



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

O FIGURINO E A QUESTÃO RACIAL NO FILME *ROMANCE PROIBIDO* (1944) DE ADHEMAR GONZAGA

Costumes and the racial question in the film Romance Proibido (1944) by Adhemar Gonzaga

Oliveira, Kezi Santos de; Pós-graduanda; Universidade Federal de Juiz de Fora, kezistoliveira@gmail.com¹

Resumo: Este trabalho investiga o uso do figurino na construção dos personagens negros no filme *Romance Proibido* (1944), dirigido por Adhemar Gonzaga e produzido pela Cinédia. Os principais objetivos do estudo consistem em compreender como o figurino participa na caracterização dos personagens e como apresenta a questão racial em relação à ideologia varguista. Assim, contribui para ampliar o campo de estudos interdisciplinares que considerem o figurino como meio de comunicação e construção de sentidos, que expressa e se relaciona com aspectos sociais.

Palavras-chave: *Romance Proibido*; figurino; questão racial.

Abstract: This work investigates the use of costumes in the construction of black characters in the film *Romance Proibido* (1944), directed by Adhemar Gonzaga and produced by Cinédia. The main objectives of the study are to understand how costumes contribute to the characterization of the characters and how they present the racial issue in relation to Vargas' ideology. Thus, it contributes to expanding the field of interdisciplinary studies that consider costumes as a means of communication and construction of meaning, expressing, and relating to social aspects.

Keywords: *Romance Proibido*; costume; racial question.

Introdução

Romance Proibido é um longa-metragem brasileiro dirigido por Adhemar Gonzaga e produzido pelo estúdio da Cinédia entre 1939 e 1944, ano em que foi lançado, no contexto do Estado Novo (1937-1945). O filme credits Iracema Gomes Marques como a figurinista responsável e Mary Angélica em apenas uma cena específica. O melodrama conta a história de um amor não permitido, tem três protagonistas com personalidades muito diferentes: Gracia (personagem principal), Carlos e Tamar, no qual os dois últimos estão compromissados para se

¹Bacharela em História da Arte (2022) pela UNIFESP. Desenvolveu Iniciação Científica como bolsista do CNPq com a pesquisa "A construção dos personagens através do figurino no filme *Romance Proibido* de Adhemar Gonzaga" que se desdobrou como TCC. Licenciada em Artes Visuais (2023) pelo Claretiano. É servidora pública concursada da Prefeitura Municipal de São Paulo e atua como Professora de Arte. É pós-graduanda na especialização em Moda, Arte e Cultura da UFJF.



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

casarem, mas durante uma viagem de Carlos, ele conhece Gracia, colega de escola de Tamar, e os dois se apaixonam e começam um relacionamento sem que ambas as mulheres saibam do outro envolvimento. Gracia é professora e em determinado momento da narrativa ela se muda para o interior para exercer a sua função. Lá ela reencontra Carlos e a trama se desenvolve.

O filme não é muito conhecido, não foi muito estudado e nem é citado quando se mencionam as principais produções da Cinédia. Ao assistir ao filme pela primeira vez, um dos elementos que mais chamou a atenção foi a quantidade e diversidade de figurinos mostrados na obra e em relação à narrativa dramática, tanto dos protagonistas como dos personagens secundários e figurantes. O filme como produto da tentativa de industrialização do Cinema Brasileiro que seguiria modelos hollywoodianos, dispensa, então, uma atenção bastante considerável aos figurinos na obra. Este estudo se detém especificamente à questão racial e tem como objetivo compreender como os personagens negros são construídos e representados através de suas indumentárias, conjuntamente, e para além, de suas falas elaboradas pelo roteiro do filme e da atuação dos atores, além de questionar sua relação com o contexto da época, nomeadamente a política e os valores do Estado Novo, ditadura varguista, que estavam em vigência.

