



EDIÇÃO ESPECIAL  
A VISUALIDADE DAS DIVAS

Dos bastidores eu  
vejo o mundo:  
cenografia,  
figurino,  
maquiagem  
e mais

vol. XIII

Fausto Viana,  
Maria Celina Gil,  
Graziela Baena e  
Luiza Marcato  
(orgs.)

Fausto Viana, Maria Celina Gil,  
Graziela Baena e Luiza Marcato (orgs.)

# Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais


Volume XIII

Edição Especial A visualidade das divas

ISBN 978-85-7205-330-3  
DOI 10.11606/9788572053303

São Paulo  
ECA - USP  
2026

  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

  
NÚCLEO DE PESQUISA  
TRAJE DE CENA  
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA

**Organização:** Fausto Viana, Maria Celina Gil, Graziela Baena e Luiza Marcato  
**Direção de arte e diagramação:** Maria Eduarda Borges e Luiza Marcato  
**Capa:** Luiza Marcato  
**Revisão:** Maria Celina Gil  
**Foto da capa:** Linn da Quebrada no baile da Vogue, 2022.

**Catálogo na Publicação**  
**Serviço de Biblioteca e Documentação**  
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

D722 Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : vol. XIII : edição especial : a visualidade das divas / organização Fausto Viana ... [et al.]. – São Paulo : ECA-USP, 2026.  
PDF (382 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-330-3  
DOI 10.11606/9788572053303

1. Traje de cena. 2. Divas. 3. Artes cênicas. 4. Teatro. 5. Moda. I. Viana, Fausto.

CDD 23. ed. – 792.026


Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais – Volume XIII – Edição Especial A visualidade das divas. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

 [https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt\\_BR](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt_BR)  
Todas as imagens das divisões deste trabalho são do British Museum e liberadas pela licença Creative Commons BY-NC-SA-4.0. Todas as imagens foram ajustadas para encaixarem no tamanho da página.

**Reitor:** Prof. Dr. Aluísio Augusto Cotrim Segurado

**Vice-reitora:** Profa. Dra. Liedi Légi Bariani Bernucci

**Escola de Comunicações e Artes**

**Diretora:** Profa. Dra. Maria Clotilde Perez Rodrigues

**Vice-diretor:** Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

### **APRESENTAÇÃO**

Fausto Viana, Maria Celina Gil, Graziela Baena e Luiza Marcato .....	8
---	---

### **ARTIGOS**

#### **DIVAS CLÁSSICAS**

<b>1. O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 1: A DIVA CLÁSSICA</b>	
Fausto Viana .....	14
<b>2. MARIA CALLAS, LA DIVINA – A ÚLTIMA DIVA CLÁSSICA?</b>	
Fausto Viana .....	29
<b>3. AUDREY HEPBURN – A DIVA E OS OUTROS CORPOS CELESTIAIS</b>	
Carolina Bassi de Moura .....	47
<b>4. DIVAS CLÁSSICAS NO STAR SYSTEM BRASILEIRO: A MOCINHA DA ATLÂNTIDA CINEMATOGRÁFICA E A GOOD-BAD GIRL DA COMPANHIA CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ</b>	
Luciana Crivellari Dulci e Gabriela Soares Cabra .....	73
<b>5. ESTELA MEDINA: RAINHA NO TEATRO URUGUAIO</b>	
Sérgio Marcelo de los Santos .....	93

## **DIVAS DECOLONIAIS**

### **6. O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA , PARTE 2: A DIVA DE(S)COLONIAL**

Fausto Viana e Graziela Baena ..... 112

### **7. QUANDO O FIGURINO SE TORNA REZA: A CONSAGRAÇÃO DE CLARA NUNES NO MUSEU DA MODA**

Marina Seif e Janaína Mércia Alves Melo ..... 135

### **8. MULHERES NEGRAS E EMPODERAMENTO: CORPO, PERFORMANCE E FANTASIA NA CONSTRUÇÃO DA RAINHA DE BATERIA**

Ketilly Luciane de Jesus Purpura e Marizilda dos Santos Menezes ..... 162

### **9. PODE UMA SUBALTERNA SER DIVA? REFLEXÕES SOBRE O ESTADO DIVÔNICO E A INTERSECCIONALIDADE DAS CANTORAS DO MOVIMENTO BREGA NO ESTADO DO PARÁ**

Graziela Baena ..... 183

## **DIVAR COMO VERBO**

### **10. O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 3: DIVAR COMO VERBO – USO CONTEMPORÂNEO DA PALAVRA DIVA**

Luiza Marcato e Maria Celina Gil ..... 208

<b>11. NEY MATOGROSSO E SUA CONSAGRAÇÃO COMO DIVA ATRAVÉS DOS TRAJES DA CINEBIOGRAFIA HOMEM COM H</b>	
Sofia Bernardino Grunewald Candido e Luan Brasil .....	220
<b>12. A CONSTRUÇÃO DA DIVA SAMILE CUNHA NA OBRA DE SAMUEL ABRANTES</b>	
Danielle Joia .....	243
<b>13. BRUXA POP: CYNTHIA ERIVO E A POLÍTICA DA VISUALIDADE DIVA EM WICKED</b>	
José Eduardo Vilas Bôas e Aline Barbosa da Cruz Prudente	253
<b>14. NUNCA HOUVE UMA DIVA COMO... ELTON JOHN</b>	
Maria Eduarda Borges .....	275
<b>15. LADY GAGA E A ESTÉTICA GÓTICA NA ERA MAYHEM: MODA, RUÍNA E ESPETÁCULO</b>	
Luiza Marcato .....	294
<b>16. DE SÃO LUÍS À DRAG QUEEN MAIS FAMOSA DO MUNDO: A DIVA PABLO VITTAR</b>	
Luan Brasil e Sofia Bernardino Grunewald Candido .....	331
<b>17. DOSSIÊ DIVAS LBGTQIAPN+ TRAJE, CENA, IMAGEM E IDENTIDADE</b>	
Fausto Viana .....	347

Carmen Miranda - Maria Callas - Elza Soares -  
Aretha Franklin - Elis Regina - Nina Simone -  
Gal Costa - Billie Holiday - Maria Bethânia -  
Ella Fitzgerald - Clara Nunes - Sarah Vaughan  
- Alcione - Édith Piaf - Dona Ivone Lara -  
Josephine Baker - Beth Carvalho - Marlene  
Dietrich - Elizeth Cardoso - Judy Garland -  
Ângela Maria - Liza Minnelli - Dalva de Oliveira  
- Barbra Streisand - Maysa - Tina Turner - Nana  
Caymmi - Diana Ross - Marisa Monte - Whitney  
Houston - Mariah Carey - Cássia Eller - Céline  
Dion - Daniela Mercury - Madonna - Ivete Sangalo  
- Cher - Margareth Menezes - Beyoncé - Elba  
Ramalho - Rihanna - Fafá de Belém - Lady Gaga  
- Simone - Adele - Zizi Possi - Shakira -  
Paula Toller - Celia Cruz - Selena Quintanilla  
- Anitta - Chavela Vargas - Ludmilla - Kylie  
Minogue - IZA - Janet Jackson - Liniker -  
Britney Spears - Pablo Vittar - Ariana Grande  
- Gaby Amarantos - Billie Eilish - Joelma -  
Sade - Vanessa da Mata - Grace Jones - Adriana  
Calcanhotto - Björk - Ana Carolina - Patti Smith  
- Maria Gadú - Dolly Parton - Joni Mitchell  
- Fernanda Montenegro - Donna Summer - Sônia  
Braga - Gloria Gaynor - Regina Duarte - Amy  
Winehouse - Marília Pêra - Etta James - Bibi  
Ferreira - Julie Andrews - Tônia Carrero - Audrey  
Hepburn - Leila Diniz - Marilyn Monroe - Glória  
Menezes - Elizabeth Taylor - Dercy Gonçalves -  
Sophia Loren - Hebe Camargo - Brigitte Bardot -  
Catherine Deneuve - Taís Araújo - Taylor Swift

# Apresentação



*Maria Callas*



## Apresentação

O tema desta edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo* a de número 12 + 1, ou 14 - 1, ou 13 ( †- “*Dicen que las brujas no existen, pero que las hay, las hay*”) surgiu como sempre de uma discussão entre os participantes do Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo. De alguns anos para cá, compartilhar os temas tem sido uma constante entre nós. Em primeiro lugar, porque estimula a participação de todos; dá espaço para que todos manifestem sobre o que têm vontade de escrever; traz à tona, de maneira coletiva, ideias que talvez individualmente não alcançassem resultados tão positivos. E por aí segue. A decisão por um tema acontece logo no início do ano, porque gostamos de lançar a chamada pública para o Colóquio de Moda, para que a pesquisa possa ser apresentada para uma primeira discussão por volta de setembro e depois, com base no que foi discutido e proposto, lançamos uma edição de *Dos Bastidores* com aquele tema. Não necessariamente o artigo precisa ser apresentado no Colóquio, que tem sido um eixo de suporte e nosso principal encontro anual há muitos anos.

Decidido o tema *Divas*, partimos para uma lista de divas e o que elas representavam. Foram as mais diversas abordagens - algumas loucas, algumas hilárias, como o termo *trash diva* - até que se decidisse quem seriam os organizadores do volume. Com independência, os organizadores podem definir os caminhos a serem seguidos. Na primeira proposta, havia uma classificação de divas que incluía os homens como divas. Percebemos que eles estavam em todas as categorias de divas, na verdade, e assim o número se dividiu em três seções: *Divas clássicas*, *Divas decoloniais* e *Divar* como verbo.

Na primeira seção, nos dedicamos a pensar sobre algumas figuras que representam aquilo que entendemos tradicionalmente por uma diva. No texto “O que faz de alguém uma diva, parte 1: a diva clássica”, escrito por Fausto Viana, há um aprofundamento sobre o conceito de “diva”, a partir da genealogia do termo e da sua relação com as grandes figuras da ópera, elaborando quais são os atributos que definem uma personalidade como tal. Depois disso, também Fausto Viana se dedicou à figura de Maria Callas, no texto “Maria Callas, la divina – a última diva clássica?”; e Carolina Bassi à Audrey Hepburn, no texto “Audrey Hepburn – a diva e os outros corpos celestiais”, em que a autora se aprofunda sobre a diferença entre uma diva e uma estrela.

Ainda na primeira seção, dois outros olhares sobre divas clássicas aparecerão: Luciana Crivellari Dulci e Gabriela Soares Cabral se debruçam sobre as divas do cinema brasileiro da era dos estúdios do século XX, no texto “Divas clássicas no Star System brasileiro: a mocinha da Atlântida Cinematográfica e a good-bad girl da Companhia Cinematográfica Vera Cruz”. Sergio Marcelo de los Santos disserta sobre Estela Medina, atriz fundamental da história do teatro do Uruguai e que ganhou exposição recente de seus figurinos no Teatro Solís, em Montevideo, no texto “Estela Medina: rainha no teatro uruguaio”. Esses textos mostram como a figura das divas não se restringiu ao Norte Global, tendo expressão também no cinema e teatro da América Latina.

É justamente a partir dessa noção que surge a segunda seção, “O que faz de alguém uma diva, parte 2: a diva de(s) colonial”. No texto, escrito por Fausto Viana e Graziela

Ribeiro, nos dedicamos a ler certas artistas e determinadas imagens do sul global que desafiam hierarquias de raça, classe, gênero, sexualidade e região, recentralizando repertórios historicamente subalternizados.

Essa seção conta com três textos: “Quando o figurino se torna reza: a consagração de Clara Nunes no Museu da Moda”, de Marina Seif e Janaina Mércia Alves Melo, que se aprofunda na trajetória de uma das cantoras mais importantes da música brasileira, Clara Nunes, e a relação de sua indumentária com sua ancestralidade; “Mulheres negras e empoderamento: corpo, performance e fantasia na construção da Rainha de Bateria”, de Ketilley Luciane de Jesus Purpura e Marizilda dos Santos Menezes, que analisa a construção estética e política das Rainhas de bateria negras vindas da comunidade e como seus trajes são ferramenta de resistência e empoderamento; e “Pode uma subalterna ser Diva? Reflexões sobre o estado divônico e a interseccionalidade das cantoras do Movimento Brega no estado do Pará”, de Graziela Ribeiro, em que a autora se debruça sobre um movimento importante da música paraense e a construção da visualidade das cantoras expoentes dele.

Por fim, na última sessão, nos dedicamos a entender qual a visão contemporânea das divas. O Capítulo 10, “O que faz de alguém uma diva, parte 3: divar como verbo – uso contemporâneo da palavra diva”, escrito por Luiza Marcato e Maria Celina Gil, pensa sobre o verbo “divar”, ou seja, a noção de “diva” não só como substantivo, mas como verbo. Aqui, iremos nos dedicar a pessoas que se destacam como divas a partir de uma prática social e performativa. É também por conta disso que foi nessa sessão que incluímos também figuras masculinas e nos questionamos sobre se esse título de “diva” é exclusivamente feminino, ou se há também homens que podem ter características que os coloquem como tal.

Nossa sessão se abre com o texto de Sofia Bernardino Grunewald Candido e Luan Brasil, intitulado “Ney Matogrosso e sua consagração como diva através dos trajes da cinebiografia Homem com H”, em que os autores analisam os processos construtivos dos trajes da cinebiografia dedicada ao cantor. A seguir, Danielle Joia, no texto “A construção da diva Samile Cunha na obra de Samuel Abrantes”, irá explorar a trajetória de Samile Cunha, criação de Samuel Abrantes, relacionando sua atuação artística e acadêmica na elaboração dessa figura. José Eduardo Vilas Bôas e Aline Barbosa da Cruz Prudente, no texto “Bruxa Pop: Cynthia Erivo e a política da visualidade diva em *wicked*”, analisam a construção de uma diva contemporânea na figura de Cynthia Erivo e como seu desempenho no papel de Elphaba, em *wicked*, colabora para isso.

Outra figura masculina elencada nesta sessão é Elton John, no texto “Nunca houve uma diva como... Elton John”, de Maria Eduarda Borges. A autora se dedica a analisar os trajes do artista em suas performances, se aprofundando também em sua irreverência na construção de sua caracterização. Luiza Marcato, em “Lady Gaga e a estética gótica na Era Mayhem: moda, ruína e espetáculo”, se dedica a analisar a mais recente era de trabalho da cantora Lady Gaga, relacionando sua construção visual com o espírito do tempo e as mudanças sociais após a pandemia de COVID-19. Por fim, no capítulo 16, Luan Brasil e Sofia Bernardino Grunewald Cândido voltam seu olhar para a construção da visualidade da cantora brasileira Pabllo Vittar, no texto “De São Luís à drag queen mais famosa do mundo: a diva Pabllo Vittar”. Aqui, os autores pensam especificamente na ideia de “diva pop”, e o papel dos stylists na construção de sua imagem.

Pensando na visualidade da edição, começando pela capa criada por Luiza Marcato, adotamos o dourado como a

materialização do brilho da diva, independente do seu pertencimento a alguma categoria. Além das imagens que ilustram os artigos, cada divisão de seção traz uma diva que não foi abordada nesta edição, mas cujo valor é indiscutível em suas contribuições artísticas – e vestimentares – para o mundo.

Finalizando a edição, construímos um dossiê sobre divas LGBTQIAPN+ cujo pré-requisito de entrada – além de ser diva – era se identificar publicamente com uma das categorias. Não fizemos suposições sobre ninguém.

Nosso desejo é que a leitura seja agradável, que o nível de informação seja alto e que o respeito por estas figuras seja cada vez maior, já que, em última instância, o que se oferece são roteiros de vidas que nem sempre tiveram trajetórias previsíveis e que indicam duas características principais da diva: coragem e determinação. Que ao final do volume, o leitor/pesquisador possa entender o que é ser diva. Diva, na perspectiva de alguém, é que para aquela pessoa (ou milhões de pessoas em alguns casos) ela é plena de significado.

Fausto Viana  
Maria Celina Gil  
Graziela Baena  
Luiza Marcato

# Divas clássicas



*Ella Fitzgerald e  
Marilyn Monroe*

# Capítulo 1

## O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 1: A DIVA CLÁSSICA

*What turns someone into a Diva, Part 1: The Classic Diva*

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo;  
faustoviana@uol.com.br

### 1. Introdução

*Casta Diva, che inargenti / Queste sacre  
antiche piante / Al noi volgi il bel  
sembiante / Senza nube e senza vel.*

Casta Deusa, que banhas de prata / estas  
antigas árvores sagradas, /volve a nós  
teu belo semblante, / sem nuvens, sem  
véus. (Trecho da canção Casta Diva, da  
ópera Norma, de Vincenzo Bellini)

Este texto dialoga com dois textos desta edição – O que faz de alguém uma diva, partes 2 e 3. Coube a mim a tarefa de clarificar o conceito clássico – portanto, original – do que foi / é ser uma diva. As partes 2 e 3 mostram como o termo se renova e como na atualidade o termo diva é tratado. Naturalmente, aproximações entre os textos acontecerão.

O leitor atento perceberá que a epígrafe do meu texto – em italiano, seguida de uma tradução poética e não literal do texto – já lança as bases para explicitar a trajetória do termo diva, advindo diretamente de uma das expressões artísticas mais tradicionais: a ópera.

Fosse uma obra independente, seria um breve *opusculum*, palavra de origem latina, de 1654, que significa um trabalho breve de literatura, um opúsculo. Inserido em uma coletânea de textos, torna-se um *tour de force* para justificar as paixões e excessos que motivam os admiradores das divas,

de todas as gerações. De minha parte, estruturei o texto da seguinte maneira:

- O surgimento da ópera
- O conceito de diva e as primeiras divas
- Os atributos da diva

Esta breve Introdução prepara o caminho para o entendimento do termo diva, esclarecendo de maneira histórica como o termo surge – e se renovará posteriormente.

## 2. O surgimento da Ópera

O Victoria and Albert Museum (V&A), em Londres, no Reino Unido, diz que a primeira ópera reconhecível como tal, “com a história contada através da música e da canção”<sup>1</sup>, foi Orfeu, de Monteverdi, que foi encenada pela primeira vez em Mântua, na Itália, em 1607. Considerando-se que algumas formas de arte cênica na China, Índia e Japão datam de cinco séculos antes de Cristo, e que o teatro grego data de cerca de 500 antes de Cristo, podemos dizer que é uma arte recente: cerca de 400 anos.

“A ópera se desenvolveu na Europa Ocidental no início do século 17 como um meio de reunir todas as artes, incluindo pintura, poesia, drama, dança e música”, diz o V&A para elucidar as primeiras origens da ópera, complementando que:

Desfrutada inicialmente nos palácios reais italianos e franceses no século 17, a ópera emergiu de produções espetaculares e caras destinadas a impressionar dignitários visitantes e apresentar uma imagem positiva de um governante e sua corte. Eles incluíam vastas procissões, danças, episódios cantados, trajés suntuosos e interlúdios encenados, acompanhados por treinadores, carruagens e elaborados efeitos de palco. As histórias ou temas foram retirados da mitologia clássica, muitas vezes traçando paralelos entre os governantes atuais e deuses ou heróis mitológicos<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/opera-an-introduction>. Acesso em 29 out. 2025.

<sup>2</sup> Idem.



Figura 1 - Gravura de um balé da corte em Vlaislav Hall, Castelo de Praga, Mat'a, 1617, República Tcheca.



Fonte: Museu nº S.87-1 a 7-2010. Victoria and Albert Museum, Londres.

A Figura 1 traz um pouco da dimensão monumental imposta à ópera desde o seu início, com a construção de cenários amplos e trajes bastante exagerados. Como esta é uma publicação essencialmente sobre trajes de cena, vale lembrar que o critério de criação empregado nestes trajes passa muito longe dos princípios de construção das roupas cênicas que vão ser estabelecidos no final do século 19, quando preocupações com a verossimilhança e a adequação do traje à personagem passam a ser determinantes, encerrando assim uma fase em que prevalecia a criação estética que se justificava puramente por sua beleza ou pela necessidade de exibir a grandeza financeira daqueles que patrocinavam os espetáculos, que no caso da Figura 1 é um balé de corte.

O século 18 trouxe enorme expansão da ópera pela Europa, com a construção de teatros voltados para óperas nas grandes capitais europeias. Em aparente prenúncio do que seria uma diva, diz o V&A que

As óperas foram compostas para cantores individuais, que foram as grandes estrelas da performance. O trabalho do compositor era escrever música, muitas vezes dentro de um curto espaço de tempo, para exibir a voz da estrela. Cantores famosos tinham considerável liberdade para improvisar. Certas passagens da ornamentação musical foram deixadas ao próprio gosto do cantor e mudavam de noite para noite<sup>3</sup>.

Dois formas de ópera se desenvolveram: “*opera seria*” (ópera séria, com personagens nobres ou mitológicos e enredos sobre intrigas políticas e história, sendo Georg Friedrich Händel, 1685–1759, um bom exemplo) e “*opera buffa*” (ópera cômica, que encenou personagens comuns e temas mais leves. Wolfgang Amadeus Mozart, 1756–1791, é autor de várias, entre elas As bodas de Fígaro).

O século 19 trouxe o nacionalismo e a ascensão do compositor. Segundo o V&A, o compositor ganhou mais

---

<sup>3</sup>Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/opera-an-introduction>. Acesso em 29 out. 2025.

importância do que nunca.

Esta foi a era de Richard Wagner e Giuseppe Verdi, que não eram apenas compositores, mas heróis nacionais. O nacionalismo se tornou uma força motriz para muitos países europeus e a ópera agora era vista como um meio de expressar identidade, com Wagner na Alemanha, Verdi na Itália, Mussórgsky na Rússia e, mais tarde, Janáček na Tchecoslováquia. Com esse aumento do nacionalismo, diferentes estilos operísticos se desenvolveram. Na Rússia e na Europa oriental, os compositores inspiraram-se na história e na literatura. Na França, a “Grand Opéra” floresceu, com grandes efeitos cênicos, ação e balé. A “Opéra Comique”, um gênero de ópera que continha diálogos falados e árias cantadas, também era muito popular. Um exemplo bem conhecido é Carmen de Bizet<sup>4</sup>.

