que o Nouvelle Vague explorou pouco esse território.

Embora esse movimento tenha sido encabeçado por jovens franceses transgressores, que desafiavam a sociedade através de suas obras vanguardistas e que, além disso, buscavam nos filmes americanos inspiração para os próprios filmes, não foi observado, de maneira significativa, a influência da antimoda na cinematurgia de sua época.

Vale ressaltar que, dentre os diretores estudados aqui, Truffaut foi o que mais inseriu em suas obras itens das modas alternativas, principalmente no filme *Fahrenheit 451*, o primeiro deste diretor rodado em território inglês. Curioso notar que se trata de filme de ficção científica passado em época futura.

Apesar de parecer contraditório, esse movimento tão relevante, influenciado por diversas manifestações artísticas e que rompeu com os

paradigmas da indústria cinematográfica francesa daquela época — principalmente no que se referem às questões estéticas —, não deu a devida importância às transformações referentes a moda.

Algumas das hipóteses para explicar esta constatação são:

a) Após longos anos de recessão provocada pelas guerras, o povo francês, nostálgico, teve a necessidade de resgatar o glamour de outrora, principalmente através da moda, como uma forma de busca da identidade. Os seus principais estilistas trabalharam para alcançar esse objetivo elaborando coleções inspiradas no passado, principalmente na Belle Époque. Consequentemente, esse desejo da população foi massivamente expresso nas ruas, principal laboratório e cenário do movimento Nouvelle Vague, o que foi percebido nos figurinos utilizados por ela.

b) O movimento Nouvelle Vague teve como principal inspiração cinematográfica filmes como *Cidadão Kane* (Orson Welles, 1941), *A Irmã de Minha Noiva* (George Cukor, 1938), *Scarface — A Vergonha de uma Nação* (Howard Hawks, 1932), entre outros de épocas anteriores à década de 1960. Ou seja, nesses filmes não se encontram referências à moda alternativa.

c) A indústria da moda francesa era forte e protegida pelo Estado, o que dificultava a entrada de outros produtos que competissem com ela. Sendo assim, a antimoda, que era um “produto” basicamente americano e inglês, não teve espaço na sociedade francesa durante aquela época.

d) O Estado francês protegia a cultura francesa, restringindo o acesso dos franceses a outras culturas, inclusive o cinema. Isso, por sua vez, não facilitava a aproximação da população francesa à estética da moda alternativa.

e) A moda, assim como hoje, não era vista como arte, e talvez por isso os principais diretores e a direção de arte, mais especificamente os figurinistas, não tivessem um olhar educado para reconhecer as complexidades relacionadas às questões sociológicas ou até antropológicas ligadas às vestimentas.

f) A sociedade francesa era muito conservadora e durante séculos restringiu à mulher um papel social baseado no discurso vitoriano. Sendo assim, da mesma maneira que a Revolução Francesa não observou os anseios das mulheres, na Nouvelle Vague, por sua vez, poderia ainda trazer consigo, resquício dessa mentalidade conservadora, evitando, mesmo que de forma inconsciente, a adoção de um figurino que fizesse oposição ao ideal feminino francês.

Concluindo, o movimento Nouvelle Vague, apesar de transgressor por ter rompido com diversos paradigmas da linguagem cinematográfica e de ter delineado novas diretrizes para o cinema, não demonstrou um paralelismo das inovações técnicas e de roteiro com a composição dos figurinos. A assimilação das modas alternativas pela sociedade, principalmente pelas classes dominantes, foi pouco explorada nesse movimento. Acredita-se que a sociedade francesa (por questões de conservadorismo social ou por questões econômicas) ainda não

estivesse preparada para tal vanguardismo nos primeiros anos da década de 1960.