Para isso, adotou-se uma abordagem qualitativa, com uma revisão bibliográfica sobre *Romance Proibido*, a direção de arte e o figurino e sobre o contexto político e sociocultural do Estado Novo, seguida da realização de uma análise com a descrição dos figurinos e das personalidades dos personagens por meio da decupagem do filme e, ao final, a interpretação segundo as questões levantadas através da observação das imagens do filme e da bibliografia investigada. A análise considera estudos importantes para a direção de arte, como o livro de Vera Hamburger (2014), essencial para entender as funções desse departamento e do figurino, e da pesquisadora Teresa Takeuchi (2016) que estuda figurinos cinematográficos. Além de outras pesquisas como a tese de doutorado de Cid Carvalho (2007), que analisa três filmes e a relação com valores ideológicos do Estado Novo, sendo um desses, *Romance Proibido*, e estudos dos autores Maurício Gonçalves (2009), Maria Bonadio e Maria Guimarães (2010), e Lindericy Lins (2011), que deixam nítido que na época, o estado tentou consolidar uma identidade nacional e o Brasil passou a ser visto como uma nação mestiça com a propagação do mito da “democracia racial”. A pesquisa desenvolvida ressalta a necessidade de valorização do figurino como linguagem expressiva na direção



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

de arte e como instrumento de análise social e histórica. Assim, implica que pesquisadores da moda e do audiovisual considerem a importância de analisar este potente veículo comunicador e as relações com aspectos sociais, como a questão racial.

A questão racial no contexto do Estado Novo

A questão racial estava presente no discurso do Estado Novo quando este se apropriou do debate a respeito da “questão nacional”, considerando que a nação estava incompleta e a questão étnica era um dos aspectos que completaria a nação. Maria Bonadio e Maria Guimarães afirmam que o projeto político de Vargas implicava essencialmente a centralização do poder, pois durante a República Velha estava fragmentado, ‘para tanto, era necessário que os brasileiros se identificassem com a nação como um todo’ (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 149). Ainda segundo as autoras, o Movimento Modernista com as propostas para uma cultura brasileira encontraria sua fundamentação sob a ideologia varguista, principalmente pelos ideais de ruptura com o modelo europeu e a descoberta do exótico no próprio país. Era marcado por duas fases do movimento: a primeira com uma preocupação mais estética e a segunda pelo processo de politização. Com isso,

As mudanças políticas iniciadas a partir de 1930, com a revolução liderada por Getúlio Vargas e, posteriormente, com o advento do Estado Novo, em 1937, transformaram de forma radical o nacionalismo brasileiro. A centralização política terá como corolário a centralização do poder simbólico de tal forma que o Estado tomará como sua a responsabilidade de construir a identidade nacional. (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 150)

Maurício Gonçalves explica que a construção da identidade brasileira era considerada viável somente através do comando de um Estado forte e que justamente a partir da década de 1930 ‘ganhou força um imaginário sobre o Brasil que tinha como uma de suas principais afirmações a capacidade dos brasileiros de conviverem e se adaptarem ao meio e à variedade de raças’ (GONÇALVES, 2009, p. 2). Assim, o Brasil passou a ser visto como uma nação mestiça e o mito da “democracia racial” se propagou. Gonçalves ressalta que se por um lado entidades independentes como *A Frente Negra Brasileira* (1931) foram ordenadas a serem fechadas na ditadura varguista,



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

‘seu Ministério da Educação incentivava os intelectuais a pesquisar sobre o assunto, permitindo-lhes até mesmo enaltecer os aspectos positivos da cultura africana’ (GONÇALVES, 2009, p. 2).

Lindercy Lins no artigo “Raça e política: o Brasil visto pela *The Crisis* durante o Estado Novo (1937-1945)” analisa como a Revista *The Crisis* – publicação americana da *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP, Associação Nacional para o Avanço das Pessoas de Cor) noticia o Brasil. Lins afirma que a revista escolheu o Brasil como exemplo de coexistência harmônica entre pessoas brancas e negras, elogiando a política racial igualitária brasileira ao despertar ‘o interesse dos intelectuais ligados aos direitos civis de *The Crisis* para entender o Brasil, sua cultura e famosa ‘democracia racial’, tão pregada nos discursos das autoridades Estado-novistas’ (LINS, 2011, p. 4). O autor conclui que o Brasil foi retratado de maneira afirmativa pelo periódico e na maioria das vezes, ‘trazendo, de todo modo, um panorama positivo sobre a brasilidade e sua política, contribuindo para alimentar as relações Brasil-Estados Unidos’ (LINS, 2011, p. 10-11).