Seguindo a linha do tempo do V&A, o século 20 “viu uma abordagem mais individualista”. E prossegue:

Na Itália, Puccini recriou o romantismo do século 19 com óperas populares como Tosca (1900), Madame Butterfly (1904) e Turandot (1926). Na França, Debussy explorou a melodia poética e evocativa, compondo Pelleas e Melisande (1902), enquanto na Alemanha, Strauss foi dissonante e intencionalmente chocante em sua abordagem, com temas extremos como Salomé, com sua erótica “Dança dos Sete Véus”, em 1905<sup>5</sup>.

Muitos bons trabalhos e autores se desenvolveram no século 20 e assim tem continuado no século 21. Ao chegar aos seus 400 anos, o gênero se mantém vivo, tanto através das encenações tradicionais – e que uso dos trajes e espaços cênicos – como das encenações provocadoras de diretores / encenadores como Romeo Castellucci (Cesena, Itália, 1960) (Figura 2) e Stefano Poda (Trento, Itália, 1973) (Figura 3).

---

<sup>4</sup> Idem.

<sup>5</sup> Idem.

**Figura 2- Salomé, de Strauss, dirigido e projetado por Castellucci para o Festival de Salzburgo, em 2018.**



Foto do Festival.

**Figura 3- Os vestidos esculturais de Poda para Tosca do Teatro Bolshoi na Rússia, em 2021.**



Foto: Pavel Rychkov.

Na sua crítica publicada no site da BBC sobre a exposição do V&A Opera: passion, power and politics (acontecida entre setembro e dezembro de 2017), William Cook reforça que a ópera talvez ainda tenha vida muito longa. “Esta exposição refuta o mito de que a ópera é uma forma de arte conservadora. Na verdade, ela tem estado na vanguarda da cultura europeia há séculos”, ele disse.

### 3. O conceito de diva e as primeiras divas

Kate Bailey, que foi a curadora da citada exposição Opera no V&A, também foi a curadora de DIVA, que aconteceu entre junho de 2023 e abril de 2024. “DIVA celebrou o poder e a criatividade de artistas icônicos, explorando e redefinindo o papel de ‘Diva’ e como este foi subvertido ou abraçado ao longo do tempo na ópera, no teatro, na música popular e no cinema”, citou o V&A.

Como sempre, o completo site da instituição extroverte e mantém informações sobre exposições passadas e sua documentação: acesse [www.vam.ac.uk/exhibitions/diva](http://www.vam.ac.uk/exhibitions/diva). Em vídeo, Bailey diz que:

Fiquei encantada ao descobrir a força, o poder e a atitude dessas Divas, dessas pioneiras que causaram mudanças! (...) A diva, desde as estrelas da ópera vitoriana, tem tudo a ver com imagem, e voz, e identidade, e como você se apresenta<sup>6</sup>.

Mas foi muito antes da exposição DIVA que o conceito surgiu. “No século 16, à medida que a artista feminina emergia das companhias teatrais exclusivamente masculinas, surgia também a diva”, diz o museu inglês nos arquivos sobre a exposição, acrescentando o significado da palavra:

Palavra italiana, comumente usada desde o século XIV para descrever deusas ou divindades, “Diva” tornou-se uma descrição adequada para artistas femininas excepcionais cujos talentos divinos as faziam parecer de outro mundo<sup>7</sup>.

Isabella Andreini (1562–1604) (Figura 4) é descrita como sendo uma espécie de Diva “ancestral”:

Foi uma atriz e musicista italiana cuja extraordinária versatilidade e talento ajudaram a definir o conceito de diva. Descrita como um gênio multifacetado, Andreini transcendeu suas origens humildes, era apaixonada por educação e cativava o público com sua eloquência divina. Seu lema,

---

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ObXreLlB9tA>. Acesso em 29 out. 2025.

<sup>7</sup> Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srs1tid=AfmBOoqj9Ar3cgDob1UckFcks7ge1zNkP-LyMVZrOa5eyXjr-Q3waprb>. Acesso em 29 out. 2025.

“*Elevat Ardor*” (A chama se eleva), reflete seu senso de poder criativo. Suas performances pareciam criar uma experiência visceral que combinava intimidade e autenticidade com uma persona sobre-humana, atraindo um culto de admiradores<sup>8</sup>.

Figura 4 – Provável retrato de Isabella Andreini (1562-1604), por Paolo Veronese, c. 1585



Fonte: Museu Thyssen-Bornemisza, Madri

No século XVIII, com a popularização dos teatros de ópera e, como visto, a temática da mitologia clássica presente com seus deuses e deusas,

“Diva” era um epíteto aplicado cada vez mais à heroína divina, a prima donna. Com o crescimento da popularidade da ópera durante os séculos XVII e XVIII, a diva desenvolveu um status de culto<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> Idem.

Um exemplo destas divas do século 19 é Giulia Grisi (1811–1869) (Figura 5), que cantaria justamente uma das mais conhecidas obras do século 19 e que é parte da epígrafe deste texto: Norma, de Bellini.

**Figura 5 - Retrato de Giulia Grisi como Norma na primeira cena da ópera Norma. Litografia colorida, de Richard Lane e Alfred Chalon, publicada por J. Mitchell, 1831, Inglaterra.**



Fonte: Victoria and Albert Museum.

Norma é uma sacerdotisa que evoca Diana, deusa romana dos bosques e da caça. Casta Diva, a ária, foi construída em torno da voz da prima donna, “em uma dramática cerimônia pagã, na qual a lua sagrada e a diva são imortalizadas ao serem apresentadas para adoração”<sup>10</sup>. Era de se esperar que

<sup>10</sup> Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srs1tid=AfmB0oqj9Ar3cgdDob1UcKFcs7ge1zNkP-LyMVZr0a5eyXjr-Q3Waprb>. Acesso em 29 out. 2025.

os homens fossem seduzidos pela bela figura, mas nem tanto como o fez o crítico e escritor francês Théophile Gautier depois da primeira apresentação de Norma em Paris, em 1835:

Giulia Grisi é Norma, e certamente nunca Irminsul (Nota: uma divindade) teve uma sacerdotisa tão bela e inspirada. Canção, paixão e beleza, ela tem tudo: fúria contida, violência sublime, ameaças e lágrimas, amor e raiva. Nunca uma mulher expôs tanto da sua alma na interpretação de um papel<sup>11</sup>...

Como costume dizer, uma linha imaginária que separa o palco da plateia, mas, acima de tudo, a personagem feminina da mulher social, foi rompida. Esta mulher do palco, que no século 19 na França era considerada socialmente como um objeto de posse masculino, pouco se diferencia da mulher atriz – a prima donna – que está muito próxima da figura da prostituta:

Essa perspectiva masculina, que imagina a artista como uma estátua de mármore, talvez também reflita um medo do poder criativo e sexual feminino. Embora a diva permaneça celebratória e transcendental nos escritos de Gautier, sua definição nega à artista feminina o domínio sobre sua própria arte, considerando seu talento como uma dádiva divina<sup>12</sup>.

Ecoando as palavras do V&A, Rachel Cooke, jornalista do The Guardian, publicou na edição de 30 de julho de 2023 que a origem da palavra diva estava de fato ligada à deusa, mas que foi só no século 19 que o termo se popularizou:

Donizetti, Rossini e outros começaram a compor óperas com papéis grandiosos para sopranos, e o público começou a compreender que, embora todas as divas fossem virtuosas, nem todos os virtuosos eram divas – e que essa designação cabia exclusivamente ao público<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Idem.

<sup>13</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/jul/30/diva-review-v-and-a-london-victoria-and-albert-museum>. Acesso em 29 out.2025.



Bailey destacou a força, o poder e a atitude dessas mulheres, além da imagem, da voz e da identidade, e como você se apresenta. Resta-nos pensar e discutir o que mais falta incluir na lista de... “Atributos da Diva Clássica”.

#### 4. Os atributos / requisitos da diva

Através de um processo com inteligência artificial (Chat GPT), definimos 5 núcleos principais de elementos que compõem uma diva, e dos quais desejo extrair, para uma reflexão inicial, os atributos da Diva Clássica: (a) O núcleo artístico; (b) O núcleo de traços de comportamento; (c) O núcleo da narrativa do mito; (d) O núcleo de mediação e circulação e (e) O núcleo de instituições e economia.

É inegável que a diva sempre teve uma figura estética, midiática e social, mas que ao longo dos tempos foi se intensificando em função da expansão das tecnologias e do acesso à informação.

Tabela 1- Núcleos e eixos componentes de uma diva.

Núcleo	Eixos / Componentes
(a) Artístico	<p><b>Excelência técnica:</b> voz/corpo fora da média; domínio de estilo e repertório.</p> <p><b>Presença cênica:</b> carisma, controle de palco, timing; olhar/gesto que “segura” a plateia.</p> <p><b>Assinatura estética:</b> figurinos, maquiagem, cabelo, silhueta e gestual reconhecíveis à distância.</p> <p><b>Curadoria de repertório:</b> escolhas que constroem persona (papéis, setlists, colaborações).</p>
(b) Traços de comportamento	<p><b>Exigência/disciplina:</b> perfeccionismo, autoridade estética.</p> <p><b>Transgressão controlada:</b> romper normas de modo calculado para marcar época.</p> <p><b>Gestão do silêncio e do escândalo:</b> saber quando aparecer e quando sumir.</p>

Núcleo	Eixos / Componentes
<b>(c) Narrativa e mito</b>	<p><b>Bio-drama:</b> conflitos, superações, perdas/sacrifícios (o “preço” do estrelato).</p> <p><b>Personagem pública:</b> frases, poses e imagens recorrentes; títulos (“Divina”, “Rainha” etc.).</p> <p><b>Ambiguidade/vulnerabilidade:</b> falhas, riscos e fragilidade que humanizam.</p>
<b>(d) Mediação e circulação</b>	<p><b>Máquina midiática:</b> imprensa, rádio/TV, capas, vídeos, redes sociais, memes.</p> <p><b>Iconografia:</b> fotos canônicas, capas de discos, cds e assemelhados, pôsteres, retratos repetidos até virarem símbolo.</p> <p><b>Fandom:</b> base de fãs ativa, rituais (aplausos, flores), arquivos e colecionismo.</p>
<b>(e) Instituições e economia</b>	<p><b>Palcos e chancela:</b> teatros/óperas, festivais, premiações, crítica; legitimação institucional.</p> <p><b>Indústria cultural:</b> gravadoras, managers, estilistas; investimento e estratégia de imagem.</p> <p><b>Tecnologias:</b> microfones, estúdios, TV, streaming – amplificam voz e presença.</p>

Elaborada pelo autor, com auxílio de IA.

A Diva Clássica deveria ter o núcleo artístico completo – a voz, a técnica, o domínio e o repertório fizeram dela uma celebridade. Ao se trabalhar para se transformar em mito, contendo narrativas que muitas vezes não vai conseguir sustentar, ela pode expor suas fragilidades, como revela o grupo (c).

É incrível como a diva do século 19 e outras tantas do século 20 souberam usar a mídia: entrevistas; reportagens; fotos foram distribuídas (e vendidas!) à exaustão para manter sua posição artística e social. No entanto, penso que o item (d), atualmente seja o mais fácil de usar e o mais difícil de controlar. Sarah Bernhardt, no século 19, não viu o crescimento do Instagram, Facebook ou outras mídias sociais que têm largo alcance: ela tinha uma legião de adoradores *presenciais*.

O item (e), embora muito mais tímido, contido proporcionalmente em relação ao que acontece atualmente, exigia da diva um domínio claro do seu instrumental e dos espaços cênicos onde ela desenvolvia suas ações – tanto na

cena como fora dela, já que estas deusas se transformaram em personas que extrapolaram os limites da cena artística e se confundiram perigosamente com a vida cotidiana da mulher.

## 5. Conclusão

O termo diva, com conotação mais próxima ao significado atual, foi usado primeiramente no teatro do século 16 para qualificar mulheres de raro e excepcional talento e que se destacavam em companhias que pouco a pouco deixavam de ser redutos exclusivamente masculinos. Para estes talentos, cujas habilidades faziam com que elas parecessem não ser deste mundo – deusas, portanto – foi empregada uma palavra em uso desde o século 14 para divindades: diva.

Este artigo teve por objetivo compreender o significado do termo Diva Clássica e os atributos que estão contidos nele. Se o termo diva foi usado no teatro do século 16 antes que na ópera propriamente dita, foi neste gênero dramático musicado surgido no início do século 17 que a diva foi consagrada. Como apresentado no texto, com a expansão da ópera por toda a Europa, o emprego do termo diva atingiu o auge no século 19, definido claramente as *prima donnas*.

A diva possui uma aura construída socialmente, e a elaboração do conceito e seus atributos não depende apenas de excelência técnica – ainda que talento e virtuosismo sejam determinantes para classificar uma diva como tal. Uma diva resulta da combinação entre excelência e presença em cena, mitificação biográfica, mediação imagética contínua e validações institucionais que conferem legitimidade e longevidade.

Para possibilitar análises futuras, busquei sistematizar, com o auxílio de Inteligência Artificial, a sistematização do termo em cinco núcleos: Artístico, Narrativa e mito, Mediação e circulação, Instituições e economia e Traços de comportamento. Ainda que a proposta careça de uma validação mais ampla, é um bom início de reflexão e uma contribuição ao estudo sobre estas que são destaques nos palcos.

No primeiro núcleo evidenciou-se a tríade técnica-presença-assinatura estética como base da excepcionalidade, destacando o cuidado da diva / artista com seu repertório.

No segundo, disciplina, transgressão calculada e gestão do silêncio/escândalo atuam como estratégias de manutenção da aura. No terceiro, fica evidente o preço do estrelato, a construção da persona pública – aquele risco perigoso de cruzar a linha entre personagem e persona, cuja vida pessoal perde o controle. No quarto, mais aplicável às divas contemporâneas, a iconografia e a máquina midiática operam como multiplicadores da presença, convertendo imagens recorrentes em símbolos. No quinto, palcos, crítica, prêmios e indústria cultural funcionam como dispositivos de chancela.

Em síntese, a “Diva Clássica” permanece inatingível, especial, consagrada, imersa em condições históricas e institucionais específicas. Ao evidenciar como sua aura é construída, negociada e constantemente reinscrita, o trabalho reafirma a utilidade do modelo proposto e abre campo para investigações futuras que ampliem e tensionem seus limites.

Como desdobramento, o estudo oferece a possibilidade de expandir o levantamento para as divas cinematográficas e musicais. Cabem outras reflexões: uma diva pode ser um... homem? Alguém das comunidades LGBTQIAPN+, incluindo os diversos gêneros existentes nas artes contemporâneas?

É sobre isso que as Partes 2 e 3 sobre as divas, nesta mesma edição, vão ajudar a refletir.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *DIVA*. Londres: Victoria and Albert Museum, 24 jun. 2023 – 10 abr. 2024. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/diva>. Acesso em: 29 out. 2025.

BAILEY, Kate. *Redefining the Diva*. Londres: Victoria and Albert Museum, 24 jun. 2023. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva>. Acesso em: 29 out. 2025.

VICTORIA AND ALBERT MUSEUM. *Opera: Passion, Power and Politics*. Londres: Victoria and Albert Museum, 30 set. 2017 – 25 fev. 2018. Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/exhibitions/opera>. Acesso em: 29 out. 2025.

COOKE, Rachel. *Diva review – high-octane glamour at one remove*. *The Guardian*, 30 jul. 2023. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2023/jul/30/diva-review-v-and-a-london-victoria-and-albert-museum>. Acesso em: 29 out. 2025.

### Conhecendo o autor deste capítulo:



**Fausto Viana:** É professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. É autor (ou coautor), entre outros, dos seguintes livros: O figurino teatral e as renovações do século XX; O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império (1932-1954); O Traje de cena como documento e África “Pré-Colonial” e “Colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos.

[faustoviana@usp.br](mailto:faustoviana@usp.br)

### PALAVRAS-CHAVE

Diva clássica; Ópera; Prima donna; iconografia; indústria cultural.

## Capítulo 2

### MARIA CALLAS, LA DIVINA – A ÚLTIMA DIVA CLÁSSICA?

*Maria Callas, La Divina – The last classical diva?*

Viana, Fausto; Livre-Docente; Universidade de São Paulo;  
faustoviana@usp.br

#### 1. Introdução

Há duas pessoas em mim. Há a Maria e há a Callas, à qual eu tenho que estar à altura.

(Maria Callas)

Imogen West-Knights, jornalista radicada em Londres, escreveu para o *The New York Times* sobre a origem do termo “diva” e de como esta definição foi se transformando desde o primeiro momento em que é citada por Théophile Gautier (1811-1872, crítico francês do século 19), ao se referir à cantora de ópera italiana Giulia Grisi (1811-1869), até as novas maneiras de enxergar uma Diva, que não raro são usadas para definir vagabundas, prostitutas ou até mesmo estrelas da música, por exemplo, que fazem exigências descabidas para fazer um show.

A palavra “diva”, no entanto, ainda pode ser usada para definir alguém que combina raro e excepcional talento, beleza, capacidade de criar mitos e sabe – a seu modo, muitas vezes peculiar – lidar com o público e a imprensa. Todos estes atributos se aplicam perfeitamente a Maria Callas, o soprano mais importante do século XX e reconhecidamente uma diva.

Este capítulo analisa a carreira de Callas para verificar se ela possuía os atributos de uma diva, no sentido popular do termo, e como os trajes fizeram ou não parte deste processo de mitificação da cantora. Para isso, vamos nos valer da tabela proposta (Tabela 1) no artigo O que faz de alguém uma diva, parte 1: a diva clássica.

A partir dos dados da tabela, por núcleo e seus eixos e componentes, vamos apresentar a história de Maria Callas para depois partir para as conclusões.

Tabela 1- Núcleos e eixos componentes de uma diva.

Núcleo	Eixos / Componentes
(a) Artístico	<p><b>Excelência técnica:</b> voz/corpo fora da média; domínio de estilo e repertório.</p> <p><b>Presença cênica:</b> carisma, controle de palco, timing; olhar/gesto que “segura” a plateia.</p> <p><b>Assinatura estética:</b> figurinos, maquiagem, cabelo, silhueta e gestual reconhecíveis à distância.</p> <p><b>Curadoria de repertório:</b> escolhas que constroem persona (papéis, setlists, colaborações).</p>
(b) Traços de comportamento	<p><b>Exigência/disciplina:</b> perfeccionismo, autoridade estética.</p> <p><b>Transgressão controlada:</b> romper normas de modo calculado para marcar época.</p> <p><b>Gestão do silêncio e do escândalo:</b> saber quando aparecer e quando sumir.</p>
(c) Narrativa e mito	<p><b>Bio-drama:</b> conflitos, superações, perdas/sacrifícios (o “preço” do estrelato).</p> <p><b>Personagem pública:</b> frases, poses e imagens recorrentes; títulos (“Divina”, “Rainha” etc.).</p> <p><b>Ambiguidade/vulnerabilidade:</b> falhas, riscos e fragilidade que humanizam.</p>
(d) Mediação e circulação	<p><b>Máquina midiática:</b> imprensa, rádio/TV, capas, videoclipes, redes sociais, memes.</p> <p><b>Iconografia:</b> fotos canônicas, capas de discos, cds e assemelhados, pôsteres, retratos repetidos até virarem símbolo.</p> <p><b>Fandom:</b> base de fãs ativa, rituais (aplausos, flores), arquivos e colecionismo.</p>

Núcleo	Eixos / Componentes
<b>(e) Instituições e economia</b>	<p><b>Palcos e chancela:</b> teatros/óperas, festivais, premiações, crítica; legitimação institucional.</p> <p><b>Indústria cultural:</b> gravadoras, managers, estilistas; investimento e estratégia de imagem.</p> <p><b>Tecnologias:</b> microfones, estúdios, TV, streaming – amplificam voz e presença.</p>

Elaborado pelo autor

## 2. Núcleo artístico

Maria Callas (Anna Maria Sophia Cecília Kalogeropoulou) nasceu em 02 de dezembro de 1923 em Manhattan, Nova York, nos Estados Unidos. Angelo Amarante escreveria sobre sua voz que:

Callas veio estabelecer os próprios padrões através da ressurreição de uma espécie vocal extinta: o soprano dramático d'agilitá, soprano dramático de "coloratura", soprano "sfogato", soprano "assoluto", ou que outro nome tenha. (Amarante, 2023, p.28)

Seu treinamento vocal teria início muito cedo. Aos 11 anos, ainda na escola, "Maria vinha ganhando prêmios de canto no colégio e na escola dominical e destacando-se nas peças e concertos realizados no colégio", escreveu Hutchinson, acrescentando que "(naquela idade), sua vida já começara a tomar a forma que manteria até o momento decisivo de 1937. La Paloma lhe dera sua primeira plateia e, no programa de calouros da Mutual Radio Network, Deu-lhe também sua primeira classificação em primeiro lugar". (1996, p. 25) Entre 1937 e 1939 teve aulas no Conservatório Nacional de Atenas, onde fez aulas de canto com Maria Trivella; de 1939 a 1945 aperfeiçoou técnicas de bel canto com a soprano espanhola Elvira de Hidalgo.

Lentamente passou a conhecer, desenvolver e selecionar seu repertório, com destaque para as seguintes personagens:



Norma (Norma, de Bellini); Lucia di Lammermoor (Lucia di Lammermoor, de Donizetti); Flórida Tosca (Tosca, de Puccini, papel-símbolo em seus retornos ao Met, 1956, 1958 e 1965); Violetta Valéry (La Traviata, de Verdi); Medea (Medea, de Cherubini, um marco da sua imagem trágica); Elvira (I puritani, de Bellini); Amina (La sonnambula, de Bellini); Imogene (Il pirata, de Bellini); Anna Bolena (Anna Bolena, de Donizetti) e La Gioconda (La Gioconda, de Ponchielli).