No entanto, apesar da relativa pouca observância da moda alternativa nos filmes, observou-se que a introdução dessa prática nos figurinos foi acontecendo de maneira lenta, porém crescente. No filme *Pedro, o Louco*, produzido nos termos da mesma década, foi apresentado um figurino que assimilou bem mais elementos da moda alternativa do que *O Acossado*, filme de mesmo diretor, porém realizado no início da década de 1960. Isso talvez esteja diretamente relacionado à mudança na mentalidade da sociedade francesa com relação à aceitação da moda alternativa.

CAPÍTULO 6: SUGESTÕES PARA PRÓXIMOS TRABALHOS

A partir do estudo realizado e das conclusões a que chegamos neste trabalho, algumas hipóteses, levantadas no capítulo anterior, merecem ser consideradas como possibilidades de reflexão para trabalhos complementares.

Sendo assim, as hipóteses aqui trabalhadas poderão ser melhor exploradas em análises da moda por meio de outras mídias como revistas, televisão, jornais, etc. Esse estudo poderia se estender à outros períodos da história, como por exemplo a década de 1970 com o movimento hippie.

Outra questão importante que surgiu durante o desenvolvimento deste trabalho e que poderia ser estudada em monografias é a postura do Estado francês em relação à indústria de moda francesa e de outros países no período considerado aqui, a década de 1960 — ou em outros períodos.

Além disso, devido a constatação da recorrência de ítems da moda alternativa no figurino dos personagens masculinos, outra proposta para trabalhos acadêmicos seria a de comparar o impacto dessa manifestação cultural sobre ambos os gêneros.

Enfim esta monografia pretende abrir espaço para que temas relacionados à moda alternativa sejam analisados. Podendo, inclusive, estender esse estudo para outras culturas tais como as latino-americanas e, em especial, o Brasil.

CAPÍTULO 7: REFERENCIAS

7.1 Referências bibliográficas

BAUDOT, François. *Moda do século*. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CONNOR, Steven. *Cultura Pós Moderna : introdução as teorias do contemporneo*. Trad. Adail Ubirajara Social e Maria Stela Gonçalves. São Paulo : Ed.Edições Loyola, 2004.

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social : classe, gênero e identidade das roupas*. Trad. Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro : Editora DP&A, 2003.

LAVIER, James. *A roupa e a moda : uma história concisa*. Trad. Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEHNERT, Gertrud. *Histoire de la mode au XX^e siècle*. Cidade não informada: Könemann, 1999.

LURIE, Alison. *A linguagem das roupas*. Trad. Ana Luiza Dantas Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

NERY, Marie Louise. *A evolução da indumentária : subsídios para criação de figurino*. Rio de Janeiro: Editora Senac Nacional, 2004.

PALOMINO, Erika. *A Moda*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SABINO, Marco. *Dicionário da Moda*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

7.2 Referências cinematográficas

ANTONIONI, Michelangelo. *Blow-up – Depois Daquele Beijo*, 1966.

CHABROL, Claude. *Mulheres Fáceis*, 1960.

GODARD, Jean-Luc. *O Acossado*, 1959.

GODARD, Jean-Luc. *O Desprezo*, 1963.

GODARD, Jean-Luc. *Pedro, o Louco*, 1965.

RESNAIS, Alain. *Ano Passado em Marienbad*, 1960 .

TRUFFAUT, François. *Fahrenheit 451*, 1966.

TRUFFAUT, François. *Jules e Jim*, 1962.

TRUFFAUT, François. *Os Incompreendidos*, 1959.

WISE, Robert e ROBBINS, Jerome. *Amor, Sublime Amor*, 1961.

7.3 Referências de sítios

almanaque.folha.uol.com.br

paralelopop.com

roteirodamoda.com

wikipedia.org

CAPÍTULO 8: ANEXOS

8.1 Anexo 1- Figuras

Figura 1



Retirada do site almanaque.folha.uol.com.br

Figura 2



Retirada do site paralelopop.com

Figura 3



Retirada do site 2bp.blospot.com

Figura 4



Retirada do site almanaque.folha.uol.com.br

Figura 5



Retirada do site roteirodamoda.com