Ao realizar o levantamento de imagens da época como “representantes do período do Estado Novo” é possível perceber que há uma pequena quantidade de pessoas negras nesse contexto de apresentação da nação. Em alguns periódicos de 1940 da revista *Jornal das moças*, elas aparecem como atores de filmes, personagens de poesias e de propagandas, sendo representações que podem ser problematizadas. Um exemplo de propaganda comercial é de uma pasta alisadora, provavelmente produzida pela referenciada “Embelezadora”, para cabelos crespos². A marca utiliza da representação em desenho de duas mulheres, uma de cabelos crespos e descontente ao segurar um pente com muitos fios de cabelos, e a outra mulher com os cabelos já alisados e contente que representa o “depois” do uso.

Em outra edição do mesmo ano, a revista *Jornal das Moças* apresenta um escrito do poeta argentino Luis Cané,³ intitulado “Romance da menina preta” que narra a situação, também através das ilustrações⁴, de uma menina negra adornada por seu vestuário e acessórios e que chora por ser rejeitada por outras crianças que brincam

² Para acessar a imagem da revista *Jornal das Moças* situada na página 38 do documento em PDF. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/111031/per111031_1940_01281.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.

³ O nome do poeta brasileiro Murillo Araújo também aparece assinado, mas não é possível saber ao certo se é por uma provável tradução ou outro motivo.

⁴ Para acessar a imagem da revista *Jornal das Moças* situada na página 17 do documento em PDF. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/111031/per111031_1940_01324.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

sem convidar a menina. A criança só é feliz depois de morrer, pois Deus lhe dá asas e chama os anjos para brincarem com ela.

Nesse mesmo periódico da revista, dois personagens – uma criança negra e uma senhora em *blackface* – do filme *Pureza* de 1940, dirigido pelo português Chianca de Garcia e produzido por Adhemar Gonzaga pelo estúdio da Cinédia, são evocados durante a crítica de *Cine em Revista* – parte da revista *Jornal das Moças* que continha artigos sobre cinema – ao elogiar o filme como “a maravilha da cinematografia nacional”. Uma imagem⁵ com os dois personagens é apresentada durante a crítica como “um dos momentos mais frizantes da película, mesmo sem Procopio”, mas é a única menção aos personagens durante o texto.

César Braga-Pinto faz uma análise do filme, que é uma adaptação do romance *Pureza* (1937) de José Lins do Rego, e o aponta como participante do projeto e discurso de exaltação nacionalista estadonovista, pois deixa a especificidade regional da obra literária, além de se inserir na proposta do Estado Novo de conceber adaptações cinematográficas de obras literárias nacionais. O autor explica que *Pureza* (1940) foi uma grande aposta da Cinédia através do elenco e da utilização de equipamentos importados dos Estados Unidos, premiado e financiado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) e bem divulgado na imprensa, mas fracassado pela crítica. Braga-Pinto também chama a atenção na análise do filme para a representação dos personagens negros da narrativa, Joca e Felismina, e diz que eles somente validam estereótipos nacionais e consolidados pelos tipos adotados pelo cinema norte-americano. Afirma que Felismina representa a memória da escravidão como figura fiel ao padrão branco com um quê de folclorização, espécie de Tia Anastácia, vestida como uma “*mammy* dos filmes norte-americanos” e a figura do “moleque” Joca que prega peças e se aproveita de um personagem cego e que ao final tem um destino trágico com a queda e desaparecimento em uma cachoeira (BRAGA-PINTO, 2018, p. 266-267). Esses exemplos demonstram como a representação de pessoas negras no contexto do Estado Novo ainda estava ligada à perspectiva colonizadora, como figuras marginais que precisavam mudar para serem aceitas na sociedade ou que deveriam ter um destino trágico.