Figura 1 - Callas e Biki.



Fonte: El Mundo.

Após uma mudança corporal intensa na temporada de 1953, associa-se com a costureira italiana Elvira Leonardi Bouyere (1906- 1999), a Biki, e sai dos 108 para 63 quilos (ou 53, como conta a lenda), conselho endossado pelo diretor Lucchino Visconti (1906-1976), que a dirigiria em seus maiores sucessos, incluindo a famosa produção de La Traviata no Alla Scala de Milão em 1955, com figurinos criados por Lila De Nobili (1916-2002). A persona e as personagens dividem então o espaço - Dior e Yves Saint-Laurent pela moda, Piero Tosi e as citadas De Nobli e Biki (que poderia ser comparada à figura do stylist de hoje) pelo traje de cena,

pelas joias fartamente oferecidas por seu marido industrial Giovanni Battista Meneghini (1896-1981) e roupas, que ela, em entrevista, disse que queimava ocasionalmente para se livrar de tristes memórias que elas carregam.

O guarda-roupa de Callas ficou cheio de vestidos elegantes e sofisticados. “A costureira também a ensinou a andar em saltos altos que dissimulavam suas pernas inchadas e a delinear seus olhos para potencializar seu olhar”<sup>1</sup>. Leques de penas, chapéus e luvas eram seus acessórios favoritos.

**Figura 2 - Um editorial de moda feito na sua casa em Milão, com um vestido Dior. 1958.**



Photo: Archivi Farabola.

---

<sup>1</sup>Disponível em <https://www.instagram.com/reel/DEiKUOJSISK/>. Acesso em 30 out.2025.

Clara Ferrero escreveu no El País que

Em 1957, a cantora foi eleita a mulher mais elegante do mundo. Isso depois de (...) mudar seu estilo para um estilo mais elegante e refinado, graças ao trabalho de Biki. (...) **Ela se tornou um modelo a ser seguido, um ícone da moda da época (grifo nosso)**<sup>2</sup>.

Biki também cuidava do visual de Callas nas viagens internacionais: Callas levava anotado o que deveria vestir, quando e quais peças deveria usar para combinar com os trajes.

Neste quesito, Callas recebe uma classificação excelente, com distinção.

### 3. Traços de comportamento

Callas havia sido uma criança e uma adolescente obesa. Na sua estreia profissional, a imagem das mulheres do bel canto estava mudando:

Desde que ela forçou a ópera a se lembrar de que também era um evento teatral, os desfiles de cantores rechonchudos simplesmente apresentando suas árias na frente do palco não eram mais aceitáveis”, escreveu a AFP (Agência France Presse) na época de sua morte<sup>3</sup>.

Callas alternava momentos de doçura com firmeza extrema para se defender profissionalmente. Na Figura 3, por exemplo, ela grita com o Delegado do Departamento de Estado dos EUA, Stanley Pringle, por este tê-la processado por quebra de

---

<sup>2</sup> Disponível em [https://elpais.com/smoda/famosos/maria-callas-estilo.html#foto\\_gal\\_9](https://elpais.com/smoda/famosos/maria-callas-estilo.html#foto_gal_9). Acesso em 30 out. 2025.

<sup>3</sup> Disponível em <https://gauchazh.clicrbs.com.br/mundo/noticia/2024/08/a-vida-de-maria-callas-protagonista-do-novo-filme-de-lar-rain-cm0fa0ftw002v01ccon5xo2e2.html>. Acesso em 30 out. 2025.

contrato, após uma apresentação de *Madame Butterfly* em Chicago, em 1955. Callas teria gritado: “Não serei processada! Tenho a voz de um anjo! Nenhum homem pode me processar.”

Não foi apenas neste caso que Callas fez o que não se esperava de uma mulher nos anos de 1950. Ainda casada com seu primeiro marido, faz uma viagem com o armador grego Aristóteles Onassis (Figura 4) – e sua então esposa, que na viagem engravidaria do segundo filho dele. Callas e Onassis vão estabelecer (Figura 5) um romance que duraria nove anos, até o casamento de Onassis com Jacqueline Kennedy, que passaria a ser Kennedy Onassis. Não se pode dizer que foi exatamente um gesto calculado para romper normas da época, mas, de fato, alterou os rumos da carreira de Callas até o fim de sua vida, já que foi apaixonada por ele até o final.

**Figura 3 – Maria Callas e Stanley Pringle.**



Foto: Notinerd.

**Figura 4 – Callas e Aristóteles Onassis no iate dele, “Cristina”, em 1967.**



Fonte: Town and Country.

**Figura 5 – Na imagem, Callas posa com Athina Maria Livanos, esposa do magnata na época em que a cantora iniciou seu caso com ele. A foto foi tirada na cidade grega de Delfos.**



Fonte: El País.

Quanto ao eixo Gestão do silêncio e do escândalo, penso que um bom exemplo desta habilidade da cantora em contornar problemas foi vista em 1958. Ela percebe que seu marido e empresário Meneghini estava semeando a discórdia entre os grandes teatros que desejavam as apresentações de Callas. Meneghini, já lidando com um casamento desgastado e observando a falência da sua parceria na gestão dos negócios e da carreira de Callas, resolve sabotá-la. Retoma assim sua carreira, agora sem Meneghini.

#### 4. Narrativa e mito

Callas foi uma criança frágil, explorada pela mãe (há relatos de exploração sexual) com quem nunca se entenderia de maneira clara. Era carente, solitária, emocionalmente privada de carinhos familiares, além da disputa com a irmã, mais bonita e... magra.

Não bastasse isso, na ópera Aída, na Temporada de 1951 na Arena de Verona, um jornalista escreveu que era “Impossível distinguir entre as patas dos elefantes que estavam no palco e as pernas de Aida interpretada por Maria Callas.”

Figura 6 – Callas como Aída na Arena Verona. 1951.



Fonte: Still de vídeo do youtube.

Como parte da extensa mitologia de Callas, ela procurou a já citada costureira de Milão, a Biki, para cuidar de seus trajes de palco e pessoais. A cantora pesava então cerca de 100 quilos (Figura 7), e a Biki – que vestia atrizes como Sophia Loren e Elizabeth Taylor – se recusou a atendê-la, exigindo que emagrecesse antes.

Talvez aqui esteja o maior sacrifício, ou superação, ou conquista, ou perda de Callas – ou uma louca combinação disso tudo, porque muitos mitos ficaram associados a esta fase. Não há um relato exato de quanto ela emagreceu, mas basta comparar as fotos 7 e 8. Como parte da lenda, disseram que ela tomou vermes com champanhe. Que sua inspiração era a atriz Audrey Hepburn. Que ficara irascível depois de emagrecer e que tomara grande quantidade de remédios e hormônios, que teriam cobrado seu preço e feito com que ela perdesse a voz.

Amarante diz que pelo seu emagrecimento (Figura 8), Callas não teve que pagar preço algum:

O que ocorre e ocorreu é que nenhuma voz por anômala e híbrida que seja, que é o caso da Callas, escapa de uma regra de condicionamento. A voz vem a ser o repertório que ela pratica, para o bem ou para o mal. (...) Houve uma transformação, sim, não súbita, da noite para o dia, mas um processo gradativo que acabou por coincidir cronologicamente, com a sua cura de emagrecimento. (Amarante, 2023, p. 49)

Amarante diz que ela pode ter perdido espessura vocal em alguns papéis que já desempenhara, mas “ganhou em flexibilidade, em maleabilidade, em plasticidade de colorido, em uma opalescência, uma iridescência tonal que tornou a sua voz um instrumento ideal de expressão da febre romântica belcantista” (idem p. 50).

Figura 7 – Maria Callas vestida como Violetta Valery, de La Traviata. 1951.



Fonte: Meister Drucke.



Reza a lenda que, depois de emagrecer e ter se tornado par romântico de Onassis, ela encomendou a Madame Biki mais de 200 vestidos, 140 pares de sapatos e 300 chapéus. “Estava apaixonada e mais linda do que nunca”, li de um fã animado no Instagram.

No que se refere ao eixo personagem pública, Callas foi chamada, em vida, de *La Divina*. Franco Zeffirelli declarou que “Callas foi uma dádiva de Deus para nos transmitir a beleza, enriquecer as nossas almas e nos tornar melhores criaturas humanas.” (Amarante, 2023, p.68)

Figura 8 - Maria Callas em *La Traviata*, no Royal Opera House, Covent Garden, 1958, Inglaterra.



Foto: Houston Rogers. Victoria and Albert Museum.

## 5. Mediação e circulação

Há controvérsias no que se refere ao período de atuação profissional de Maria Callas na ópera. Enquanto alguns autores preferem estabelecer sua estreia em 1937, outros falam em 1941. De forma geral, parece haver um consenso no final da carreira de Maria Callas, que é 1965. O fato é que no período mencionado não haviam redes sociais como hoje, já que estas começaram a se estabelecer mais fortemente a partir do ano 2000 – 23 anos depois da morte da cantora.

Apesar disso, Maria Callas estabeleceu uma intensa rede de contatos com artistas e profissionais da ópera, do cinema e das artes em geral. A figura 9 serve apenas para ilustrar um dos encontros de Callas com estas personalidades, no caso o cineasta italiano Luchino Visconti. Por uma questão de espaço e direitos autorais, não vamos publicar as imagens que encontramos com diversas personalidades, como, por exemplo, Marlene Dietrich; o pintor Salvador Dalí; a atriz Marilyn Monroe; a princesa Grace Kelly, com quem ela passeava pelas ruas do principado de Mônaco; um encontro dela com a rainha Sofia, em Madrid; o diretor Pier Paolo Pasolini, entre outros.

Figura 9 – Luchino Visconti, o mítico diretor italiano e Maria Callas, em 1954.



Fonte: Fundação Maria Callas

A figura 10 serve para exemplificar quantas revistas de diversos países estamparam a figura de Callas no período entre 1950 e 1960, por exemplo.

Figura 10 – Capas de revista com a cantora Maria Callas.



Fonte: Estúdio Sebert

Suas participações em programas de TV foram inúmeras, mas conseguimos localizar minimamente seis entre os anos de 1958 e 1969. Do mesmo modo há uma grande quantidade de entrevistas de rádio.

Acho importante destacar também que um filme sobre a vida de Maria Callas foi lançado em 2024, chamado Maria, e tendo como protagonista Angelina Jolie.

Callas, como já mencionado, faleceu em 1977, ou seja, há quase 50 anos. Apesar disso, foi possível localizar três fãs-clubes existentes: Maria Callas International Club; Maria Callas Greek Society e a Maria Callas Australian Society. Há também um Museu em Atenas sobre ela: o Museu Maria Callas, que mantém o site <https://mariacallasmuseum.gr/>.

## 6. Instituições e economia

O El País, citando o New York Times, publicou em 9 de junho de 2017 o seguinte texto sobre a influência de Callas nos criadores de moda:

“Toda vez que um vestido com capa ou mangas morcego aparece na passarela, podemos apostar que o estilista estava ouvindo uma ária de Callas nas horas vagas”. É assim que o The New York Times resume a influência que a cantora deixou em marcas como Valentino e Dolce & Gabbana<sup>4</sup>.

Com relação às gravações de óperas em vida, foi possível localizar 26 óperas completas e mais 13 álbuns de recitais. O conjunto foi reunido no box The Complete Studio Recordings 1949–1969 (Warner/EMI). Muitas outras gravações foram lançadas depois da sua morte: a Warner Music lançou 42 CDs remasterizados e também cinco recitais filmados, que incluem 12 títulos que ela nunca gravou em estúdio.

---

<sup>4</sup> Disponível em [https://elpais.com/smoda/famosos/maria-callas-estilo.html#foto\\_gal\\_6](https://elpais.com/smoda/famosos/maria-callas-estilo.html#foto_gal_6). Acesso em 30 out. 2025.

Callas se apresentou em inúmeros teatros, notadamente templos da ópera, dos quais destaco: Teatro alla Scala, em Milão (Itália); Teatro La Fenice, em Veneza (Itália); Teatro di San Carlo, em Nápoles (Itália); Royal Opera House, Covent Garden, em Londres (Reino Unido); Palais Garnier (Opéra de Paris), em Paris (França); The Metropolitan Opera House, em Nova York (EUA). Se apresentou também em Buenos Aires (Argentina), Cidade do México, no México e em Atenas, no Teatro de Epidauro, além de muitos outros, incluindo o Theatro Municipal de São Paulo, em 1951!

Maria Callas também ganhou um Grammy Póstumo pelo Conjunto da Obra, em 2007.

## 7. Conclusão

*Ao morrer, direi a mim mesma, num suspiro de alívio: cumpri bem o meu ofício. Fui e permanecerei La Callas.*

Em entrevista, poucos meses antes do seu falecimento. (Amarante, 2023,p.15)

Isabelle Moindrot, pesquisadora francesa de Estudos Teatrais e especialista em dramaturgia lírica e encenação de ópera escreveu em Mitologias da Diva no Teatro Francês do Século XIX, da Cambridge University Press que

A Diva se torna divina, ela se torna o ídolo do palco, a rainha da cidade, ela é uma sereia, uma feiticeira, uma encantadora, alguém que magnetiza seu público... inúmeros admiradores, aplaudidos e aclamados desenfreadamente... que, em última análise, é o objeto de um culto cego, apaixonado e incomparável ( Moindrot, 2016, p.24).

Este artigo investigou se Maria Callas pode ser compreendida como a última diva clássica, analisando sua

trajetória à luz dos cinco núcleos analíticos propostos. As evidências reunidas indicam que, no núcleo artístico, Callas desenvolveu excelência técnica, presença cênica e curadoria de repertório. Sua assinatura estética – que ela construiu no diálogo entre corpo, voz e traje – potencializou a expressividade das personagens.

No núcleo dos traços de comportamento, a disciplina rigorosa, a autoridade estética e a capacidade de administrar crises e retornos (inclusive os episódios de sua vida privada que a imprensa adorava expor) contribuíram para uma persona pública de alto controle dramático. A célebre autodefinição – “há a Maria e há a Callas” – resume a consciência de si enquanto obra, e legitima sua imagem de “La Divina”.

Quanto ao núcleo da narrativa e do mito, a biografia da cantora, como muitos dizem, pode ser entendida como uma sucessão de sacrifícios e superações, o que de algum modo gerou um culto – ou cultos? – de veneração, como explicou Moindrot – no qual a diva magnetiza e ritualiza a relação com o público. Importa destacar que, apesar da transformação corporal, os trajes de cena permaneceram codificados segundo tradições do repertório; o que se alterou foi a proporção (tamanho), não o sistema de signos esperado pelos frequentadores de ópera.

No núcleo da mediação e circulação, a força de sua iconografia (capas, fotografias, programas, aparições em rádio/TV) compensou a inexistência de redes sociais em sua época, mantendo a presença de Callas em regime de ampla difusão, inclusive em passagens brasileiras (São Paulo, 1951) e em atualizações culturais recentes (filmes, exposições, museus, fã-clubes). Já no núcleo das instituições e da economia, a chancela de grandes teatros e gravadoras, a permanência de suas gravações e reconhecimentos posteriores reforçam a durabilidade do seu estatuto.

Diante desse conjunto, é possível sustentar que Maria Callas consolida o paradigma de “diva clássica”: converte técnica em mito, mito em circulação e circulação em legado. Chamar-lhe “a última” implica reconhecer que, após ela, mudaram as condições de produção e consumo do estrelato (tecnologias,

mídia, indústria), mas não os princípios estruturantes do fenômeno. Nesse sentido, sua própria sentença de fim de vida – “cumpri bem o meu ofício. Fui e permanecerei La Callas” – funciona como fechamento, mas também funciona como hipótese: a de que sua aura segue operando como referência para se pensar o que é, ainda hoje, uma diva.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMARANTE, Angelo. **Maria Callas: uma voz de outro século**. São Paulo: Ibis Libris, 2024.

HUFFINGTON, Arianna; FEIST, Hildegard. **Maria Callas, a mulher por trás do mito**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MOINDROT, Isabelle. **Mythologies of the Diva in Nineteenth-Century French Theater** [tradução do título: Mitologias da diva no teatro francês do século XIX]. In: HENSON, Karen (org.). **Technology and the Diva: Sopranos, Opera, and Media from Romanticism to the Digital Age**. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. p. 24-36.

#### Conhecendo o autor deste capítulo:



**Fausto Viana:** É museólogo, figurinista, cenógrafo e pesquisador de trajes. Professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, é autor (ou coautor), entre outros, dos seguintes livros: *O projeto Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil de 1500 a 1900*; *Tenda de Umbanda Oca de Tupã do Caboclo Tuano-43 anos de boas histórias*; *Almanaque da indumentarista Sophia Jobim – um guia de indumentária, moda, reflexões, culinária, imagens e anotações pessoais*.

[faustoviana@usp.br](mailto:faustoviana@usp.br)

#### PALAVRAS-CHAVE

Maria Callas; Diva clássica; Ópera; Prima donna; Traje de cena.

## Capítulo 3

### AUDREY HEPBURN – A DIVA E OS OUTROS CORPOS CELESTIAIS

*Audrey Hepburn – the diva and the other celestial bodies*

Moura, Carolina Bassi de; Doutora; Professora Adjunta do  
Departamento de Cenografia da Escola de Teatro da UNIRIO;  
Carolina.moura@unirio.br

#### 1. Introdução

O presente capítulo se dedica a observar e diferenciar os conceitos de diva e estrela, utilizando principalmente a abordagem feita por Edgar Morin, Daniel Boorstin e Richard Dyer sobre o tema e, a partir de uma metodologia analítica, considerou a vida e a obra da atriz belga Audrey Hepburn (1929-1993) para demonstrar essa diferenciação. Foram analisados os filmes nos quais atuou, dados biográficos a partir de filmes documentários, entrevistas concedidas por ela e por outros profissionais a seu respeito, fotografias e outros registros visuais que pudessem revelar aspectos importantes de seu trabalho, além de pesquisa sobre os profissionais de maior relevância com que trabalhou, como a figurinista Edith Head, o estilista Hubert Givenchy e o maquiador Alberto de Rossi. Outro aspecto fundamental para essa análise foi observar como as divas e as estrelas agem na construção de sua própria imagem, bem como na de seus personagens, com ênfase no uso que fazem do traje – social e de cena – e da maquiagem, nesse processo construtivo. Observou-se comportamentos mais conscientes num grupo do que em outro, e as razões para isso.

É possível que a confusão entre divas e estrelas tenha colaborado, em meio a outros fatores, para a popularização da palavra diva nos dias de hoje, enaltecendo figuras que, não



necessariamente têm atributos para isso. Afinal, o que faz com que uma figura possa ser considerada uma diva?

A expressão diva, no sentido moderno que conhecemos, ainda no século XIX, enaltecia, na ópera, cantores sopranos e tenores por suas qualidades vocais e cênicas, sem exclusividade de gênero. Mas, popularizou-se a referência a personalidades femininas destacadas por seu talento artístico, presença cênica, carisma e beleza incontestável, justificando a etimologia latina da palavra que evoca a imagem de uma deusa.

No século XX, outras cantoras, atrizes e bailarinas, por possuírem tais características, foram, e continuam sendo reconhecidas até hoje como divas. Ainda que fossem reconhecidamente admiráveis, podemos reparar como foram forçadas a encaixarem-se em um padrão estético, propagando um ideal de perfeição, atrelado a uma ideologia hegemônica, fortemente conectada ao poder da imagem transmitida. Alguns exemplos são: a cantora operística greco-americana Maria Callas, que encantou milhares de espectadores, mas sentiu-se pressionada a emagrecer, perdendo cerca de 40 quilos, o que lhe custou muito sofrimento e a saúde da própria voz. A atriz, bailarina e cantora franco-americana Josephine Baker, que brilhou em music halls, grandes teatros e em Hollywood, tornou-se uma das primeiras artistas negras a alcançar sucesso internacional. Foi ativista e transgressora, ainda que às custas de se encaixar, muitas vezes, no padrão do exotismo associado ao corpo negro, delineado pela indústria cultural daquela época. A atriz e cantora germano-americana Marlene Dietrich, também brilhou nos palcos dos music halls, dos teatros da Broadway e nas telas hollywoodianas. Embora fosse considerada bonita e se encaixasse, aparentemente, no padrão de beleza da época, tinha que ter o seu nariz afinado por maquiagem, por este ser considerado largo demais. Muito lembrada por brincar com os códigos de gênero na vestimenta, seduzia ainda mais o público com sua atitude, sendo esta, portanto, uma transgressão negociada.

Não há dúvidas de que as artistas citadas são divas por suas próprias qualidades, mas nota-se uma forte influência dos meios de comunicação de massa em torná-las conhecidas e amadas pelo público, por meio de sua imagem. Nesse ponto, considero interessante pensar no funcionamento do star system, que fabrica estrelas no cinema, na televisão, na música, etc, e refletir se divas e estrelas partilham de um mesmo conceito, ou não.

A definição para star system encontrada no site do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, evidencia os interesses comerciais por trás desse mecanismo. Para estimular o sucesso de bilheteria dos filmes, publicizava-se muitas vezes a imagem dos atores e atrizes estimulando a imaginação do público sobre suas vidas particulares:

O star system consistia em fomentar a curiosidade pela vida dos atores para além das telas do cinema, com reportagens, fotos e entrevistas. Essa publicidade impulsionaria os filmes em exibição, fator importante para as companhias cinematográficas. (Salomon, Museu da Imagem e do Som)

A construção da imagem dessas figuras era promovida por esses meios de comunicação aqui no Brasil, a exemplo do que era feito em outros países, como os Estados Unidos. Destacava-se o papel do traje, do cabelo, da maquiagem e dos acessórios, como jóias e chapéus, na constituição de uma certa aura de poder ou distinção às atrizes:

Figura 1, 2 e 3 – Revista Cinearte – Capa da edição 287, de 1931, e página 15 da edição 509, de 1939. À direita, página do The New York Herald Tribune traz Audrey Hepburn provando chapéus em temporada de Gigi (1952).



Fonte: Site do Museu da Imagem e do Som SP<sup>1</sup> e Instagram<sup>2</sup>

A definição de mito oferecida pelo filósofo, antropólogo e sociólogo, Edgar Morin, explicita que “um mito é um conjunto de condutas e situações imaginárias. Essas condutas e situações podem ter por protagonistas personagens sobre-humanas, heróis ou deuses.” (1989, p. 26) Assim, tais meios de comunicação colaboram na construção de atores e atrizes como mitos, na medida em que colaboram para “endeusá-los” aproximando a sua beleza física e comportamento moral, aos de deusas ou heroínas.

A indústria cultural, sob o risco de confundir a vida dos personagens com a dos próprios artistas, muitas vezes ficcionaliza suas vidas com uma aura de especialidade. São perseguidos por fotógrafos, sem poder mais ter a tranquilidade de serem quem são. Pelo menos, não sem que isso tenha um custo. Como acontece com os deuses, a vida das estrelas e das divas pertence muito mais aos seus admiradores do que a elas mesmas. E, disto, resulta que elas vivem tendo que atender a expectativas imaginárias, cujos contornos muitas vezes são dados por uma indústria.

Morin aponta que, ao perder algumas características

<sup>1</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obnu> Acesso em 14 out 2025.

<sup>2</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DFYCiOTP5X6/> Acesso em 30 out 2025.

divinas, a partir da década de 1930, as estrelas se tornam mais humanas e menos idolatradas pelo público, porém, mais amadas. Percebendo o amor como um “mito divinizador”, o pesquisador aponta o grande potencial de idealização e adoração desse sentimento, que a atriz, ao se tornar estrela, tira proveito, “mas traz também um capital: um corpo e um rosto adoráveis.” [grifos da autora] (Morin, 1989, p. 27)

Concentrando-nos neste “corpo e rosto” dignos de adoração, podemos examiná-lo como uma máscara. A origem latina desta palavra traz o significado de “fantasma”, como algo que, ao mesmo tempo, está presente e não está. A máscara teatral, assim como “a maquiagem teatral diferencia o ator em cena da humanidade profana, investe-o de uma personalidade hierática e sagrada: indica que a personagem habita o ator.” (idem, p. 28) Apontando para o significado ancestral da máscara, nas festividades e ritos sagrados, ela sinaliza “a presença de um espírito, um gênio ou um deus que se encarna.” A palavra máscara também está ligada ao termo latino “persona”, que se refere à máscara teatral que os atores utilizavam no teatro grego e romano, o elemento através do qual os personagens falam (per | sona). Retomado por Carl Jung, o termo persona, de onde deriva a palavra pessoa em português, vem designar a “máscara social”, ou “o conjunto representativo do nosso ser... o que cada um representa para si mesmo ou para os que o cercam, e não o que cada um é” (Jung apud Guimarães, 2012, p. 89). Em ambos os casos, a máscara é um elemento palpável, visível, que faz transparecer aquele caráter que estava impalpável, invisível – o personagem, no caso da cena, ou a persona, no caso dos atores e atrizes em sua vida pública.

A máscara das estrelas e das divas, fora de cena, investe-as de suas personas, sendo aqui considerada a máscara de forma ampla, englobando o traje e a maquiagem, como um mascaramento corporal. Um momento em que podemos notar essa construção sendo exibida, atraindo forte atenção dos meios de comunicação de massa e do público, são as premiações dos disputados festivais do cinema e da música. Nos tapetes vermelhos pode-se confrontar o mito em torno de

cada artista e sua versão real. Sobre isso, Morin tece a seguinte comparação:

Da mesma forma que, nas festas dionisíacas, os mortos retornam ao convívio dos vivos, as vedetes inacessíveis saem da película e se oferecem ao olhar dos mortais todos os anos, no festival de Cannes; elas se dignam então a ter um corpo, a sorrir, a assumir uma expressão terrena, e distribuem a prova concreta dessa encarnação: o autógrafo. (1989, p.41)

Eu acrescentaria que a prova concreta da encarnação mítica dos artistas é a “máscara” que escolhem usar nesses momentos, em que, inclusive, suas presenças são registradas por inúmeros fotógrafos e amplamente divulgadas. Há a elaboração de uma beleza arquetípica, calcada em um universo de qualidades e valores que identificam as personas ostentadas por cada um.

Assim, a escolha da caracterização acertada permite a expressão autêntica de algumas atrizes, evidenciando o papel definitivo do traje para a performance dessas personalidades, também fora dos “palcos”. No entanto, a caracterização, quando é espalhafatosa e aleatória, também exprime algo sobre quem as usa – não necessariamente sobre sua autenticidade, mas um desejo de atenção, que se manifesta de modo um tanto quanto superficial.

Ainda segundo o pensador francês, “as estrelas sabem [...] que o excepcional se encontra às vezes no muito simples, e que a modéstia refinada (virtude indispensável de todas as grandes personalidades) provoca um supremo deslumbramento.” (1989, p. 33) Mas, seriam as estrelas a saber disso, ou as divas? Segundo o historiador americano Daniel Boorstin (Dyer, p. 43, 1998), a diferença entre a estrela e a diva é que, em geral, a estrela “não têm substância nem significado”, é um “pseudo evento”, de personalidade fraca, publicizável e vazia de sentido. Sua colocação expõe a fragilidade de uma em relação à outra, e expõe também o caráter preponderante da indústria na fabricação das estrelas. Essas são dependentes dos mecanismos de publicidade, enquanto as divas, até podem

se beneficiar deles, mas parecem ter luz própria. No caso de Audrey Hepburn, por exemplo, é sabido que negou convites para publicidade, principalmente o de uma grande marca de cosméticos, sob a justificativa de nem querer ter sua imagem associada a um produto, nem querer se tornar “garota propaganda”. O posicionamento da atriz fortaleceu sua imagem e desejo de associar-se apenas a seus ideais de simplicidade.

Há um mecanismo de “consumo-produção da comunicação de massa” (Dyer, p.9, 1998), que se retroalimenta, e do qual a fabricação de estrelas participa, mas do qual, talvez, as divas não participem da mesma forma. A escritora e jornalista Cristina Morató (2010), que escreveu a biografia de diversas personalidades femininas, destacou como divas rebeldes, aquelas de personalidade forte como Hepburn. Carisma, inteligência e autenticidade, construíram sua beleza própria e propuseram novos modos – e modas – que se tornaram, então, admiráveis.

Divas como ela, surpreendem positivamente a audiência com o impacto de uma presença “fresca”, que expressa suas ideias com naturalidade – principalmente quando a comparamos com outras atrizes de seu tempo, admiradas por outros atributos.

**Figuras 4, 5 e 6 – Rita Hayworth, Lana Turner e Veronica Lake**



Fonte: wikipedia<sup>3</sup>

Por remodelarem padrões de pensamento, apenas pelo modo

<sup>3</sup> Disponíveis, respectivamente em:

[https://pt.wikipedia.org/wiki/Rita\\_Hayworth](https://pt.wikipedia.org/wiki/Rita_Hayworth) Acesso em 30 out 2025.

[https://af.wikipedia.org/wiki/L%C3%AAer:Lana\\_Turner\\_1943.jpg](https://af.wikipedia.org/wiki/L%C3%AAer:Lana_Turner_1943.jpg) Acesso em 30 out 2025.

[https://en.wikipedia.org/wiki/Veronica\\_Lake](https://en.wikipedia.org/wiki/Veronica_Lake) Acesso em 30 out 2025.

como se apresentam, outro ponto notável é que as divas sabem falar a linguagem do traje, ou escolher, quando é o caso, quem as ajude nessa tarefa, pois sabem o que querem dizer, já que têm caráter próprio. O que será demonstrado a partir da relação entre Hepburn e o estilista Givenchy, mas também da relação entre a atriz e a estilista Edith Head.

## **2. Audrey Hepburn – uma breve contextualização de suas origens**

Audrey Hepburn nasceu em 4 de maio de 1929, em Bruxelas. Sua mãe foi a Baronesa Ella van Heemstra, de origem holandesa, e seu pai foi Joseph Victor Anthony Ruston, um diplomata que acreditava ser descendente de uma família real escocesa, de quem adotou o sobrenome “Hepburn”, transmitido à filha. A infância foi marcada por momentos difíceis que certamente contribuíram para a constituição de sua personalidade.

A mãe de Audrey teve uma presença marcante na vida da filha, como seu próprio relato confirma: “Minha mãe me ensinou tudo – desenhar, ler, amar os livros, ser diligente, conter minhas emoções, pensar primeiro nos outros e depois em mim mesma, ser gentil mesmo quando se quer uivar como um lobo, trabalhar e nunca desistir.” (Biographer, 2024). No entanto, era uma presença fria, pouco afetuosa. Estudando em um internato, a menina não recebia visitas da família nos finais de semana e feriados como as outras crianças, ela era visitada apenas pelos empregados, enviados pela mãe para se certificarem de que tudo corria bem. Os pais eram apoiadores do nazismo e do avanço fascista na Europa. A mãe chegou a escrever em publicações britânicas em apoio a Hitler, o pai tornou-se um agente nazista e se separou da família – um abandono bastante significativo para aquela criança, aos 6 anos de idade<sup>4</sup>. Tentando proteger a família dos bombardeios, em 1939, a mãe mudou-se com os filhos para a Holanda, acreditando

---

<sup>4</sup> Audrey só tornou a vê-lo já adulta, e por iniciativa dela mesma. Não obtive deste encontro nenhuma explicação sobre a ausência paterna, nenhum sinal de afeto, nem curiosidade sobre as conquistas profissionais e pessoais da filha.

que lá pudesse ser um local mais seguro e neutro, como na Primeira Guerra. Eles moravam com o tio, Otto Ernst Gender, o Conde van Limburg Stirum, que era completamente refratário à guerra e ativo contra os ideais nazistas. O posicionamento do tio, somado ao otimismo que ele trazia àquela família, influenciou muito positivamente a sobrinha. E não apenas ela, dado que o assassinato de Otto pelos alemães, em 1942, fez com que toda a família se unisse contra a ocupação alemã. Mãe e filha trabalharam para a Resistência Holandesa e Hepburn atuou como mensageira, carregando bilhetes em seus sapatos para auxiliar o médico Hendrik Visser't Hooft que abrigava centenas de judeus. Ela, que já era a bailarina jovem mais famosa da cidade de Arheim, com 12 anos, passou a dançar, a fim de arrecadar dinheiro para a Resistência e alimentação dos judeus escondidos. Eram apresentações de dança sem música e sem aplausos, para não despertar a atenção dos soldados.

Entre 1944 e 45, a situação piorou com o bloqueio alemão à chegada de suprimentos e combustíveis ao país. O “Inverno holandês”, deixou 4,5 milhões de pessoas em situação de fome extrema e cerca de 20 mil vítimas fatais. Os mais afetados foram as crianças, pois tiveram seu desenvolvimento comprometido. A menina Audrey emagreceu muitíssimo, teve icterícia, anemia, edemas e problemas respiratórios, foi salva com a ajuda de um conhecido de sua mãe, a quem ela pediu para conseguir maneiras de comprar penicilina. Assim, é muito compreensível a associação de Hepburn à UNICEF (Fundo das Nações Unidas para a Infância)<sup>5</sup> como sua embaixadora, de 1988 a 1992, últimos anos de sua vida. A entidade foi criada naquele contexto, para atender às crianças em situação de vulnerabilidade alimentar em todo o mundo. Ação que infelizmente continua sendo absolutamente necessária, ainda que não haja outra “guerra mundial” oficialmente em curso.

---

<sup>5</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obnx> Acesso em: 29 out. 2025.



### 3. Audrey Hepburn – Como a diva se revelou nas artes

Depois de tantas questões importantes de saúde, o corpo de Hepburn não era mais o mesmo. A magreza, que se tornou admirada como um dos sinais de sua elegância, na verdade, era proveniente daqueles tempos duros e não ajudou na conquista de seu grande sonho – tornar-se uma grande bailarina. Mesmo após ter conseguido uma bolsa de estudos e dedicar-se diariamente à prática do balé, sua professora afirmou que sua condição física e seu nível de aprendizado na dança, ambos prejudicados pela guerra, não estavam compatíveis com o das outras bailarinas da mesma idade que ela, mais promissoras. O sonho estava arruinado.

Assim, precisando de trabalho para sustentar-se, Audrey Hepburn fazia pequenos papéis em peças musicais nas quais pudesse dançar, até que, em 1951, foi notada pela diretora de elenco que a contratou como atriz freelancer, pela Association British Picture Corporation, para papéis coadjuvantes. Durante as gravações do filme *Monte Carlo Baby*, foi vista e abordada pela romancista francesa Collete, que casualmente havia se instalado no mesmo hotel em que algumas das cenas do filme foram rodadas. Collete convidou-a para protagonizar a montagem de seu romance *Gigi* para o teatro. O convite se consolidou e tornou-se um grande sucesso na Broadway, atingindo o número de 219 apresentações.<sup>6</sup> Ao final da temporada, a atriz foi premiada com o Theatre World Award<sup>7</sup> pelo papel.

A notoriedade desse espetáculo a levou ao teste para um filme de Hollywood, *A princesa e o plebeu* (1953). Embora estivesse muito nervosa, a naturalidade com que sorriu dando a resposta final, revelou um comportamento que o diretor considerou perfeito para o papel:

<sup>6</sup> O cartaz, que na primeira semana dizia: “*Gigi – estrelando Audrey Hepburn*”, na segunda semana trazia: “*Audrey Hepburn em: Gigi!*”

<sup>7</sup> Prêmio concedido a performances estreadas de atrizes e atores na cidade de Nova Iorque, desde a década de 1940.

William Wyler: Tudo bem, agora, caminhe até aqui, sem as mãos no bolso. Sente-se nessa cadeira e faremos um belo close da Audrey. Conte-nos sobre a guerra. Você passou a guerra inteira na Holanda.

Audrey Hepburn: Sim.

W.W.: O que você fez? Lá era horrível?

A. H.: Sim.

W.W.: Mas você entretinha as pessoas de lá? Foi assim que você começou?

A.H.: Não, não foi bem assim que eu comecei. Eu fui para a escola de balé assim que soube que ficaria lá por um bom tempo. Não sabia quanto a guerra duraria, então eu fui para a escola e aprendi a dançar. Por volta de 1944, mais ou menos um ano antes do fim da guerra, eu já era capaz de me apresentar. Era um lugar onde eu poderia dar alguma contribuição. Eu fiz apresentações para arrecadar dinheiro para a Resistência, que sempre precisava de dinheiro.

W.W.: E os alemães? O que eles fizeram a respeito?

A.H.: Eles não sabiam. (sorri, como quem realiza uma façanha) [transcrição, tradução e comentário da autora] (King Rose Archives, 2011)

Figuras 7, 8 e 9 – Fotogramas do “teste de personalidade” mencionado.



Fonte: King Rose Archives<sup>8</sup>

Esse teste foi o primeiro material de base para as criações da figurinista Edith Head, para quem era imprescindível estudar a personalidade dos atores antes de vesti-los para a cena. Em uma entrevista ela conta:

A primeira coisa que faço é ter uma ideia da atriz, estudá-la de verdade. Agora, no caso de Audrey Hepburn, ela estava na Europa na época, no palco. Então, foi necessário filmarmos o que chamamos de “teste de personalidade”. Em outras

<sup>8</sup> Disponível em: <https://shre.ink/ozuG> Acesso em: 20 out. 2025.

palavras, queríamos ver como ela se movimentava, como andava e, de modo geral, como ela se parecia na rua. Este teste foi feito na Inglaterra e enviado para mim aqui em Hollywood. Foi meu primeiro contato com Audrey Hepburn e, você verá, foi um sucesso. [transcrição e tradução da autora] (King Rose Archives, 2011)

**Figura 10 – Hepburn e Head juntas, discutindo os croquis de A princesa e o plebeu**



Fonte: Pinterest<sup>9</sup>

Resulta que podemos notar a personalidade da atriz no estilo proposto pelos figurinos de Edith Head. Até mesmo o corte curto de cabelo acaba participando do roteiro como assunto de interesse, um símbolo de libertação. Além disso, Head relatou que “Aos esboços de ‘A Princesa e o Plebeu’ (Roman Holiday), Audrey Hepburn adicionou algumas de suas próprias preferências: decotes mais simples, cintos mais largos.” [tradução da autora] (Head; Ardmore, 1959, p.119)

<sup>9</sup> Disponível em: <https://es.pinterest.com/pin/375417318916288049/> Acesso em 30 out 2025.

**Figura 11, 12 e 13 – Atriz demonstra transformações que o traje fará em cena e croqui de Edith Head**



Fonte: King Rose Archives<sup>10</sup> e X<sup>11</sup>

Esta é a primeira vez que você vê a Srta. Hepburn na tela, testando o figurino para *A Princesa e o Plebeu*. Ela deveria ser uma princesa disfarçada de garota comum nas ruas de Roma. Fizemos um figurino simples para que ela não parecesse diferente. E você sabe por que ela está arregaçando as mangas e todas essas coisas? É porque no filme ela tinha que parecer casual, informal, e achamos que, devido ao calor do verão romano, uma garota realmente faria esse tipo de coisa. [...] Isso é o que chamamos de demonstrar, por meio de um teste, o que vai acontecer em um filme. **Isto ajuda o diretor e o ator.** Ela está girando porque, no filme, ela tem que andar de moto. **Isso prova o peso do figurino, sua funcionalidade. Tem toda a cena ali. Isso também faz parte da história.** [transcrição, tradução e grifos da autora] (King Rose Archives, 2011)

Os desenhos de Edith Head ganham vida no teste de figurino com a atriz. Os trajes estimulam os seus gestos e trazem a manifestação do personagem para o diretor. Um ponto importante para o figurino é o de conter uma narrativa já na

<sup>10</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obHD> Acesso em: 30 out 2025.

<sup>11</sup> Disponível em: <https://11nq.com/23Y2p> Acesso em 30 out 2025.

sua materialidade, o que se pode notar em outro comentário da figurinista, sobre o traje que evidencia a transformação da “garota comum” em princesa:

Veja bem, não fazemos nenhum truque, nem damos a ela uma coroa, mas damos a ela um vestido majestoso, um vestido simples de renda verdadeira. Em outras palavras, o tipo de vestido que uma princesa de verdade usaria em circunstâncias semelhantes [...]. Isso é o que chamamos de transformação através do figurino. Uma realeza verdadeira. Isso é renda de verdade, mesmo, uma princesa poderia ter usado este vestido que Audrey usa no filme. Isso cria aquela sensação majestosa ali. [transcrição, tradução e grifos da autora] (King Rose Archives, 2011)

Com o teste de figurino também foram sanadas dúvidas do diretor sobre a habilidade de Hepburn em usar o vestido de baile em cena, além de dúvidas com relação à cor do vestido e ao impacto causado. Optou-se pelo modelo mais luminoso, mais em acordo com a personalidade solar da princesa, e da atriz, conforme relato de Head:

Este é um dos vestidos de baile da princesa para a abertura do filme. Tínhamos dois figurinos para escolher, e escolhemos este de brocado prateado porque era um pouco mais fotográfico, um pouco mais alegre. Agora, percebam o que ela vai fazer: ela está se virando porque o produtor [e diretor] William Wyler disse: “É muito longo. Ela não sabe dançar.” Agora, Audrey, que é uma dançarina talentosa, diz: “Só me observem.” É por essa razão que ela fez isso no teste. E ela o usa no filme. [transcrição, tradução e grifos da autora] (King Rose Archives, 2011)

**Figura 14, 15 e 16 – Croqui de Edith Head para o vestido do baile, Hepburn demonstrando o uso do traje no teste de figurino e fotograma da cena em que o utiliza.**



Fonte: Living Fifties Fashion<sup>12</sup>, King Rose Archives e Frame extraído do filme

Todos esses relatos comprovam como Hepburn, tanto compreendia o seu personagem, quanto compreendia a importância do figurino em seu processo de construção. Sabia que para um bom traje de cena fazer sentido, não basta apenas um bom desenho, é necessário investi-lo da performance justa, do gesto adequado. Seu trabalho foi premiado com o Oscar de Melhor Atriz, em 1954, ano em que também recebeu o Tony, maior de todas as premiações teatrais, por sua atuação no espetáculo *Ondine*, de Alfred Lunt.

O envolvimento de Hepburn com os figurinos de seus personagens aparece novamente em seu próximo filme, *Sabrina* (1954). Na trama, a protagonista deixa de ser apenas a filha do motorista da casa para se tornar – depois de uma viagem à Paris – a moça sofisticada que chama a atenção dos filhos do patrão, gerando uma disputa entre eles. O diretor achou interessante que o personagem chegasse usando um vestido adquirido nessa viagem. E a produtora autorizou que a atriz fosse à Europa pesquisar na alta costura alguns vestidos para serem selecionados por Edith Head. É nessa ocasião que Audrey Hepburn inicia a sua famosa parceria e amizade com o estilista Hubert Givenchy. Ele ainda não a conhecia e quase não aceitou a parceria com os trajes solicitados pela atriz, mas, após um jantar em que puderam conversar e ele pôde conhecê-la melhor, decidiu atender o pedido. Hepburn teria

<sup>12</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obnF> Acesso em: 29 out. 2025.

recebido desenhos dele para o projeto, segundo publicação da figurinista:

Recém-chegada de Paris, ela entrou na reunião inicial de figurino de Edith armada com um guarda-roupa desenhado por Hubert de Givenchy, o renomado costureiro, que também lhe forneceu um caderno de esboços sugeridos. Quando Edith apresentou seus esboços à atriz, em vez da jovem quieta e receptiva que a havia recebido no ano anterior, uma assertiva Audrey Hepburn tirou o bloco de esboços e amostras para mostrar a Edith exatamente o que queria. [tradução e grifos da autora] (Head; Calistro, 1983, p. 104)

Criou-se, então, uma polêmica ao redor da autoria final dos figurinos do filme. Os trajes de Givenchy não eram apenas muito bonitos, como também cumpridores de sua função dramática: marcar a transformação do personagem e aprofundar sua identidade. De quem seria o mérito? De Givenchy, que os criou? De Hepburn, que os escolheu? Ou de Head? Pois afinal, ela era a figurinista e todos os trajes foram feitos sob sua supervisão. Penso que seja um mérito dos três profissionais, uma vez que estavam igualmente voltados para a construção do personagem e de sua narrativa, num trabalho integrado. Há fotos da atriz desenhando com a figurinista, confirmando os seus depoimentos:

**Figura 17 e 18 – Audrey Hepburn trabalhando nos figurinos de Sabrina (1954) junto com Edith Head.**



Fonte: Mark Shaw (1953)<sup>13</sup> e Fashionista de Plantão<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DPdE5hSkWGj/> Acesso em: 30 out 2025.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obnv> Acesso em 29 out. 2025.