⁵ Para acessar a imagem da revista *Jornal das Moças* situada na página 12 do documento em PDF. Disponível em: https://hemeroteca-pdf.bn.gov.br/111031/per111031_1940_01324.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

O figurino dos personagens negros em *Romance Proibido* (1944)

A diretora de arte brasileira Vera Hamburger descreve a atuação da função de sua profissão da seguinte forma: 'a direção de arte atua sobre um dos componentes centrais de construção da linguagem cinematográfica: seu aspecto visual' (HAMBURGER, 2014, p. 18). O figurino é uma dessas áreas que compõe a direção de arte e é um elemento visual muito importante para a concepção visual e construção dos personagens. A pesquisadora Teresa Takeuchi explica que o figurino é composto pelas roupas e acessórios que vestem e são usados pelos personagens e que são escolhidos e/ou projetados pelo figurinista conforme as necessidades e determinações do roteiro, da direção do filme e da viabilidade de orçamento. A autora afirma ainda que o figurino no cinema contextualiza a trama visualmente no tempo e no espaço com o objetivo de convencer aos que assistem que a narrativa se passa em certa época da história ou recorte de tempo, pois 'pode estar no presente, num futuro possível, passado histórico ou do ano (estações, meses, feriados), do dia (noite, manhã, entardecer), que pode também demonstrar a passagem desse tempo' (TAKEUCHI, 2016, p. 9) e que 'podemos verificar, que por meio da maquiagem e do figurino, percebemos a passagem do tempo decorrido na narrativa cinematográfica, que acompanha a transformação psicológica dos personagens' (TAKEUCHI, 2016, p. 118).

De acordo com Takeuchi (2016), as roupas dos personagens estão ligadas com os seus perfis por marcarem a função e a posição na sociedade e na narrativa fílmica ao participarem da criação da identidade, individual ou grupal, dos personagens. Sendo assim, concebem espécies de máscaras sociais, repletas de fantasias do imaginário, que servem para diferenciar papéis e grupos sociais. A autora então explica que,

O figurino também tem a função de impregnar ao personagem, valores identitários, sociais, políticos e éticos. Além disso, também sofre a passagem do tempo, sujo, manchado, rasgado e perdido. A indumentária é repleta de signos que mesclam a pureza e sensualidade, masculinidade e feminilidade, dignidade e humilhação. (TAKEUCHI, 2016, p. 93)

É importante destacar os papéis aos quais os personagens negros ao longo do filme são designados. Conforme Carvalho, as representações do "negro" seguem similarmente o modelo destinado às figuras



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES

11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

consideradas marginais da sociedade, pois na maioria das vezes são retratados como meros coadjuvantes (CARVALHO, 2007, p. 243). *Romance Proibido* utiliza como exemplo o carteiro que aparece no começo do filme (figura 1) que vai até o colégio onde estudam as protagonistas do filme para entregar um telegrama. A câmera acompanha toda a trajetória do personagem, uniformizado com farda de acordo com o padrão da agência. Mas essa circunstância parece ser utilizada mais para apresentar os outros personagens que passam pela cidade e admiram as vitrines das lojas do que como uma atenção especial ao carteiro, pois sequer escutamos direito a sua voz, além da única palavra que diz na sequência “telegrama”, e ao chegar no portão do colégio ainda é tratado com indiferença pelo porteiro do internato.

Figura 1 – Carteiro.



Fonte: Cinédia, 1944.

No papel de figurantes pode-se destacar outros personagens negros que aparecem durante a narrativa. O primeiro faz uma rápida aparição na cena em que três senhoras conversam em frente ao cinema. É interessante ressaltar que é o personagem negro mais bem vestido – veste um terno elegante de tom claro com lenço de bolso – ao longo da trama e o único que aparentemente desfruta de um tempo de lazer (figura 2). O outro personagem é um funcionário da estação ferroviária que aparece no final do filme quando Gracia se despede de Dona Zizinha e do professor Roberto para embarcar no trem que a levará para Amapará. O funcionário está uniformizado de



20º COLÓQUIO DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

forma muito parecida com as fardas que vestem os demais trabalhadores masculinos e sua função é somente carregar as malas e apitar para a partida do trem (figuras 3).

Figura 2 – Personagem em último plano.



Fonte: Cinédia, 1944.

Figura 3 – Funcionário apita para o trem.



Fonte: Cinédia, 1944.

Esse tipo de representação parece dialogar com a ideia que o pesquisador Lindercy Lins (2011) apresenta em seu artigo a respeito da visão estrangeira sobre a situação das pessoas negras no Brasil na época do Estado



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Novo. Chama a atenção para a reportagem na revista *The Crisis* publicada por James Ivy em 1944 com o título “Brasil: onde os negros são integrados” que elogia a “mistura de raças” entre indígenas, portugueses e africanos, e justifica a integração através de fotografias concedidas pela agência *Three Lions* que mostram um sargento negro ao comando de uma tropa pequena, crianças de diferentes tons de pele juntas no intervalo escolar, guardas de trânsito, pessoas negras em comemorações como o carnaval e ao exercerem atividades econômicas. Lins (2011) ressalta que as fotografias têm legendas que comparam o Brasil, como o país integrador, com os Estados Unidos segregacionistas, mas afirma que por meio do texto e das fotos fica nítido que a “integração” ocorre somente em profissões de baixa remuneração. O figurino demonstra a uniformização desses trabalhadores e reafirma a característica da ideologia da ditadura varguista com a proposta de padronização e ordem dentro das diferentes camadas sociais. Gonçalves (2009) observa que o caráter homogeneizador da política no Estado Novo considerava apenas as diferenças que poderiam ser integradas ao aspecto unificador do Estado e que essa nova visão de nação enfatizava a integração dos trabalhadores na Pátria:

O sentimento de agregação e pertencimento, valorizado através da associação entre Estado, Pátria, Nação e povo. Além disso, amor, paz, felicidade, generosidade e concórdia constituíam os elementos da estrutura afetiva organizada para propor a unidade em torno de um todo harmônico. (GONÇALVES, 2009, p. 3)

Em *Romance Proibido* a situação é bastante parecida, pois mostra-se certa “integração” social de pessoas negras, especificamente de homens, mas o interesse neles é apenas enquanto trabalhadores, pois não aparecem, por exemplo, nas festas de luxo do filme. Além disso, são apenas coadjuvantes porque ‘o que houver de dramático em tais personagens, essencialmente, somente se dará sob o signo de sua relevância para os protagonistas da trama e não enquanto drama intrínseco a eles próprios’ (CARVALHO, 2007, p. 243).

Sobre isso, existem dois personagens negros nos quais a narrativa deposita maior relevância e cujas vozes são possíveis escutar, mas demonstram o teor discriminatório do filme. O primeiro é o personagem que Grande Otelo interpreta. Ele é o guia da carroça que levará Gracia até a casa de Dona Zizinha. A sequência do trajeto é uma das que se perderam do filme e só restaram algumas imagens estáticas.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

Logo em seguida tem-se a sequência em que o guia (figura 4) e Gracia chegam ao destino. Carvalho (2007) destaca que o personagem está longe de ser mostrado como antipático. Descreve o momento ao ressaltar o comportamento do guia:

Sua polidez ao desembarcar com a bagagem de Gracia não esconderá os seus limites. Logo depois de se dirigir às mulheres na sala saudando a distância uma por uma, o narrador faz questão de voltar seu olhar novamente para Othelo e para algo que a anfitriã de Gracia, Dona Zizi e sua filha, concentradas que estão com a chegada da mesma, assim como a própria Gracia, não percebem, o olhar guloso do rapaz para umas bananas que se encontram sobre a mesa. Na próxima vez que se dirige a elas, Othelo já se encontra comendo uma das bananas. O que demonstra que sua polidez possui como limite a própria fome e, de certo modo, sinaliza para a precariedade do elemento popular não alfabetizado que não se engajou na agricultura ou deixou de investir na escolaridade. (CARVALHO, 2007, p. 70)

Figura 4 – Guia comendo uma banana.



Fonte: Cinédia, 1944.