Planejando as roupas desta vez, [...] Levei comigo páginas e páginas de “pequenas Audreys” - o rosto e a figura de Hepburn em miniatura, nas quais Audrey podia rabiscar vestidos. **Ela adora desenhar, e trabalhamos em equipe nas roupas de Sabrina** [...]. O diretor partiu meu coração ao sugerir que, enquanto a “filha do motorista” estivesse em Paris, ela comprasse um traje parisiense. **Tive que me consolar com o vestido, cujo decote canoa era amarrado em cada ombro** - amplamente conhecido e copiado como “o decote Sabrina”. [tradução e grifos da autora] (Head; Ardmore, 1959, p.119)

Em seu histórico profissional, Head aprendera a trabalhar com as atrizes, lidando com suas particularidades físicas, gostos e inseguranças. Mas, sobre Hepburn, fez as seguintes colocações: “Se ela não fosse atriz, seria modelo ou designer. Como é, ela é as três coisas.” “A alta costura faz parte de sua vida, parte de sua consciência; ela não imita ninguém.” “Audrey sabe mais sobre moda do que qualquer atriz, exceto Dietrich. Como Dietrich, suas provas de roupa duram dez horas, não dez minutos.” [tradução da autora] (idem, p.118-120)

Por isso, destaco a função criadora de Hepburn nesse processo, o que inclui desde o conhecimento do personagem, consciência sobre os figurinos e como usá-los em cena, sua curadoria de trajes e estilistas no mundo da moda que a fez chegar em Givenchy, e sua participação, até mesmo com desenhos, no desenvolvimento de seus trajes de cena.

Assim como Edith Head, o estilista também considerou a personalidade da atriz para desenvolver suas criações seguintes, e Hepburn parecia ter identificado no trabalho do amigo alguma semelhança com o seu jeito de ser. Talvez, também por isso, suas criações a agradassem tanto e ela as vestisse tão bem. Definindo o trabalho de Givenchy, Hepburn disse: “Existe uma pureza nas roupas dele, mas sempre com senso de humor. Hubert faz roupas simples, mas sempre há [...] algo que dá descontração”. (Coan, 2020.) As palavras destacadas parecem defini-lo tão bem quanto ao próprio espírito da atriz.

Hepburn, contudo, afirmava se sentir insegura muitas vezes, e acredito que isto se deva ao seu histórico de vida.



Como é próprio a muitas divas um traço trágico, no caso de Hepburn ele se faz presente pelos abandonos importantes sofridos. As perdas e dores profundas conferiram a ela uma noção muito grande de desamparo e necessidade de amor, o que ela parece ter transformado em necessidade de espalhar este sentimento, colocando-o em seus menores gestos. Para se sentir preparada, potente e protegida, contava com a força de sua caracterização, como uma “máscara ritual”, o que se pode perceber em alguns de seus depoimentos: “O que me ajudava sempre muito eram as roupas. Era sempre uma grande ajuda saber que eu estava vestida para o papel.”, “Sou muito insegura e as roupas sempre me dão auto confiança.” (Coan, 2020) Outro depoimento dela sobre esse assunto é lembrado por Givenchy, que também fez alguns de seus trajes pessoais:

Eu sempre me lembro, é muito tocante, ela disse, ‘Sabe, quando eu uso uma blusa branca ou um pequeno casaco que você criou para mim, eu tenho o sentimento de estar protegida pela sua blusa ou pelo seu casaco, e essa proteção é muito importante para mim’”. (Biographer, 2024)

Da mesma maneira, compreendia o valor do cabelo e da maquiagem, tendo se tornado amiga do maquiador e artista plástico italiano, Alberto de Rossi, a quem conheceu em A princesa e o plebeu, e seguiu em parceria até a sua morte. O maquiador era conhecido por privilegiar a beleza natural das feições e por ser avesso a exageros ou interferências, o que tem profunda consonância com o estilo de Hepburn. Ao mesmo tempo, isso não quer dizer que essa naturalidade também não fosse bem pensada, até porque “A maquiagem do cinema não contrapõe o rosto sagrado e o rosto profano da vida cotidiana; [...] A beleza natural da atriz e a beleza artificial da maquiagem conjugam-se numa síntese única.” (Morin, 1989, p.30) O filho, Sean Ferrer, contou sobre uma técnica de Rossi que aplicava a máscara de cílios na atriz e depois separava os fios com a ajuda de um alfinete de segurança, um a um, para não deixar sobre o olhar um vestígio artificial, soando como um ruído. (Ferrer, 2005) Para a amiga Doris Brynner ela teria dito, às 7 horas da manhã, quando passou por sua casa, de “cara lavada”, antes de ir para o estúdio: “Meus olhos são

pequenos, meu rosto é quadrado, e eu conserto tudo isso com a maquiagem.” (Biographer, 2024)

Sua fisionomia, percebida como natural e expressiva, era reconhecida e talvez tenha influenciado o título do filme *Funny face* (1957) que protagonizou ao lado de Fred Astaire. O enredo se inicia com o fotógrafo de moda em busca de um rosto mais expressivo do que aqueles das modelos fotográficas, um rosto no qual se visse alguma emoção. O fotógrafo, então, se depara com a atendente de uma livraria e identifica nela uma “cara engraçada” (“inquietante”, “singular”). A moça se torna, então, o centro das atenções de um grande editorial de moda. Seus trajes foram todos feitos por Hubert Givenchy e creditados a ele. Considero interessante o fato de que, sendo o personagem apaixonado por livros e cultura, as expressões de sua face são despertadas pelo fotógrafo (Astaire) que, notando algum embaraço da iniciante com a câmera, fornece a ela intenções calcadas em personagens e cenas da literatura mundial. Consegue, então, extrair todos os tipos de emoção da jovem, que reage não de forma “mimética” ou falsa, mas conectando-se ao que lhe é dito. Este comportamento cria sobre aquela figura um diferencial inesperado, que destoa muito do que é apresentado pelas demais modelos no início do filme – um tanto fútil e, ao mesmo tempo, típico daquele universo. Faz pensar sobre o que é o “vestir” – um processo no qual tanto somos vestidos pelo traje, quanto investimos o traje de nosso ser. O que explica, muito antes dos atributos físicos, a razão pela qual um traje resulta de uma maneira em uma pessoa, e muito diferente em outra. O diferencial do personagem corrobora o da atriz, e vice-versa, com seus atributos de diva.

Mas Hepburn não queria estar presa a um mesmo tipo de personagem e passou a recusar projetos em que fosse “de patinho feio a cisne”, ninfas e outras belezas, confirmando que “não parecia ser escrava do sistema de estúdios”, o star system (Coan, 2020). Negou o papel de Anne Frank, por não desejar reviver os horrores do seu próprio passado. E declinou o convite de Alfred Hitchcock, pois estando grávida, não gostaria de enfrentar uma cena de estupro, que negaram cortar do roteiro. Assim, encontrou a oportunidade

de fazer o filme *A cruz a beira do abismo* (1959), de Fred Zinneman, que transpunha para o cinema a história real da enfermeira e ex-freira Marie Louise Habets<sup>15</sup>. O filme incluiu locações na Bélgica, na Itália e no Congo Belga, e teve uma preparação extremamente cuidadosa, que Hepburn endossou: “Você não pode interpretar algo sem senti-lo você mesmo”. Por meses, todo o elenco vivenciou a rotina de um convento, como se fossem os próprios personagens e chegou a servir num hospital com pacientes de hanseníase. Colaborando nesta direção, a figurinista, Marjorie Best, procurou ser o mais realista possível, desde a passagem pelo seminário, marcando as transformações e respeitando de forma precisa os trajes daquela ordem específica. Pela primeira vez, a responsabilidade pelo sucesso da atriz estaria mais calcada na qualidade de sua atuação, e menos na beleza física, ou em uma trama divertida. O filme foi aclamado pela crítica, recebeu 8 indicações ao Oscar, sendo uma delas a de Melhor Atriz.

De alguma forma, há conexões entre sua vida pessoal e a do personagem principal, interpretado por ela. Assim como Habets, Hepburn trabalhou como assistente de um médico durante o período da guerra. Habets pertencia a uma família aristocrática e abdicou de tudo para seguir em uma busca espiritual. Hepburn não parece ter querido se valer da linhagem aristocrática na construção de sua carreira, mas, sim, de seu material humano e competência artística. No momento em que isso se tornou excessivo e lhe fez falta a construção de uma família, foi exatamente isso que ela foi fazer, abdicando, portanto, de uma preocupação que grande parte das estrelas têm, em dar manutenção ostensiva à sua visibilidade midiática. Ao contrário, por diversas vezes buscou um local bastante recluso para cuidar dos seus, em contato próximo com a natureza. Até decidir, mais tarde, dedicar-se inteiramente à causa humanitária, concretizando a sua busca espiritual.

---

<sup>15</sup> A história originalmente contada no romance de Kathryn Hulme, teve roteiro de Robert Anderson.

**Figura 19, 20 e 21 – Teste de figurino; Preparação de cena; Caracterização pelo maquiador Alberto de Rossi, e sua esposa, a cabelereira Grazia de Rossi.**



Fonte: Christie's<sup>16</sup> e IMDB<sup>17</sup>

Subvertendo a imagem frágil e delicada que projetavam sobre ela, ao fazer *Os imperdoáveis* (1960), sofreu uma queda de um cavalo durante um ensaio, fraturando duas vértebras e quatro costelas. Hospitalizada, foi cuidada por Marie Louise Habets, a “personagem real” do filme anterior, que se tornara sua amiga (*The Hollywood Collection*, 2026). Tinham receio de que ela não se recuperasse totalmente. Mas se recuperou, voltou ao filme e montou o mesmo cavalo, demonstrando força, coragem e resiliência incomuns. Um desejo real de superação, mas que também reforçou seu caráter mitológico.

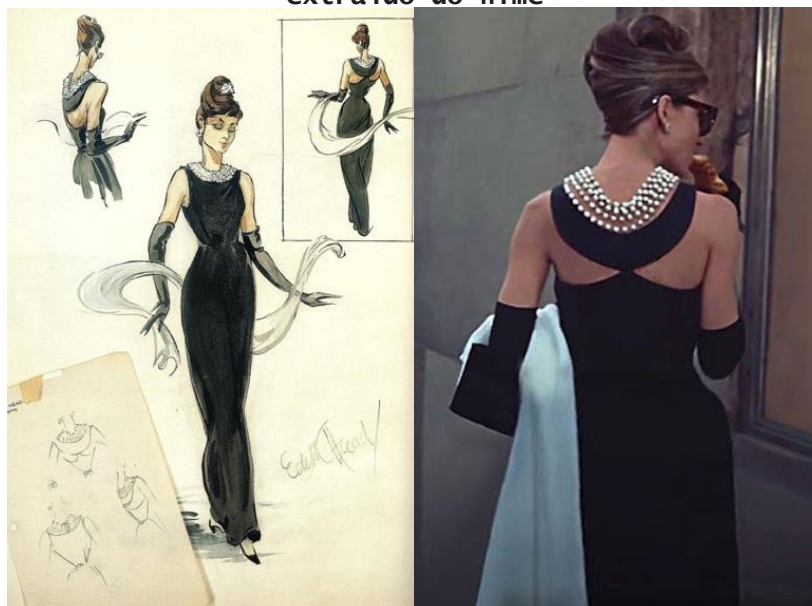
No extremo oposto, em *Bonequinha de luxo* (1961), Hepburn interpreta uma “dama de companhia” num roteiro que, inicialmente, havia sido escrito para Marilyn Monroe. Mas, se, do lado de Monroe houve a recusa do convite por temer a associação repetida à frivolidade, do lado de Hepburn houve o aceite justamente por ser um papel diferente dos que ela havia experimentado antes. Hepburn trouxe profundidade ao personagem Holly que pareceu, assim, mais humano. Novamente, a pedido da atriz, Givenchy fez seus vestidos de luxo. Mas, os desenhos do estilista passaram por Edith Head, que pediu a retirada da fenda do vestido preto, longo. Hepburn também

<sup>16</sup> Disponíveis, respectivamente, em: <https://11nq.com/wqbn1> Acesso em: 30 out 2025. e <https://shre.ink/obn4> Acesso em: 29 out 2025.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obn0> Acesso em 26 out 2025.

fez suas exigências e pediu a Givenchy que retirasse laços e outros elementos postiços, mantendo apenas o que fosse próprio da modelagem (Coan, 2020). O pedido tinha a ver com o seu desejo de simplicidade, mas também com uma consciência apurada do que ficaria melhor para a câmera. Como a crítica de cinema Molly Haskell afirmou: “Ela sabia o que era importante e o que não era. Talvez tivesse uma visão mais clara que a de alguns produtores” (idem).

**Figura 22 e 23 – Croqui de Edith Head a partir de vestido elaborado por Hubert Givenchy e o traje visto em cena, em recorte de fotograma extraído do filme**



Fonte: Artmiens<sup>18</sup> e Fotograma extraído do filme

Da totalidade de seus figurinos, Givenchy ficou responsável pelos vestidos de alta costura e pelo casaco laranja. Head criou os figurinos mais “desconstruídos” do personagem, alinhados com o próprio caráter e estilo da atriz, que preferia trajes mais simples e confortáveis em seu dia a dia. Disto resulta que as duas cenas mais lembradas em *Bonequinha de luxo* contam com tipos de traje muito diferentes: em uma, Holly tomando café em frente à vitrine da Tiffany usando o longo vestido preto, em outra, cantando *Moon River* ao violão, sentada à beira da janela, usando jeans e suéter.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://shre.ink/obun> Acesso em 29 out 2025.

Nas palavras do compositor, Henri Mancini:

Deve ter tido mais de mil gravações de *Moon River* pelo mundo. [...] Eu sempre volto na original, porque Audrey cantou aquela canção com uma honestidade e com uma **dedicação às palavras**... Ela sabia o que estava fazendo. **Ela sabia o que aquelas palavras eram**. [grifos da autora] (Biographer, 2024).

Figura 24 e 25 – Foto de cena e fotograma extraído do filme.



Fonte: Instagram<sup>19</sup> e Fotograma extraído do filme

Embora o filme não tenha recebido o Oscar de Melhor Figurino, foi a interpretação de Hepburn nesta cena – que escapou de ser cortada pelo diretor por interferência da própria atriz – que possibilitou ao filme receber o Oscar de Melhor Canção Original pela composição *Moon river*, de Henry Mancini (música) e Johnny Mercer (letra).

#### 4. Considerações finais

As *divas* e as *estrelas* têm alguns pontos em comum, mas divergências bem importantes. As *estrelas* são fabricadas e, independentemente de terem um talento natural, elas *podem aprender* habilidades artísticas, assim como *podem também não conseguir desenvolver essas habilidades*. Enquanto isso, as *divas* não só têm talento, como *habilidades artísticas – muitas vezes variadas* – além de *carisma e personalidade*. Em ambas o público projeta suas idealizações, num processo de “projeção-

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/DCKDASqJobz/> Acesso em 29 out. 2025.

identificação”, que favorece a divinização e a busca pela beleza.

Os meios de comunicação de massa podem até fomentar o surgimento de *divas*, mas não são os responsáveis por garantir ou destituir das *divas* esse status. Em relação às *estrelas*, os meios de comunicação de massa podem fabricá-las e mantê-las nesse posto, alimentando a dialética “consumo-produção”, ou fazer com que se esqueçam delas.<sup>20</sup>

Existem ideologias incidindo no processo de fabricação de uma *estrela* e no de enaltecimento de uma *diva*. As ideologias vêm de um ponto de vista hegemônico, que trabalha para manutenção de seus mitos “em seus devidos lugares”. De vez em quando surgem *divas rebeldes*, que modificam de alguma forma os mitos estabelecidos, ao mesmo tempo que podem dar início a um novo “panteão”, como no caso de Hepburn.

Pensando nos conceitos de *mise-en-scène* e de *auto-mise-en-scène*, explorados por Jean-Louis Comoli (2008), não há objetos passivos e, portanto, não há apenas o olhar para aquele que é filmado. Também quem é filmado me olha, devolvendo para mim o meu olhar, acrescido de tudo aquilo o que ele vê. De alguma forma isto se nota no relato do ator Roger Moore sobre o olhar de Hepburn em suas atuações:

Quando eu penso no que Audrey trouxe para as suas performances, foi uma incrível honestidade. Eu penso que foi porque ela mesma era uma pessoa honesta, ela não escondia nada. E, atuar para a câmera é sobre o que está acontecendo por trás dos olhos [...] Os dela são como lagos e têm muita emoção dentro deles (Biographer, 2024).

Penso que, justamente por essa razão, atores ou atrizes são escolhidos, por muitos diretores, por tudo aquilo que devolvem com o seu olhar, e pela maneira com que são capazes de fazer isto.

Busquei compreender as características e atitudes que

---

<sup>20</sup> A possibilidade de produção e reprodução das estrelas pelos meios de comunicação de massa ficou tão explícita que o artista plástico estadunidense Andy Warhol produziu uma série de obras compostas pela reprodução em série do rosto da atriz, em diferentes cores. Ver Marilyn Diptych (1962) e Shot Marilyns (1964).

qualificam Audrey Hepburn como *diva*, por meio dos projetos mais importantes em que esteve envolvida, no seu trabalho como atriz, por meio de sua relação com os personagens, figurinos e demais elementos de caracterização, os profissionais com que conviveu e como se relacionou com eles, os temas para os quais escolheu se dedicar em sua vida.

Na abordagem de todos esses aspectos, nota-se um comportamento autêntico e coerente, apropriado de sua dimensão, humana e artística, que a acompanhou por toda a vida e a faz memorável como pessoa, artista e *diva*. Embora se dissesse muito insegura e se sentisse mais protegida e preparada para os papéis por meio dos figurinos, é possível reconhecer nisto um sinal da compreensão que tinha do valor dos trajés enquanto linguagem. E, assim sendo, o figurino é sempre um texto. Certamente, para alguém que falava fluentemente cinco línguas, essa era também mais uma forma de expressão.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIOGRAPHER. **Audrey Hepburn: Beyond the silver screen**. Documentário. 1h15min. 2024. Disponível em: <https://shre.ink/obUT> Acesso em: 20 out. 2025.

COAN, Helena. **Audrey**. Estados Unidos: Universal Pictures. Documentário, 1h30min. 2020.

COMOLLI, Jean- Louis. **Ver e poder**. Tradução: Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira, Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAILY MAIL. **A vida secreta de Audrey Hepburn como combatente nazista**. 28 outubro 2028 Disponível em: <https://shre.ink/obUK> Acesso em: 29 out. 2025

DONEN, Stanley. **Funny face**. EUA: Paramount Pictures Corporation. Cor. 103min. 1957.

DYER, Richard. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.

EDWARDS, Blake. **Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's)**. EUA: Paramount Pictures. 115min. 1961.

FERRER, Sean Hepburn. **Audrey Hepburn: An Elegant Spirit**. New York: Atria Books, 2003.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. **A teoria do ator-autor**. In XIII Estudos de Cinema e Audiovisual SOCINE vol.1 São Paulo: SOCINE, 2012.

HEAD, Edith; CALISTRO, Paddy. **Edith Head's Hollywood**. New York: Dutton, 1983.



HUSTON, John. **Os imperdoáveis**. EUA: Hecht-Hill-Lancaster Productions e James Productions. Distribuição: United Artists. Cor. 125min. 1960.

MATZEN, Robert. **Dutch Girl – Audrey Hepburn and world war II**. EUA: GoodKnighth Books, 2019.

MORATÓ, Cristina. **Divas rebeldes**: Maria Callas, Coco Chanel, Audrey Hepburn, Jackie Kennedy e outras mulheres. Sevilha: Editora Plaza & Janes Editoriales Sa. 2010.

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Tradução Luciano Trigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

THE HOLLYWOOD COLLECTION. **Audrey Hepburn – Remembered**. Produtor Executivo: Steve Janson. Documentário. Cor. 1h06min. 23 fev. 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zahSEExjjFs> Acesso em 29. Out 2025.

TENÓRIO, Rico. **Como a estrela de Hollywood Audrey Hepburn ajudou a salvar judeus holandeses durante o Holocausto** publicado em The Times of Israel, 12 junho de 2019. Disponível em: <https://shre.ink/obUH> Acesso em 29 out. 2025.

WILDER, Billy. **Sabrina**. EUA: Paramount Pictures Corporation. P/B. 113 min. 1954.

WILLER, Willy. **A princesa e o plebeu** (Roman Holiday) EUA: Paramount Pictures Corporation. P/B. 118min. 1953.

ZINNEMANN, Fred. **A cruz a beira do abismo** (The nun's story) EUA: Warner Bros Pictures. Cor. 151min. 1959.