Seguramente há sim a tentativa em mostrar uma das consequências que vivem aquelas pessoas no ambiente popular e que não estudam e nem trabalham nas plantações, mas se trata de uma sequência que induz a uma interpretação de injúria racial para com o personagem que Othelo interpreta. O figurino participa nisso, sendo que o guia usa um sapato gasto, uma calça clara, curta para o seu tamanho e folgada e por isso usa um pedaço de tecido como cinto, uma camiseta de tom claro e com listras de tom escuro e um chapéu bastante desgastado, o que destaca a falta de recursos do personagem. Contudo, é interessante chamar a atenção para a escolha justamente



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

de uma camiseta listrada para compor o vestuário do guia. Maria Bonadio e Maria Guimarães (2010) no artigo “Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos” explicitam que as fantasias carnavalescas de baiana e de malandro, apesar de ganharem alguma conotação positiva a partir de 1940, ainda estavam associadas a certa marginalidade na época. A figura do malandro é sobretudo representada pela camiseta listrada, tendo inclusive uma versão feminina. Sobre isso explicam que:

Apesar de algumas dessas fantasias serem inspiradas em temas oriundos da cultura negra e popular, ao menos nas fantasias que criava para divulgação na revista tais referências eram bastante amenizadas através da estilização; a fantasia Malandrinha (veiculada em 6 de março de 1946, p. 56), por exemplo, era composta por vestido branco com busto enfeitado com listras vermelhas e sapato com o mesmo padrão, que em nada lembrava a marginalidade ou agressividade muitas vezes associada aos malandros, e “vestia” uma moça com rosto de traços suaves e feição meiga. O mesmo acontece na fantasia denominada Malandragem (17 de janeiro de 1947, p. 70), composta por chapéu de palha, calça branca e uma camiseta de listras verdes e brancas com amarração na cintura. (BONADIO; GUIMARÃES, 2010, p. 157)

Cabe aqui recapitular de forma breve uma parte da história das listras no vestuário. Adriana Murakami e Kamilla Avila ressaltam que durante a Idade Média as listras eram um sinal visual que assinalava distanciamento, possuíam uma mensagem ideológica e social, pois ‘os não cristãos, leprosos, prostitutas e saltimbancos eram postos para utilizar vestimentas com estruturas de superfície listradas, que por sua vez, sublinhavam a sinalização de status negativo - uma classificação com caráter depreciativo ou ainda pejorativo’ (MURAKAMI; AVILA, 2014, p. 3). As autoras explicam que na época as estruturas provocativas – que perturbavam ao serem olhadas – se caracterizam como pervertidas e diabólicas, pois ‘era[m] associada[s] aos grupos de pessoas dissociadas da ordem estabelecida – sua inadequação era colocada em evidência por meio da veste sinalizando sua transgressão e, portanto, ocorria uma relação entre o visual e o social’ (MURAKAMI; AVILA, 2014, p. 3-4). A designer e antropóloga Lucia Andrea (2017) aborda em um texto as “listras infratoras” e igualmente lembra que no período medieval as listras serviam como marcadores de rebeldia, traição e crueldade. Reforça que até hoje o vestuário listrado do prisioneiro habita o imaginário popular, mesmo que as listras já sejam aceitas pela sociedade, ainda conservam certo ar de rebeldia. No cinema, lembra que o ator Marlon Brando no filme *The Wild One* (1953) representava um personagem perigoso e estreou a camisa listrada. Alexandra Farah no livro “101 filmes para



20º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

quem ama moda” destaca o filme *O prisioneiro do rock* (1957) dirigido por Richard Thorpe e o seu vestuário em que ‘a roupa símbolo é uma fantasia de presidiário super cool: calça e jaqueta pretas com pesponto branco e (claro) camiseta listrada de branco e preto’ (FARAH, 2016, p. 226).

Nesse sentido, cabe lembrar que o personagem de Otelo é representado como imaturo que “apronta” ao pegar uma banana na casa de Dona Zizinha sem permissão. A escolha da camiseta listrada parece estar relacionada como uma maneira de incriminar o guia, de certa forma cômica, como figura marginal.