### Conhecendo a autora deste capítulo:



**Carolina Bassi de Moura:** Pós-doutorado sobre a Poesia em diferentes meios artísticos (ECA/USP). Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela USP, graduada em Comunicação Social – Audiovisual pela UNESP. Professora do Bacharelado em Cenografia e Indumentária da Escola de Teatro da UNIRIO. É membro do Núcleo de Pesquisa Traje de Cena, da USP, desde 2012. Seu principal interesse está na construção da poesia nos diversos meios: cinema, teatro, televisão, fotografia, artes visuais, literatura, música, e na integração dessas linguagens.

[carolina.moura@unirio.br](mailto:carolina.moura@unirio.br)

### PALAVRAS-CHAVE

Audrey Hepburn; Figurino; Traje de cena; Diva; Estrela; Star System

## Capítulo 4

### **DIVAS CLÁSSICAS NO STAR SYSTEM BRASILEIRO: A MOCINHA DA ATLÂNTIDA CINEMATOGRÁFICA E A GOOD-BAD GIRL DA COMPANHIA CINEMATOGRÁFICA VERA CRUZ**

*CLASSIC DIVAS IN THE BRAZILIAN STAR SYSTEM: the damsel of  
Atlântida Cinematográfica and the good-bad girl of Companhia  
Cinematográfica Vera Cruz*

Dulci, Luciana Crivellari; PhD; Universidade Federal de Ouro  
Preto; Ludulci@gmail.com

Cabral, Gabriela Soares; PhD, Universidade Federal de Juiz de  
Fora; Gabriela.soarescabral@gmail.com

### **1. Introdução**

Propõe-se aqui uma reflexão acerca do papel da liderança de posição e formação de gosto em relação a questões concernentes à moda no vestuário, tendo como agentes comunicadores as figuras públicas de duas atrizes do cinema brasileiro no período abrangido entre os anos 1940 e 1960, no Brasil. Uma delas é Eliana Macedo (1926-1990), estrela das chanchadas cariocas realizadas na Companhia Atlântida<sup>1</sup>, produtora de cinema da cidade do Rio de Janeiro e maior realizadora de comédias musicais urbanas entre as décadas de 1940 e 1960. Eliana representava, por meio de suas personagens, o arquétipo da “mocinha” ou “boa moça” e a pesquisa documental sobre ela indica que se dá uma superposição entre o tipo veiculado por ela nos filmes e muito de sua orientação de estilo, moda e comportamento fora das telas (Dulci, 2004).

A segunda estrela é Tônia Carrero (1922-2018), um dos grandes

---

<sup>1</sup> Fundada em 1941, encerrou suas atividades em 1962, após o esgotamento do gênero de chanchadas, tendo produzido 66 filmes ao longo de sua existência.

destaques no estrelismo brasileiro, que representava nas telas o arquétipo da good-bad girl, tipificação que se estendia para além dos filmes. Lançada ao estrelato no contexto de uma tentativa da cinematografia nacional emplacar um sistema de filmes industriais, Tônia começou a sua carreira em 1947, como figurante no filme Querida Suzana (Alberto Pieralisi, 1947), e logo ganhou destaque na mídia. Deste modo, quando se junta ao elenco da Companhia Cinematográfica Vera Cruz<sup>2</sup>, produtora de cinema de São Paulo, em 1951, a atriz já é considerada, pela imprensa, estrela do cinema nacional (Cabraal, 2018).

A ideia aqui sugerida é que as imagens públicas destas atrizes, envoltas pela aura mítica que só o cinema poderia instaurar, exercem um papel de liderança de moda e comportamento em relação a seu público de influência. Este poder de moldar gostos e suscitar a imitação acontece em um processo em que a figura ambígua da personagem/atriz revela publicamente práticas e propriedades já existentes no seu grupo de referência – em estado latente ou aparente – pela capacidade de refleti-las e expressá-las, consagrando socialmente tais práticas e propriedades, além de se afirmar como porta-voz deste mesmo grupo.

De forma similar ao surgimento do cinema, em um contexto urbano-industrial que favorece a ampla reprodução, bem como a difusão de produtos de massa, a moda no vestuário – que tem seu aparecimento em formações sociais anteriores às sociedades de massa – assume um caráter particular com a urbanização crescente das cidades ocidentais, despontando, no século XX, como uma forma simbólica de particular importância para a contemporaneidade. Assim como o cinema, a moda passa a ser um fenômeno cada vez mais presente na vida dos indivíduos como veículo de expressão de valores e estilos de vida. O cinema e a moda são exemplos da produção cultural do mundo contemporâneo e, mais ainda, veículos de comunicação social de especial relevância por refletirem ideias e formas através de imagens.

O recorte utilizado neste texto, para apresentar questões concernentes à moda e ao cinema, e como ambos os fenômenos podem reforçar o poder de comunicação social um do outro, remete aos

---

<sup>2</sup> Fundada em São Bernardo do Campo, em 1949, com a proposta de estabelecer uma cinematografia nacional pautada pelo modelo de cinema industrial hollywoodiano. Encerra suas atividades em 1955, tendo produzido 18 longas-metragens e 4 documentários.

anos 1950 no Brasil. A produção cinematográfica da época, realizada entre as décadas de 1940 e 1960, era muito influenciada pela estética de Hollywood, baseada no Star System<sup>3</sup>, símbolo da difusão de ideais do consumo de massa. Com efeito, foi a influência norte-americana sobre os padrões culturais brasileiros, que vinha num crescendo desde meados do século XX, após a segunda guerra mundial – o período anterior era de predominante influência da cultura europeia, sobretudo francesa e italiana – a responsável pelo surgimento de um pretense cinema industrial no Brasil.

As estrelas norte-americanas já estavam fixadas no imaginário dos espectadores brasileiros neste período, levando o estrelismo brasileiro a preservar atributos do modelo no qual se inspirou. Coube à imprensa, que constantemente comparava as stars estrangeiras e brasileiras, ajudar na disseminação das estrelas nacionais, apontando para uma mímese da estrela hollywoodiana. A imprensa não só ressaltava as semelhanças na personalidade dos astros, mas também na aparência. (Maciel, 2008).

## 2. Cinema, mitos e sonho projetado

O cinema tem o poder de criar mundos e recriar o cotidiano das pessoas nas telas, mas o faz de forma singular e envolvente, justamente porque é ficcional. Consegue encantar o espectador por sua aura onírica, de uma realidade idealizada em projeção. O universo do cinema permite então a construção de mitos, as estrelas e divas, que reafirmam e corroboram o poder de sedução deste veículo de comunicação. É também por meio das estrelas, e seus figurinos, que a moda pode ser veiculada e difundida, do cinema para a vida cotidiana. A tipificação das personagens, entendida como a encarnação de tipos pelos atores de cinema, exige uma composição de elementos que inclui a reprodução de maneiras, expressões faciais, posturas corporais e modos de vestir. O envolvimento afetivo do público com as personagens dos filmes transcorre em processos de identificação e projeção de expectativas e desejos em

---

<sup>3</sup> O star system é um fenômeno da cultura de massas surgido entre 1913 e 1919, em Hollywood (Estados Unidos) quando a indústria cinematográfica percebeu que o público reagia à presença de determinados atores e atrizes, nos filmes, que passaram a ser vistas como mercadorias passíveis de serem fabricadas. Desta maneira, as estrelas, ao atraírem espectadores, vendiam produtos fora da tela cinematográfica.

relação à imagem das estrelas, quando sentidos pelo público como similar à sua visão de mundo. O desenrolar desse envolvimento pode se dar pela absorção dos tipos estampados nas telas em suas vidas cotidianas, o que pode ser percebido, sobretudo, pelas posturas e modos de vestir, nos anos seguintes.

A confluência entre o universo do filme e o do sonho é frequentemente percebida e analisada em estudos que abordam a linguagem cinematográfica. Mais intensamente que qualquer outro espetáculo da vida moderna, o cinema começou a fabricar sonhos. Sonhos especiais, que se misturam à vida “real”. O cinema, veiculando imagens, movimentos, sons e palavras, inaugura uma dimensão simbólica singular, que faz uso de detalhes da vida “real”, porém sendo ficção, recriação de situações concernentes ao cotidiano das pessoas, com cores e formas do universo “real”, mas que não deixa de constituir a dimensão do imaginário, do sonho.

Vai neste misto de onirismo e verdade a magia de sedução do cinema, o encanto que provoca no espectador. O principal artifício utilizado para dar vida a esse sonho-real foi estampar nas telas as figuras das estrelas: espelhos dos humanos, mas mitificados por eles, suscitando, portanto, um culto diferenciado. Divas, seres divinizados que podem incutir influências profundas na vida das pessoas, mais até do que qualquer mito da antiguidade que, por não ser da mesma matéria humana, certamente permanecia com um status diferenciado. Apesar da perfeição estética sempre associada às estrelas, estas não deixam de ser, principalmente, humanas, residindo neste elemento o fascínio que provocam. As divas-estrelas de cinema, imagens criadas e envoltas por uma aura especial, suscitam o uso ritual, inspiram reproduções miméticas de suas práticas, moldando gostos e personalidades. Elas projetam e difundem imagens míticas que condensam aspirações e desejos, radicando-se na sensibilidade das pessoas.

As estrelas de cinema só podem ser consideradas como mitos modernos porque são criaturas inseridas em situações cotidianas, similares às das vidas de todas as outras mulheres e homens, ainda que apareçam projetadas nas telas do cinema. A aura mítica que envolve as estrelas deve-se ao fato de serem divinizadas, vistas com características divinas. Assim, espelham através de suas personagens, ou pelo conhecimento de suas vidas privadas, situações sociais comuns a um modelo geral, revelando e expressando problemas e expectativas de um grupo, em certo tempo histórico. Deste modo, a diva-estrela não é apenas uma atriz e suas personagens

não são somente personagens. Para surgir a figura da estrela é necessário haver uma troca recíproca: “a estrela determina as múltiplas personagens dos filmes; encarna nelas e transcende-as. Mas estas transcendem-na por sua vez: as suas qualidades excepcionais refletem-se na estrela” (Morin, 1989, p. 33).

Roland Barthes (1985), importante semiólogo e filósofo francês, define mito como uma fala, um sistema de comunicação e mensagem. Contudo, o mito não se define por seu conteúdo, mas pela maneira que o manifesta. Portanto, este não precisa ser necessariamente oral, pode ser retratado também através da escrita ou representações visuais. Assim, o cinema, a fotografia, a reportagem, o esporte, os espetáculos e a publicidade podem dar suporte à fala mítica, uma vez que o mito transforma sentido em forma. Deste modo, a mitificação da diva-estrela se dá nas representações que irão transmitir ao público.

### **3. Identificação e projeção: arquétipos e representação no cinema**

Edgar Morin, sociólogo e filósofo francês, considerado um dos principais teóricos do campo de estudos das complexidades, discorre sobre o complexo de projeção-identificação que envolve a participação afetiva do público com as personagens dos filmes. A projeção é definida pelo autor como um processo universal e multiforme. “As nossas necessidades, aspirações, desejos, obsessões, receios, projetam-se, não só no vácuo, em sonhos e imaginação, mas também sobre todas as coisas e todos os seres” (Morin, 1970, p. 105). Na identificação, por sua vez, “o sujeito, em vez de se projetar no mundo, absorve-o. A identificação incorpora o meio ambiente no próprio eu e integra-o afetivamente” (idem, p. 106). Morin ressalta que não se deve isolar cada um destes processos, sendo necessário considerar a complementaridade de ambas as formas e suas mútuas transferências. “É o complexo projeção-identificação que comanda todos os chamados fenômenos psicológicos subjetivos” (idem, p. 107). No caso da projeção que as estrelas sugerem ao seu público, por meio de sua tipificação, pode-se dizer que “a mais banal projeção sobre outrem – o ‘eu ponho-me no seu lugar’ – é já uma identificação de mim com o outro, identificação essa que facilita e convida a uma identificação do outro comigo: esse outro tornou-se assimilável” (idem, p. 70).

Segundo Thomas Harris “o star system é baseado na premissa de que a estrela é aceita pelo público em termos de certo conjunto de características de personalidade que permeiam todos os seus papéis interpretados nos filmes” (1991, p. 41)<sup>4</sup>. Dessa forma, a estrela de sucesso é aquela que consegue “ser catalogada em uma série de traços, associações e maneirismos”. Giselle Gubernikoff (2016) destaca que há uma variedade de objetos incorporados pelo cinema através do estrelismo e divulgados com o reforço de campanhas publicitárias e artigos da imprensa, que são adotados pelo público por meio da identificação com a imagem da estrela. Portanto, as estrelas, ao se tornarem modelo de consumo, podem ser imitadas: “Suas roupas copiadas, seus modismos seguidos, seus esportes buscados e seus hobbies praticados” (Dyer, 1998, p. 39)<sup>5</sup>. No caso de divas-estrelas do cinema, seus figurinos e modos, nas telas e fora destas, se constituíram em forte influência para seu público e para o espírito daquela época.

características tangíveis que podem ser anunciadas e comercializadas – um rosto, um corpo, um par de pernas, uma voz, certo tipo de personalidade – e pode ser tipificada como a vilã perversa, o herói honesto, a sereia fatal, a doce garota jovem, a mulher neurótica” (Powdermaker, 1951, p. 228-229).

#### 4. Eliana e a tipificação de “boa moça” nas chanchadas cariocas

As chanchadas foram resultado da iniciativa de diretores e produtores que almejavam construir no Brasil um projeto de cinema industrial, com estúdios, grandes equipes e filmes estrelados por galãs e donzelas, ao modelo hollywoodiano de produção. A Companhia Atlântida foi a mais famosa realizadora desse tipo de comédia musical e funcionou de 1941 a 1962. Contribuíram para a difusão dos valores da cultura de massa no Brasil, comunicando e influenciando na composição dos estilos de vida e modas, sobretudo para as camadas médias e populares dos centros urbanos, seu principal público de influência. Ao mesmo tempo, refletiam o comportamento

<sup>4</sup> Tradução nossa para: “The star system is based on the premise that a star is accepted by the public in terms of a certain set of personality traits which permeate all of his or her film roles”.

<sup>5</sup> Tradução nossa para: “Their fashions are to be copied, their fads followed, their sports pursued, their hobbies taken up”.

social da época. A principal estrela feminina dos filmes realizados pela Companhia Atlântida de Cinema foi Eliana Macedo, que encarnava o tipo “mocinha ingênua”, ou “boa moça”, tipificação conhecida no cinema mundial, não só nas chanchadas ou nos filmes de estúdio hollywoodianos. A imagem construída pela e para a atriz Eliana é a tipificação de uma boa moça nas telas que sugere também o ser na vida real (Dulci, 2004).

**Figura 1 - Eliana e Anselmo Duarte em cartaz promocional do filme Aviso aos navegantes (Watson Macedo, 1950)**



Foto: Divulgação do filme pela Atlântida Cinematográfica

Eliana foi uma atriz criada no cinema, não começou artisticamente no rádio ou veio do teatro de revista como tantas outras que trabalharam no cinema nacional nas décadas de 1930 e 1940. Lançada por seu tio Watson Macedo – um dos principais diretores de chanchadas – trabalhou em cerca de 23 filmes como atriz, em um filme como assistente de direção<sup>6</sup> e uma participação em documentário sobre a Atlântida<sup>7</sup>. Afastou-se da vida artística

<sup>6</sup> *Rio, verão e amor* (Watson Macedo, 1966).

<sup>7</sup> *Assim era a Atlântida* (Carlos Manga, 1975).



por ocasião de seu casamento com o radialista Renato Murce (em 1950) e retornou ao trabalho de atriz para gravar a telenovela “Feijão Maravilha” (Rede Globo, 1979). Grande parte dos filmes em que trabalhou foram dirigidos pelo já citado Watson Macedo, mesmo quando este saiu da Atlântida e passou a produzir filmes em associação com Oswaldo Massaini, da produtora paulista Cinedistri. A maioria dos filmes em que Eliana atuou eram do tipo clássico de chanchadas, nos quais também participava em números musicais, cantando e dançando.

Nos aspectos referentes à composição do estilo pessoal, também a apresentação de Eliana colaborava para a confirmação do tipo feminino predominante nestes anos. Na composição de suas personagens mostravam as tendências da moda que chegavam ao Brasil, adaptada às condições brasileiras. Moda esta veiculada no cenário do Rio de Janeiro, a capital e vitrine do país, também para a difusão de estilo no vestir.

[Eliana] foi uma mulher de formação interiorana, muito simples, que gostava de animais, de pessoas, da família. O jeitinho meigo que Eliana tinha no cinema era apenas uma continuação do que ela era na vida<sup>8</sup>.

Eliana, com seu jeito mais comportado, compunha o arquétipo da “boa moça”. Ela reunia em sua aparência atrativos físicos que compunham tal idealização, com feições de traços finos e “ar delicado”, mas não excessivamente angelical. O rosto cuidadosamente maquiado deixava a pele uniforme e sem manchas (com o uso do pó-de-arroz), aproximando a textura da cútis à perfeição das estátuas, seres divinizados. O olhar forte, marcado por grossas e escuras sobrancelhas e os lábios bem desenhados, contrastavam com a uniformidade da pele branca, dando vida às expressões da mocinha. Os cabelos, originalmente escuros, vão sendo clareados ao longo dos anos, em alusão ao tipo louro que tanto sucesso fazia no cinema norte-americano.

<sup>8</sup> Jornal do Brasil, RJ, 19/06/1990, Caderno B, 1ª pág. [matéria em homenagem à atriz, quando de sua morte, no dia 17 de junho do mesmo ano]. Ver em: DULCI, Luciana Crivellari. *Moda e cinema no Brasil dos anos 1950: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Sociologia da UFMG, 2004.

Os trajes que Eliana usou nos filmes eram pensados por ela própria ou por sua mãe e sempre costurados por esta última. Eliana também sabia costurar e fazia roupas para uso próprio, tirando ideias de revistas nacionais e importadas, sobretudo as específicas de moda, das quais gostava muito mas, em períodos de filmagem, esse encargo ficava para sua mãe<sup>9</sup> (Dulci, 2004). O hábito de costurar as próprias roupas ou de tê-las confeccionadas por parentes era comum às moças brasileiras neste período, principalmente as que não dispunham de condições financeiras para comprar roupas prontas nos poucos magazines que existiam, onde predominavam vestimentas importadas. As roupas eram então costuradas pela própria família, inspiradas em modelos vistos em revistas ou influenciadas pelos figurinos usados por atrizes de cinema.

Eliana, a maior estrela das chanchadas e a primeira namoradinha do cinema brasileiro, tinha uma graça natural considerada irresistível na época. (...) Em pouco tempo transformou-se na atriz mais popular dos anos 50. (...) Eliana lembrava que muitas vezes ela mesma desenhava os modelos de seus vestidos, costurados por sua mãe, e usados em filmes dirigidos pelo tio. Uma simplicidade impensável para os padrões hollywoodianos, mas que acertava em cheio no gosto popular<sup>10</sup>.

A informação de moda nesta época circulava entre três fontes de difusão, com influências recíprocas de um agente sobre o outro: os criadores, as estrelas de cinema e as revistas. Os criadores idealizavam modas que fatalmente eram adotadas pelas estrelas, embora também delas se beneficiassem em inspiração para novas criações, quando a influência das estrelas sobre o comportamento e o estilo das mulheres tornava-se proeminente. As revistas completam o ciclo, reproduzindo fotos das atrizes nas capas e em reportagens específicas sobre a vida destas, ou em seções dedicadas à moda feminina, mostrando modelos e atrizes vestidas com trajes desenhados por estilistas ou inspirados neles, ou ainda uma síntese

<sup>9</sup> Segundo a sobrinha da atriz, Mia Cristina, em entrevista para Luciana Dulci. Ver em: DULCI, Luciana Crivellari. *Moda e cinema no Brasil dos anos 1950: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas*. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Sociologia da UFMG, 2004.

<sup>10</sup> *Jornal do Brasil*, RJ, 19/06/1990, Caderno B, 1ª pág. [matéria em homenagem à atriz, quando de sua morte, no dia 17 de junho do mesmo ano]. Ver em: DULCI, Luciana Crivellari. *Moda e cinema no Brasil dos anos 1950...*

de uma moda que tem sua origem nos criadores, os estilistas (hoje chamados de designers), mas que passa pela influência de formadores de opinião, do gabarito das estrelas de cinema e chega às revistas adaptada às condições locais do país em que circula.

Eliana talvez tenha sido a atriz do período que mais se aproximou dos ideais propostos por Hollywood. Ao trabalhar com seu tio Watson Macedo, costumava representar personagens que encarnavam nitidamente uma visão simplificada do “*American way of life*”. O jeito, os cabelos, as roupas, as atitudes e a maquiagem nos fazem lembrar algumas vezes de Debbie Reynolds, no auge de sua carreira, após o sucesso de *Cantando na chuva*, em 1952. A atriz geralmente atuava em *décors* que se pretendiam fotogênicos e luxuosos e, à imagem e semelhança dos filmes norte-americanos, devia dar mostras de juventude e vigor físico, marcas da saúde desenvolvida em atividades esportivas. Copiados também de determinados padrões de comportamento da juventude norte-americana, os números musicais no final da década de 1950 eram frequentemente embalados ao som do *rock’n roll* (Vieira, 1977, p. 185).

Daí o significado e o poder da tipificação da “mocinha” junto ao público, representação das expectativas sociais deste público. Para o público feminino, certamente pela projeção de um ideal de comportamento e beleza veiculado como modelo para a mulher “de família” dos setores médio e popular urbanos desta época. Para o “masculino”, porque encontrava, também neste tipo, a projeção da mulher ideal para um casamento tradicional e feliz.

## **5. Tônia Carrero e o arquétipo da good-bad girl no cinema brasileiro**

Tônia Carrero iniciou sua carreira no cinema sem ligação com um estúdio específico, mas logo se juntou ao elenco fixo da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Criado por Franco Zampari (1898-1966) e Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), em São Bernardo do Campo, durante um contexto em que São Paulo vivia um período de efervescência cultural e o interesse pelo cinema crescia através da fundação de cineclubes e grupos de debate.