O outro personagem é um menino que será aluno de Gracia e certamente a criança que recebe maior atenção na narrativa, mas sua primeira aparição já é lamentável. A cena é ambientada com uma música alegre e inicia por meio de um plano que foca nos pesos que o menino carrega nas mãos ao caminhar em direção à escola – se trata do momento da reforma do local. Ele está de costas para a câmera e não é possível ver o seu rosto, somente partes do seu corpo e só ao final, com a distância necessária, ele todo (figura 5). A câmera registra quando o garoto chega próximo à entrada da escola em um ângulo *plongée* com dois troncos e folhas de uma árvore em primeiro plano e em último plano as pessoas que se mobilizam para arrumar a escola. Logo em seguida, em um plano de conjunto, a filha de Dona Zizinha fala ao garotinho em um tom de ordem “pode deixar tudo aí menino”.

Figura 5 – Menino carregando peso.



Fonte: Cinédia, 1944.



**20º COLÓQUIO
DE MODA**

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

O personagem usa um macacão curto de tom claro com uma das alças caída junto de uma camiseta listrada também de tons claros e anda descalço, o que evidencia sua pouca condição financeira. A próxima cena do garoto, onde é possível ver o seu rosto e escutar a sua voz, é quando Gracia sai da escola e vai conversar com ele. A professora se abaixa, segura nos braços da criança e pergunta se ele havia trazido tudo aquilo. Em seguida diz feliz para o senhor “Silvero” que já tem um aluno. Gracia pergunta ao garoto se ele frequentará a escola e o garoto diz que sim. Ao final da cena, a professora fica ao lado do garoto com uma das mãos sobre o ombro dele e a outra segura a mão do futuro aluno de modo afetuoso com um quê paternalista.

A sequência de inauguração da escola – logo após a da reforma – inicia novamente com um plano do garoto. O menino é mostrado sentado na carteira da sala de aula, agora vestido com uma camiseta apropriada para o seu tamanho, concentrado ao segurar um papel, provavelmente a primeira atividade escolar. Para Maurício Gonçalves a representação do “garotinho negro” é digna, pois é ele que ajuda a professora e é o primeiro convidado de Gracia e o primeiro a aceitar frequentar a escola (GONÇALVES, 2009, p. 10-11). Decerto, a criança recebe uma atenção significativa na narrativa se comparada com as outras crianças da trama. No entanto, essa relevância parece estar vinculada à investida em mostrar a suposta integração social das pessoas negras. Essas cenas presumem que o menino tem a oportunidade de “mudar de vida” por meio dos estudos para deixar, por exemplo, de carregar peso e de andar descalço. Mas cabe lembrar que a perspectiva de estudos aqui está mais ligada com o futuro trabalhista, para se tornar padronizado e seguir as ordens do Estado, do que com a oportunidade de adquirir conhecimento crítico em si e se desenvolver socialmente.

Considerações Finais

A questão racial em *Romance Proibido* deixa evidente sua relação com a construção da identidade nacional por meio do Estado. A representação dos personagens negros está vigorosamente associada ao mito da democracia racial e a necessidade da intervenção do Estado por meio da educação, da correção e da disciplina. No filme, o discurso da integração social é supostamente legitimado, pois há personagens negros que trabalham, vão ao



20^º COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

cinema e que estudam, mas suas representações e os seus vestuários mostram como a narrativa os associa somente como “mão de obra” necessária ao país em funções de baixa remuneração. Essas figuras cumprem papéis secundários, como o carteiro uniformizado e o funcionário da estação, para esses personagens o vestuário é igual ao das pessoas brancas que estão na mesma condição trabalhista e de classe. Além desses, comunica os que ainda são marginais segundo a narrativa, através de vestuários completamente diferenciados, como o personagem interpretado por Grande Otelo, em que a indumentária – camiseta listrada – e as ações remetem à figura do “malandro”. Outro exemplo é o menino negro retratado carregando pesos e depois como aluno da protagonista que usa um macacão simples com uma das alças caída junto de uma camiseta listrada e descalço. A oportunidade de estudos simboliza a suposta “integração”, mas está vinculada ao futuro enquanto força de trabalho. A pesquisa revela que o figurino é um elemento expressivo e potente, utilizado como um recurso estético e narrativo. O figurino é utilizado no filme para reforçar o papel do Estado na organização social e na tentativa de construir uma imagem de harmonia racial que esconde desigualdades estruturais.

Referências

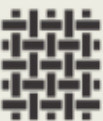
ANDREA, Lucia. **Listras infratoras**, 2017. Disponível em: <http://textileindustry.ning.com/m/discussion?id=2370240%3ATopic%3A792944>. Acesso em: 28 ago. 2025.

BONADIO, Maria; GUIMARÃES, Maria. Alceu Penna e a construção de um estilo brasileiro: modas e figurinos. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 16, n. 33, p. 145-175. 2010. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/CSgMCJCxkhsFKdKqTssLPzF/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 01 jul. 2025

BRAGA-PINTO, César. De Pureza (1937) a Pureza (1940) – José Lins do Rego e o cinema de Chianca de Garcia. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, Brasil, n. 70, p. 249-269. 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rieb/a/f8D8T4XD9b6xnj7Y5cYjDtJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 28 ago. 2025.

CARVALHO, Cid. **Melodrama e Nação no Cinema Brasileiro dos Anos 1940**. Orientação: Júlia Maria Pereira de Miranda Henriques. 2007. 322 f. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/1492>. Acesso em: 01 jul. 2025.



20º  COLÓQUIO
DE MODA

17ª EDIÇÃO INTERNACIONAL

19º FÓRUM DAS ESCOLAS DE MODA DOROTÉIA BADUY PIRES
11º CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA EM DESIGN E MODA

FAAP - SÃO PAULO

DE 30 DE SETEMBRO A 03 DE OUTUBRO DE 2025

FARAH, Alexandra. **101 filmes para quem ama moda**. São Paulo: Editora Senai-SP, 2016. 272 p.

GONÇALVES, Maurício. “Romance Proibido”: a ficção cinematográfica a serviço da propaganda no Estado Novo. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 32, 2009, Curitiba. **Anais do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo, Intercom, 2009, p. 1-13. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-2604-1.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2025.

HAMBURGER, Vera. **Arte em cena**: a direção de arte no cinema brasileiro. São Paulo: Editora Senac, 2014.

LINS, Lindericy. Raça e política: o Brasil visto pela The Crisis durante o Estado Novo (1937-1945). In: Simpósio Nacional de História – ANPUH, 26, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI simpósio nacional da ANPUH - Associação Nacional de História**. São Paulo, ANPUH-SP, 2011, p. 1-12. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1307826869_ARQUIVO_artigo-anpuh2011.pdf. Acesso em: 01 jul. 2025.

MURAKAMI, Saori Adriana; AVILA, Kamilla. Ordem e Desordem das Listras. In: Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 1, 2014, Caxias do Sul. **Anais do 10º Colóquio de Moda – 7ª Edição Internacional**. 2014. p. 1-9. Disponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202014/COMUNICACAO-ORAL/CO-EIXO3-CULTURA/CO-Eixo-3-ORDEM-E-DESORDEM-DAS-LISTRAS.pdf>. Acesso em: 28 ago. 2025.

TAKEUCHI, Teresa. **Do texto literário às imagens**: retalhos simbólicos do figurino no cinema brasileiro. Orientação: José Leonardo do Nascimento. 2016. 131 f. Tese de Doutorado, Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2016. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/139511/takeuchi_tm_dr_ia_sub.pdf. Acesso em: 28 ago. 2025.

Filmografia

ROMANCE PROIBIDO. Direção: Adhemar Gonzaga. Produção: Adhemar Gonzaga. Diálogos: Benjamin Costallat. Direção de fotografia: Afrodisio P. Castro & George Fanto. Cenografia: Hipolito Collomb. Figurinos: Iracema Gomes Marques. Intérpretes: Lúcia Lamur (Gracia), Milton Marinho (Carlos), Nilza Magrassi (Tamar). Rio de Janeiro: Cinédia Estúdios Cinematográficos Ltda, 1944. (76 min.), son., bp. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ivmiWbgOBnk>. Acesso em: 28 ago. 2025.