Dessa forma, alimentada por empresários paulistas, a companhia vinha com projeto de instituir para a cinematografia nacional uma tentativa de studio system, através de material técnicos mais modernos e profissionais estrangeiros. Além da produção cinematográfica nacional em bases industriais, a Vera Cruz tentou criar também um Star System brasileiro inspirado nos moldes hollywoodianos (Cabraal, 2018).

Através de seu Departamento de Publicidade, um dos pilares mais bem estruturados da companhia Vera Cruz, Tônia Carrero se transformou em um dos grandes destaques do elenco (Maciel, 2008). Encarnando o tipo good-bad girl, a estrela dava vida a mulheres de caráter dúbio, em que não se sabe suas verdadeiras intenções até a conclusão das películas, em que todos os mal-entendidos são esclarecidos e a personagem se mostra uma pessoa boa acima de tudo, tendo suas atitudes justificadas. Mesclando ingenuidade e sensualidade, esta tipificação se estendia para fora das telas, acompanhando a atriz em suas representações na mídia através do enfoque em um olhar sedutor, de closes que priorizavam seu corpo e publicações de mexericos sobre sua vida pessoal.

Este arquétipo, segundo Edgar Morin (1989), surgiu nos anos 1940 e 1950, quando há uma quebra dos dois principais estereótipos dicotômicos femininos que antes dominavam as telas hollywoodianas, a vamp e a virgem. Segundo o autor, este novo tipo sintetiza uma mulher que

Possui um sex appeal igual ao da vamp, na medida em que se apresenta sob a aparência de mulher impura: vestuário ligeiro, atitudes ousadas e carregadas de subentendidos, mister equívoco, relações suspeitas. Mas o fim do filme revelar-nos-á que escondia todas as virtudes da virgem, alma pura, bondade inata, coração generoso (Morin, 1989, p. 27).

Dessa maneira, enquanto anteriormente a virgem era marcada essencialmente pela pureza, as estrelas enquadradas no arquétipo good-bad girl possuem carga erótica mais acentuada (Morin, 1989). Porém, o erotismo desta nova tipificação era caracterizado por uma junção de desinibição, sensualidade, naturalidade, juventude, ingenuidade, ternura, charme e vulnerabilidade (Lipovetsky, 1997). Tônia Carrero ao encarnar nas telas de cinema a tipificação da good-bad girl - mulheres de aparência

sedutora e alma bondosa e ingênua – levava para seus fãs uma imagem de sex-appeal que poderia ser contemplado ou seguido enquanto modelo de sensualidade.

Analisando-se os filmes protagonizados por Tônia Carrero, dentro do recorte temporal de 1947 a 1955, pode-se notar o padrão acima referido em seus papéis. Este perfil foi traçado baseando-se nos filmes *Apassionata* (Fernando de Barros, 1952), *Tico-tico no Fubá* (Adolfo Celi, 1952), *É Proibido Beijar* (Ugo Lombardi, 1954). É possível observar que suas personagens representavam mulheres que tinham suas atitudes questionadas ao longo dos filmes, além de seduzir os homens ao seu redor. Contudo, ao final da trama, tudo se esclarece e percebe-se que estas mulheres tinham suas ações duvidosas justificadas.

Além de trajar roupas dentro das tendências de moda do contexto em questão, a atriz aparecia em tela e fora dela utilizando elementos, também presentes em Hollywood, que conferiam determinada distinção a uma estrela, como os casacos de peles e as joias. A atriz tinha uma imagem tal como a das estrelas internacionais, uma vez que se utilizava de elementos, em sua apresentação pessoal, tal qual os usados pelo cinema hollywoodiano na criação de suas estrelas. “Deste modo, Tônia era uma estrela brasileira que ganhou, na imprensa nacional, o destaque de uma atriz internacional” (Cabraal, 2018, p. 89).

Ela era o que se entendia por uma atriz glamour, presença constante em pré-estreias, coquetéis e eventos sociais; destacada pela imprensa por possuir “plena consciência de sua posição de grande estrela”. Sua vida pessoal fornecia “bons ingredientes” para a imprensa: a separação do marido Carlos Thiré, o filho Cecil, o romance com o diretor Adolfo Celi e sua beleza “deslumbrante” deliciavam cronistas de plantão (Maciel, 2008, p.171)

Já em relação à sensualidade da atriz, o corpo em evidência associado ao gestual era uma das principais formas de representação de seu *sex-appeal*. Tônia Carrero trajava roupas curtas e decotes, onde as pernas, os ombros e o busto apareciam desnudos. Entretanto, estes atributos não são mostrados de forma explícita, há apenas uma sugestão de nudez. A atriz frequentemente tocava os cabelos enquanto olhava através da câmera, para seus espectadores, como se soubesse que estaria sendo olhada e admirada, ao mesmo tempo em que exibia decote contido

ou evidenciava as pernas, direcionando o olhar do espectador para estes atributos corporais. Estas representações brincavam como o imaginário do público que, através da erotização latente, poderia criar suas próprias imagens e fantasias.

**Figura 2 - Tônia Carrero na coluna “Teatro - Música” da revista Scena Muda**



Foto: Scena Muda, 20 de janeiro de 1954, p.33.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Disponível em: <http://bjks-opac.museus.gov.br/>

São as primeiras impressões aquelas que ficam mais tempo, afirma-se. Tônia Carrero usava um decote sensacional, naquela noite de estreia. (...) Abaixo do decote havia um elegante vestido parisiense em veludo bordeaux – e acima, os olhos que me lembravam Baudelaire, não tanto pela côr que também impressionavam, mas pela flama que existia nesses larges yeaux aux clartés éternelle.<sup>12</sup>

Entre os nomes lançados pela companhia Vera Cruz, Tônia foi um dos maiores destaques, sendo uma das poucas atrizes do cinema brasileiro surgidas nas décadas de 1940 e 1950 que continuam vivas no imaginário e na memória do público brasileira. Apesar de ter estendido sua carreira de atriz para os palcos de teatro do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, e posteriormente para a televisão, é preciso lembrar que Tônia chegou aos televisores das casas de todo o Brasil já consagrada como diva. E tal imagem acompanhou a atriz ao longo de sua vida. Nas telenovelas em que atuou, como Pigmalião 70 (1970), Água viva (1980) e Sassaricando (1987), ela também deu vida à mulheres ricas, elegantes e luxuosas.

Nascida em berço de ouro, com tradição familiar de alta linhagem, a quem o teatro, o cinema e a televisão tomaram por empréstimo, ela é basicamente o que se pode chamar de uma grande dama. Aquela que sabe se vestir bem, com elegância (...). Criatura humana tão celebrada por sua beleza, é muito mais importante espiritualmente que meros atributos físicos.<sup>13</sup>

Sua relação com a moda ficou evidente ao ser a primeira atriz tema de um número especial da Vogue Brasil - revista que desde o início de sua circulação no Brasil é voltada para a difusão de moda e estilos de vida associados ao luxo e a distinção social - em fevereiro de 1981, aos 59 anos. Na edição em questão, diversas fotografias da atriz foram veiculadas e grande parte das imagens do editorial de moda "Tônia em Realce" fotografado por J.R. Duran faziam referência à sensualidade e ao glamour.

---

<sup>12</sup> A Cigarra, RJ, dezembro, 1949.

<sup>13</sup> O Cruzeiro, RJ, 31/12/1977, p. 17.

Em uma das fotos, aparece segurando um cigarro Hilton, suas unhas são vermelhas e ela está apoiada sobre uma bancada onde um discreto decote ocupa o centro da imagem. Como nas fotografias do período inicial de sua carreira, ela mira o espectador. Em outra foto aparece deitada usando (ao menos aparentemente) apenas um casaco de pele que cai para o lado e deixa ver um de seus ombros desnudos (Cabral; Bonadio, 2019, p.130).

A aparência de diva se aderiu à atriz, mesmo após anos de carreira, de modo que os atributos construídos pela fotografia no início de sua trajetória, continuaram a ser explorados pela imprensa.

## 6. Considerações finais

Foi determinado que as mulheres dos anos 1950 deviam tomar para si um modo de vida, forjado como modelo social, que incluía a estabilidade no casamento e o amor ideal, temas tão retratados em produções americanas de filmes românticos ou mesmo nos núcleos das tramas de amor contidos no estrelismo brasileiro. Com o objetivo de arranjar um bom casamento, grande parte dessas mulheres esmerou-se em exibir a melhor aparência possível, cuidando da pele, dos cabelos e das vestimentas. Acreditava-se que a felicidade no amor – os filmes e as revistas tiveram papel fundamental na disseminação de tal crença – dependia de sua conduta ideal. Era preciso ser bela, mas não só isso: bem cuidada e conservada (por meio de cosméticos e desejavelmente também por práticas desportivas), delicada, elegante e inteligente, sabendo se portar adequadamente em cada circunstância social, segundo os modos de conduta da época.

O comportamento das personagens interpretadas por Eliana Macedo, ora amoroso com seus parceiros românticos, ora determinado em relação à vida afirmativa que uma mulher moderna deveria ter, sugeria um tipo perfeito de idealização feminina para a época. Nem luxuosa demais ou excessivamente sensual e nem por demais recatada. Reproduzir este modelo estava bem ao alcance das moças da época, pois a identificação é facilitada quando se percebe em seu mito de devoção uma mulher que parece encarar a vida e os problemas como “todas as outras”. O tipo representado nas telas não se diferenciava muito do que nos fizeram acreditar que era a atriz Eliana na vida real, decorrendo daí a excelência de seu tipo ideal e da ampla influência que suas personagens poderiam exercer na vida cotidiana das jovens mulheres brasileiras daquele período.



As expectativas do público estão sedimentadas na visão de mundo das pessoas, construídas ao longo de suas vidas. Em relação ao cinema, é como se cada espectador esperasse encontrar algo com o que se identifique, que coincida com a sua experiência particular. Eliana encarnava tão bem o tipo feminino idealizado da época por representar o modo de vida e o estilo dessas moças – que eram também os dela própria – só que glamourizados pela aura mítica do cinema. Já Tônia Carrero representava o arquétipo da good-bad girl, em que a estrela explorava sua beleza e atributos físicos, além de grande sensualidade, nas composições de suas personagens. Tônia não era seduzida ou conquistada pelos homens nas películas, era ela quem os seduzia. Muitas vezes já comprometidos, estes se rendiam ao seu charme. Utilizando a sedução juntamente com a construção dos enredos das películas, não era possível saber as reais intenções das personagens interpretadas pela atriz até a conclusão dos filmes. Este padrão não ficava restrito às telas, fora do cinema este perfil sedutor também acompanhava Tônia Carrero. Sua vida profissional e pessoal eram temas para a imprensa, que sempre a citava também por seus atributos físicos. A maioria das publicações destacava a sua beleza.

Bem penteada e maquiada, com lábios e sobrancelhas marcadas, Tônia Carrero tinha ares de estrela internacional, onde o glamour era uma das principais características de sua aparência. Ornamentada com elementos glamourizados pelo cinema hollywoodiano, como joias, peles e cigarros, a estrela tinha sua imagem construída para viver, dentro e fora das telas, uma good-bad girl. Dotada de sex appeal, mas sem o caráter de devoradora de homens comuns às vamps e às femme fatales, este arquétipo explorava um erotismo sutil associado à jovialidade e à ingenuidade. Tônia Carrero despertava, assim, em espectadores, “masculinos” e “femininos”, desejo e atração, podendo estes utilizar a figura da estrela não apenas como objeto de contemplação, mas também como modelo de conduta e aparência no que se refere a um perfil de sensualidade.

As tipificações desenvolvidas em um esquema de produção cinematográfica pautada pelo estrelismo contava com as benesses que se poderia angariar com a veiculação da imagem de “estrelas” como âncoras dos filmes. Este esquema cinematográfico contava com uma provável identificação e posterior projeção, por parte de espectadores, da imagem difusa composta pelo(a) ator/atriz e personagem. Tudo que se relacionava com esta imagem – por meio da qual se definiam e divulgavam-se padrões de gosto – era passível de provocar desejos de reprodução pelo(a) espectador(a), que buscaria

mimetizar ou deixar-se influenciar estruturalmente pelo estilo do(a) ator/atriz//personagem em seus modos, suas roupas, penteados e maquiagem, após o reconhecimento e identificação de conceitos estéticos que se encaixassem em sua visão de mundo. As considerações aqui expostas indicam que o cinema formava seu espectador para além das salas cinematográficas, por meio de um conjunto de signos e ideais difundidos pelos filmes como expressões da linguagem oral, postura corporal, tipos de penteados, maquiagem e roupas, apropriadas pelo(a) espectador(a) quase como crenças próprias, intrínsecas a ele/ela. E assim aconteceu com a presença pública de Eliana Macedo e Tônia Carrero, através das telas e revistas brasileiras, as divas-estrelas disseminaram padrões de feminilidade que correspondiam aos tipos projetados para as “boas moças” e as “good-bad girls” na sociedade brasileira dos anos 1950.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Tradução: Rita Buongiorno e Pedro Souza. São Paulo, DIFEL, 1985.

CABRAL, Gabriela Soares. **A construção midiática de Tônia Carrero em a Cena Muda e O Cruzeiro: representações de glamour e sex-appeal (1947-1955)**. Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da UFJF, 2018. Disponível em: <http://www.ufjf.br/ppgac1/files/2018/04/Gabriela-Soares-Cabral.pdf>.

CABRAL, Gabriela Soares; BONADIO, Maria Claudia. As Fotografias de Tônia Carrero e sua Construção como Estrela Nacional através das Imagens Veiculadas em o Cruzeiro e Cena Muda (1947-1955). **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 12, n. 25, p. 101-170, 2019. DOI: 10.5965/1982615x12252019101. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/14275>. Acesso em: 16 out. 2025.

DULCI, Luciana. Moda, modos e liderança de gosto no cinema brasileiro. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 5, n. 10, p. 127-152, 2012. DOI: 10.5965/1982615x05102012127. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7770>. Acesso em: 20 out. 2025.

\_\_\_\_\_. **Moda e cinema no Brasil dos anos 1950: Eliana e o tipo mocinha nas chanchadas cariocas.** Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-graduação em Sociologia da UFMG, 2004. Disponível em: <http://hdl.handle.net/123456789/1916>

DYER, Richard. **Stars.** London: British Film Institute, 1998.

GUBERNIKOFF, Giselle. **Cinema, identidade e feminismo.** São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

HARRIS, Thomas. The building of popular images: Grace Kelly and Marilyn Monroe. In: GLEDHILL, Christine. **Stardom: industry of desire.** London: Routledge, 1991.

LIPOVETSKY, Gilles. **La troisième femme. France: Nrf essais, 1997.**

MACIEL, Ana Carolina de Moura Delfim. **“Yes nós temos bananas”. Cinema industrial paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, atrizes de cinema e Eliane Lage.** Brasil, anos 1950. Tese de Doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008. Disponível em: [http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280238/1/Maciel\\_AnaCarolinadeMouraDelfim\\_D.pdf](http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280238/1/Maciel_AnaCarolinadeMouraDelfim_D.pdf)

MORIN, Edgar. **As estrelas: mito e sedução no cinema.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. **O Cinema ou o homem imaginário.** Lisboa: Moraes Editores, 1970.

POWDERMAKER, Hortense. **Hollywood: The Dream Factory. An Anthropologist Looks** VIEIRA, João Luiz. **Foto de cena e chanchada: a eficácia do “star-system” no Brasil.** Dissertação de Mestrado. UFRJ/ECO, 1977.

### Conhecendo as autoras deste capítulo:



**Luciana Crivellari Dulci:** Pós-doutorado em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Doutorado e Mestrado em Sociologia pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Associada na Universidade Federal de Ouro Preto, Minas Gerais, atuando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC/IFAC/UFOP). Pesquisa Culturas, Sociabilidades e Linguagens; Indumentárias, Modas, Figurinos e Trajes de cena; Imagens, Corporeidades e Teatralidades; Produção do conhecimento científico e Metodologias de Pesquisa; Educação e Sociedade. Pesquisadora e líder no grupo de pesquisa do CNPq “Moda, Produção, Cultura e Sociedade no Brasil” e vice-líder no grupo do CNPq “Imagens no vazio: escrita e teatralidades”. Membro da Associação Brasileira de Estudos e Pesquisas em Moda (ABEPEM) e da Comissão Científica do Colóquio de Moda, desde 2013. Membro da Rede de Estudos Decoloniais em Moda (REDeM) e da Comissão Executiva do Fórum da Moda de Belo Horizonte (MG), espaço de diálogo e divulgação das ações sobre a construção de Políticas Públicas Culturais para a Moda, em Belo Horizonte. É parecerista em revistas das áreas de Ciências Humanas, Sociais Aplicadas, Artes e Design.

[ludulci@gmail.com](mailto:ludulci@gmail.com)



**Gabriela Soares Cabral:** Doutorado e Mestrado em Arte, Moda, História e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pós-graduada em Moda, Cultura de Moda e Arte pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Pesquisa História e Cultura de Moda, corpo, aparência, comportamento e imagem.

[gabriela.soarescabral@gmail.com](mailto:gabriela.soarescabral@gmail.com)

**PALAVRAS-CHAVE:**

Moda; Tipificação; Estrelismo; Cinema brasileiro; Divas;

## Capítulo 5

### ESTELA MEDINA: RAINHA NO TEATRO URUGUAIO

*Estela Medina: queen in the Uruguayan theater*

de los Santos, Sergio Marcelo; Centro de Pesquisa em Artes Musicais e Cênicas do Litoral Norte (CIAMEN), CENUR/Udelar, Uruguai.

sermadelos@gmail.com

#### 1. Apenas uma atriz

Mas como isso chegou aqui sem que eu percebesse? – disse ela, enquanto o tirava e colocava sobre o colo para ver o que poderia ser. Era uma coroa de ouro.

Lewis Carroll

Estela Margarita Medina Guillelte nasceu em Montevideu em 13 de fevereiro de 1932. Em 1949, se cadastrou-se para fazer parte da primeira turma da recém-criada Escola Municipal de Arte Dramática (EMAD)<sup>1</sup>. Para a direção, o governo da capital uruguaia havia contratado a renomada atriz catalã Margarita Xirgu (Molins de Rei, 1888 – Montevideu, 1969), que por motivos políticos estava exilada na América do Sul desde o início da Guerra Civil Espanhola (1936–1939). Entre centenas de candidatos, a jovem sem experiência teatral, que também se preparava para iniciar seus estudos universitários de Direito, foi selecionada. Suas motivações para essa primeira experiência não eram outras senão entrar em contato com Xirgu, e o prazer por uma arte que conhecia como espectadora de muitas peças que assistia desde criança, acompanhada por sua mãe.

---

<sup>1</sup> Atualmente denominada Escola Multidisciplinar de Arte Dramática Margarita Xirgu (vide <https://www.emad.edu.uy/>, acessado em 15 de outubro de 2025).

A EMAD havia sido pensada para formar atores para a Comedia Nacional, elenco teatral oficial criado em 1947<sup>2</sup> que continua sendo (assim como a Escola) uma instituição legitimadora do teatro no Uruguai. Desde os primeiros anos de estudo, Estela chamou a atenção de Xirgu nos sucessivos cursos de arte dramática, a tal ponto que começou a considerá-la para integrar as peças que dirigia na Comedia.

**Figura 1 – Estela Medina com o figurino de Don Gil de las calzas verdes (Comedia Nacional, 1955) e de Los intereses creados (Comedia Nacional, 1958)**



Fonte: Centro de Pesquisa, Documentação e Divulgação das Artes Cênicas (CIDDAE, Teatro Solís)

Em 1950 foi a “amiga da senhora Capuleto” como figurante em *Romeu e Julieta*; em 1952, ainda estudante, foi nomeada bolsista da Comedia, e após se formar, em 1953 foi contratada pelo elenco (Serra, 2004, p. 84–88), cargo que manteve até sua aposentadoria em 2008<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Para ter uma visão completa da história artística e institucional desta instituição, vide <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/institucional> (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>3</sup> Os diferentes dados da carreira da atriz dentro da companhia podem ser consultados em <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/545> (acessado em 15 de outubro de 2025).

Durante o primeiro ano na companhia, ela foi a protagonista de Fuenteovejuna de Lope de Vega. Em uma carta enviada ao irmão, datada em Montevidéu em 19 de março de 1953, Margarita menciona Estela por meio de sua personagem: “Se você visse a emoção que senti ao ver meus dois trajes em uma Laurencia que não era eu, mas era eu, uma aluna da escola com bastante temperamento dramático”. Margarita havia doado à Comedia o guarda-roupa da companhia da qual fazia parte. A aluna vestiu pela primeira vez os trajes que haviam pertencido a sua professora. O mesmo aconteceu em 1960, na estreia de outra peça de Lope, La dama boba, quando Estela já começava a ser considerada a primeira atriz da cena nacional. Décadas depois, ao ver o figurino dessas peças, ela se emocionou ao relembrar desses momentos de conexão com a sua professora através das roupas de seus personagens.

**Figura 2 – Estela Medina em Bodas de Sangre de Federico García Lorca, Teatro Solís, 2008. Última apresentação com a Comedia Nacional<sup>4</sup>**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís

<sup>4</sup> É interessante comparar esta imagem da personagem La madre, interpretada por Estela Medina, com a de Margarita Xirgu na produção do mesmo texto pela Comedia Nacional em 1950 (dirigido por ela mesma) e no filme de 1938 (dirigido por Edmundo Guibourg). A fotografia encontra-se em: <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/150/margarita-xirgu>. E o filme completo em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffmd0p-lZkA>. Acessados em 15 de outubro de 2025.



## 2. Tesouro vivo

Em sua trajetória na Comedia Nacional, Estela Medina participou de 144 estreias, interpretando mais de 160 personagens. Seu repertório – tanto quanto o da companhia – se equilibra entre a tradição dos clássicos do teatro universal e local e o vanguardismo de sucessivas renovações dramatúrgicas, diversidade de textos, diretores e estilos<sup>5</sup>. Também trabalhou em peças fora da companhia, quase sempre durante os períodos de férias. Assim, em 2017 estreou um espetáculo baseado em suas memórias e nos anos de aprendizado e carreira com Xirgu. O título do espetáculo era *solo una actriz de teatro* (Apenas uma atriz de teatro).

Figura 3 – Estela Medina em *Solo una actriz de teatro* (2017)



Fonte: Sala Verdi, fotografia de Gustavo Castagnello

Estela tem repetido que profissionalmente ainda tem coisas a fazer e que fora dos palcos fez o que a maioria das mulheres faz: esposa, mãe e dona de casa. Mas, para várias gerações de espectadores e críticos, ela é indiscutivelmente a atriz mais representativa de seu grupo, de seus colegas da EMAD e

<sup>5</sup> Vide <https://comedianacional.montevideo.gub.uy/node/93/la-institucion> (acessado em 15 de outubro de 2025).

da Comedia Nacional; razão pela qual tem recebido os prêmios e reconhecimentos mais importantes do país<sup>6</sup>.

Figura 4 – Como Jocasta com o coro de Édipo Rei na produção da Comedia Nacional no Teatro Solís (1972)



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís

Ao longo dos anos, “La Medina” consolidou-se como um modelo de atriz na qual confluem o legado de sua formação com “La Xirgu” e a experiência no trabalho com textos, autores e diretores com os quais desenvolveu um estilo próprio e compartilhado com o elenco da Comedia Nacional. Por um lado, a disposição total de uma vida dedicada ao teatro, baseada na autoexigência e no rigor desde os anos de estudo; por outro, um trabalho corporal que implica treiná-lo para alcançar presença cênica por meio do gesto e da voz. Uma voz com um registro reconhecível em timbre, coloração, potência, entonação e dicção, resultado do esforço diário. No trabalho cênico, Medina verifica o que Pavis propõe como “cruzamento do corpo e do discurso” ou “compromisso do corpo do ator com o texto que pronuncia”, o que envolve, segundo esse autor,

---

<sup>6</sup> A lista de prêmios é extensa. Vários prêmios “Florencio” de Melhor Atriz (o primeiro em 1962, ano de criação do prêmio) e o “de Ouro”, por sua trajetória, no ano 2000. Foi declarada Cidadã Ilustre de Montevideu em 2004 e nomeada Doutora honoris causa pela UdelAR em 2016.

efeitos de velocidade, frequência, duração das pausas, evidência da respiração e da linha melódica para mostrar a “localização da palavra no corpo” e, quando acompanhada do gesto, a “especialização do discurso” (Pavis, 1998, “voz”, p. 510–512).

**Figura 5 – Como Fedra de Racine (1973)**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís

Por suas habilidades como atriz, por sua trajetória, por sua dedicação ao teatro e à Comedia Nacional, em 2006 Estela Medina foi nomeada Acervo vivo do Teatro Solís<sup>7</sup>. O edifício emblemático das artes cênicas em Montevideu<sup>8</sup>, que foi o palco principal da Comedia Nacional, também esteve destinado a abrigar a EMAD, por isso, para Estela é a “sua” casa.

<sup>7</sup> vide [http://www2.teatrosolis.org.uy/uc\\_649\\_1.html](http://www2.teatrosolis.org.uy/uc_649_1.html). O projeto teve como principal produto uma série de curtas-metragens transmitidos pela TvCiudad, canal televisivo da Prefeitura de Montevideu. O correspondente a Estela Medina pode ser visto em [https://youtu.be/j7HHS88HyRI?si=iTBLU\\_j0\\_NY6195G](https://youtu.be/j7HHS88HyRI?si=iTBLU_j0_NY6195G) (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>8</sup> A história arquitetônica e institucional do Teatro Solís pode ser encontrada em <https://www.teatrosolis.org.uy/QUIENES-SOMOS/El-edificio-uc589> (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>8</sup> A história arquitetônica e institucional do Teatro Solís pode ser encontrada em <https://www.teatrosolis.org.uy/QUIENES-SOMOS/El-edificio-uc589> (acessado em 15 de outubro de 2025).

O projeto Acervo Vivo do Teatro Solís me deu a oportunidade de entrevistar Estela, conhecê-la e entender que tudo o que foi visto dela nos palcos está separado do que é a sua vida íntima. Nisso confluem o caráter reservado associado à idiossincrasia local e a crença de que sua obrigação é (nas suas palavras) “ser uma boa atriz e representar bem um papel no palco.

Isso é o essencial, o vital. O resto [é] um pouco supérfluo e raramente resulta verdadeiramente útil.” (Peyrou, 2005, p. 26) Medina foge, se esconde, não participa do fanatismo que gera. Ela reconhece suas limitações em estar no centro das atenções fora do palco. Entrevistá-la implica vencer sua enorme resistência e, ao aceitar, ela solicita não ser gravada ou entregar as suas respostas por escrito.

**Figura 6 – Em Ardèle ou A Margarida de Jean Anouilh (1982)**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís, fotografia de Ravaioli

### 3. Estela é uma diva? O que é isso?

Julietta Viu Adagio (2019, p. 161–163) expõe o “divismo” como “hegemonia da estrela” que “consegue relegar para segundo plano a obra representada” e que, ao longo da História, vai conformando um “imaginário de mulheres célebres [...] uma galeria de retratos de representantes sublimes da arte cênica [...] que conseguem consagrar-se com auras quase míticas”. Comenta (p. 163–164) que as divas são distinguidas por seus admiradores por uma série de valores e princípios responsáveis por “essa aura estelar que as individualiza”: “a paixão pela arte, a hierarquização intelectual, o desprezo pelo vulgar e o culto à beleza”, valores evocados pela definição da diva como “a própria encarnação da síntese da arte com a vida.” Tanto o público quanto a crítica (p. 168–175) vivem com tanto entusiasmo a sedução provocada por “um ser tão sensível” que coincidem em “forjar a imagem da diva” referindo-se às qualidades (físicas) que supõem a “encarnação do ideal artístico”. A diva é “um ser extraordinário”, “inconfundível, inimitável e altamente singular”.

Os admiradores – com mais ou menos especialização em teatro – costumam substituir o nome Estela Medina por “Ela”, “a Medina”, “A senhora”, “A grande dama do teatro”. Referem-se assim ao prestígio, ao renome ou à reputação que Estela acumulou desde que era conhecida pelos seus colegas da EMAD como “Estelita” ou, para Margarita Xirgu, “*la niña*” (a menina). Seu nome está indissoluvelmente associado ao legado de sua professora, à Comedia Nacional e a um nível artístico inatingível; fora dos palcos, contudo, sua timidez natural conferia-lhe uma certa inacessibilidade, que parecia prolongar o mistério de sua presença cênica.

**Figura 7 – Em Quarteto de Heiner Müller, peça encenada pela Comedia Nacional na Sala Verdi (2002) e no Teatro Solís (2005), originalmente estreada como companhia independente no Teatro Circular de Montevideú (1997)**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís, fotografia de Gustavo Castagnello

#### **4. Expansão da memória**

Durante cada apresentação, atores, dançarinos, cantores, músicos e outros artistas compartilham um determinado espaço arquitetônico com um público envolvido por elementos literários, sonoros e visuais (Szuchmacher, 2015). Investigar as artes cênicas implica “apreender o efêmero” dessa experiência compartilhada e suas marcas: impressões, registros intangíveis da memória individual de artistas ou espectadores, juntamente com alguns vestígios tangíveis, um conjunto de traços que tornam visíveis eventos passados no presente de quem os analisa: esboços, fotografias, programas, artigos de imprensa, críticas e objetos performáticos como os figurinos. “A história se condensa nesses fragmentos retidos e fascina.” (Fornaro et al. 2011) Tratam-se de elementos que, ao atravessarem o tempo, passam a cumprir a função de documentos, pois nos informam sobre o passado e “ampliam a base da memória

coletiva”; condensam um passado cuja narração se apresenta como sinais no presente, que podem e devem ser utilizados como instrumentos de memória (Ricoeur, 2003, p. 806–807).

## 5. Os figurinos de La Medina

Entre dezembro de 2024 e fevereiro de 2025, a exposição “De los pies a la cabeza en la Comedia Nacional: el vestuario de Estela Medina” (Da cabeça aos pés na Comedia Nacional: o figurino de Estela Medina) esteve aberta ao público no foyer do Teatro Solís<sup>9</sup>.<sup>9</sup> Foram expostos 35 manequins com figurinos de 30 obras, além de duas araras repletas de trajes de outras 40, totalizando pouco menos da metade das estreias das quais Estela participou como integrante da Comedia. A protagonista visitou várias vezes a fase final de preparação desta exposição e, nessas ocasiões, compartilhou lembranças que surgiram de seus figurinos. Durante algumas horas, nós que participamos da organização, produção ou montagem tivemos acesso direto à sua emoção enquanto ela seguia as trilhas de sua passagem pelo teatro (e pelo Teatro). O que aconteceu com Estela, esse relembrar, era o que pretendíamos que acontecesse com os visitantes que pudessem ter sido espectadores das suas personagens. E para aqueles que não tiveram essa sorte, queríamos deslumbrá-los com cada figurino, com suas cores e texturas. Nós, funcionários do Solís que pudemos vê-los de ambos pontos de vista do teatro, no palco e no auditório, tivemos com a exposição outra camada de lembranças...

---

<sup>9</sup> Para ter uma visão geral do que foi esta exposição, o vídeo promocional pode ser visto em <https://www.instagram.com/reels/DFybJw3ykIO/> (acessado em 15 de outubro de 2025).

**Figura 8 – Como narradora de “Ali Babá e os quarenta ladrões” em As mil e uma noites, espetáculo da Comedia Nacional no Teatro Solís (2004-2005)**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís

Pude, por exemplo, lembrar que, para sua participação em *As mil e uma noites* com o conto de “Ali Babá e os quarenta ladrões”, Estela chegava três ou quatro horas antes da apresentação (uma ou duas a mais do tempo que sempre costumou dedicar aos preparativos para entrar em cena concentrada) e, no foyer, revisava os movimentos e mudanças que deveria realizar em cena com seu vestuário. Como narradora do conto, ela tinha que dar voz a todos os personagens e acompanhar suas passagens com breves alterações nas muitas roupas sobrepostas. Abrir, fechar, dobrar ou desdobrar, cobrir-se, descobrir-se; tudo isso enquanto se deslocava pelo palco vazio, limitado por cortinas pretas, iluminado por uma luz específica para cada passagem. Isso todos os dias. Depois de um ensaio completo, ela voltava ao camarim até a apresentação. Eis uma lembrança provocada por essa segunda pele da atriz que voltou ao foyer em um manequim.

Essa exposição e outras que a Comedia Nacional vem realizando desde 2020 são o resultado de um projeto de conservação, armazenamento e catalogação do acervo de vestuário, iniciado em 2016.



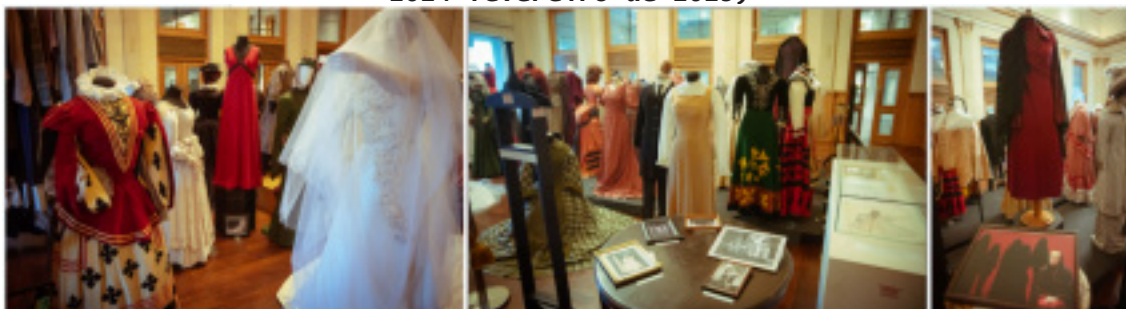
Figura 9 – Esboços dos figurinos projetados para vestir a Estela Medina no decorrer de sua carreira na Comedia Nacional entre 1951 e 2008



Autoria do cartaz: Sebastián Pereira

Atualmente, milhares de roupas estão guardadas no Solís, muitas das quais destinadas, no futuro, à criação de um museu. Elas merecem esse destino devido às histórias que evocam, informações que se ampliam no cruzamento com outros documentos relativos a cada peça da qual fizeram parte e as muitas lembranças que elas geram em nós. São nossos tesouros. Esse “nosso” inclui, por direito, todos os cidadãos. Por isso, essas exposições cumprem um dever social ao divulgar parte da cultura nacional.

**Figura 10 - Exposição “De los pies a la cabeza en la Comedia Nacional: el vestuario de Estela Medina” (foyer del Teatro Solís, de dezembro de 2024–fevereiro de 2025)**



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís. Fotografias de Santiago Bouzas

Além dos figurinos, foram exibidas fotos, esboços, objetos pessoais e gravações, para ampliar o leque de possibilidades de apreciação dos visitantes; também para que eles captassem as diferentes fontes de uma pesquisa que coloca o acervo de vestuário como mais um dos arquivos nos quais é possível estudar a história do teatro uruguaio.

Entre as possibilidades dadas ao público, estava a de ouvir a voz gravada de Estela Medina, resultado da digitalização do seu LP duplo “Retablo de vida y muerte” (Altar de vida e morte) de 1976. Agora também temos os registros de várias apresentações da Comedia Nacional graças

ao projeto “Ha quedado la voz” (A voz permaneceu)<sup>10</sup>. Com os resultados de essa nova colaboração, na exposição “Las luminosas meninas de *La dama boba*” (As brilhantes meninas em *La Dama Boba*)<sup>11</sup>, apresentada em junho–agosto de 2025 no local do CIDDAE/Teatro Solís, pudemos apreciar o áudio de várias cenas de uma apresentação de 1960<sup>12</sup>.

Atualmente, na Comedia Nacional estamos nos preparando para produzir a próxima exposição de vestuário. Ela será inaugurada em dezembro, novamente no foyer do Teatro Solís e novamente com Estela como destaque. Trata-se dos trajes da peça *Retablo de vida y muerte*<sup>13</sup>, – que recebemos recentemente do diretor da peça – criados pela mais renomada entre os figurinistas locais, Guma Zorrilla (Montevideu, 1919–2001).

---

<sup>10</sup> Projeto do Programa de P&D “Grupos de artes performáticas no Uruguai: corpo, performance, gênero. Das instituições teatrais às redes sociais”, realizado pelo Grupo de P&D Artes Performáticas e Sociedade (GIDMAPS) do Centro de Pesquisa em Artes Musicais e Cênicas do Litoral Norte (CIAMEN, Universidade da República / Departamento de Ciências Sociais, Centro Universitário Regional Litoral Norte).

<sup>11</sup> No link a seguir, pode-se consultar as informações divulgadas sobre o conteúdo da exposição:

[https://comedianacional.montevideo.gub.uy/sites/comedianacional.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/guia\\_para\\_visitar\\_la\\_exposicion.pdf](https://comedianacional.montevideo.gub.uy/sites/comedianacional.montevideo.gub.uy/files/articulos/descargas/guia_para_visitar_la_exposicion.pdf) (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>12</sup> vide <https://soundcloud.com/comedia-nacional> (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>13</sup> Um espetáculo concebido durante a ditadura civil-militar sofrida pelo Uruguai entre 1973 e 1985, foi o resultado do encontro entre o diretor teatral Mario Morgan, a escritora Mercedes Rein e a atriz Estela Medina, que se associaram a profissionais da música, entre eles o diretor e compositor Federico García Vigil e o guitarrista Daniel Queirós.

Figura 11 – Figurino de Retablo de vida y muerte<sup>14</sup>



Fonte: CIDDAE/Teatro Solís

E, mais uma vez, somaremos a experiência sonora, porque o que em 1975 foi uma das incursões de Estela nos cartazes fora da Comedia, tornou-se no ano seguinte um disco de vinil que em 2010 foi digitalizado e editado em CD<sup>15</sup>, através de outro projeto da Universidade da República em parceria com a gravadora Sondor. Uma edição crítica a cargo da musicóloga Marita Fornaro (Fornaro et al., 2010), que relaciona os elementos musicais, a voz da atriz, entrevistas e revisa a imprensa da época para contextualizar a gravação e o espetáculo

<sup>14</sup> (Altar de vida e morte) espetáculo estreado de forma independente em 1976, incorporado à Comedia Nacional em 1996; em turnês internacionais até 2010. Esboços de Guma Zorrilla

<sup>15</sup> vide <https://open.spotify.com/intl-es/album/4EluzlaqSyu60U3mIQ79YU> (acessado em 15 de outubro de 2025).

original<sup>16</sup>. O texto resultante incorpora vários fragmentos, entre os quais se destaca o do crítico de notória atividade no meio artístico local Jorge Abbondanza (Montevideu, 1936–2020), no qual se relacionam o espetáculo e a gravação. Intitula-se “El disco es más fiel que la memoria” (O disco é mais fiel que a memória)<sup>17</sup>; num trecho diz:

Poucas vezes a voz humana foi tão bem aproveitada no teatro contemporâneo uruguaio como na maratona solitária do *Retablo*, porque ali ela transita com todas as tonalidades da emoção, todos os brilhos do lirismo e toda a gravidade do sentimento trágico da vida. A voz de alguns atores ressoa como os clarins de um instrumento de sopro, a de outros ressoa às vezes como os golpes de um instrumento de percussão, mas a de Estela Medina sobe e desce com as ondulações de um instrumento de cordas que sabe tocar como nenhum outro a chave do lamento, a da exaltação e a de um canto comovido pelos bens da existência e depois pela sua extinção. Um rio de palavras onde a atriz navega como se tivesse içado as velas ao ver chegar esta ventania poética. Um festim verbal para ser devorado pela suntuosidade dessa garganta.

Abbondanza remete, como Rubén Darío fez no século anterior sobre Sarah Bernard na imprensa chilena ou Manuel Gutiérrez Nájera sobre Adelina Patti na mexicana (Viu Adagio), ao retrato da diva principalmente através da admiração que desperta no seu manejo da voz. Deixa para nós, que cuidamos do seu vestuário, a lembrança da sua destreza no uso de trajes suntuosos e pesados, muitas vezes para encarnar uma rainha.

<sup>16</sup> vide [https://www.academia.edu/43732043/Estela\\_Medina\\_Retablo\\_de\\_vida\\_y\\_muerte](https://www.academia.edu/43732043/Estela_Medina_Retablo_de_vida_y_muerte) (acessado em 15 de outubro de 2025).

<sup>17</sup> El País [Montevideo], 18 de enero de 1977, p. 11.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FORNARO, Marita, et al.. **Edición crítica: Retablo de vida y muerte**. Montevideo: Sondor/Escuela Universitaria de Música, Udelar, 2010.

FORNARO, Marita, et al.. **‘Investigar las artes musicales y escénicas: aperturas interdisciplinarias para atrapar lo efímero’**. Reflexiones sobre la interdisciplina en la Universidad de la República. Seminario en clave inter. Montevideo: Espacio Interdisciplinario, Universidad de la República, 2011. [https://www.academia.edu/27966661/INVESTIGAR\\_LAS\\_ARTES\\_MUSICALES\\_Y\\_ESC%C3%89NICAS\\_APERTURAS\\_INTERDISCIPLINARIAS\\_PARA\\_ATRAPAR\\_LO\\_EF%C3%8DMERO\\_pdf](https://www.academia.edu/27966661/INVESTIGAR_LAS_ARTES_MUSICALES_Y_ESC%C3%89NICAS_APERTURAS_INTERDISCIPLINARIAS_PARA_ATRAPAR_LO_EF%C3%8DMERO_pdf) (acessado em 15 de outubro de 2025).

PAVIS, Patrice. **Diccionario del teatro**. Buenos Aires: Paidós, 1998.

PEYROU, Moriana. **‘Estela Medina “Soy un producto de la Comedia Nacional.”’** Revista del Teatro Solís (noviembre/diciembre), 24-26, 2005.

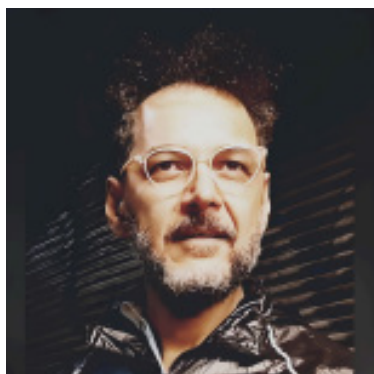
RICOEUR, Paul. **Tiempo y narración. III: El tiempo narrado**. México, D F: Siglo Veintiuno, 2003.

SERRA, Oscar. **Comedia Nacional. Tomo I: Antecedentes, gestación y primera década (1947-1957)**. Montevideo: Oscar Serra, 2004.

SZUCHMACHER, Rubén. **Lo incapturable: Puesta en escena y dirección teatral**. Buenos Aires: Penguin Random House Grupo Editorial Argentina, 2015.

VIU ADAGIO, Julieta. **‘La emergencia de las divas en el campo cultural latinoamericano: representaciones artísticas en la crónica modernista’**, Culturas, 13, 161-176, 2019. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/119815> (acessado em 15 de outubro de 2025).

### Conhecendo o autor deste capítulo:



**Sergio Marcelo de los Santos:** Designer teatral formado pela Escola de Arte Dramática de Montevideu (2000). Diplomado em Gestão Cultural (Faculdade de Ciências Sociais – Universidade da República/Udelar, 2015). Mestrando em Ciências Humanas com opção em Teoria e História do Teatro pela Faculdade de Humanidades e Ciências da Educação, Udelar. Desenvolve sua atividade profissional no Uruguai, projetando figurinos, cenários e iluminação para teatro, dança contemporânea e ópera. Trabalha no Centro de Pesquisa em Artes Musicais e Cênicas do Litoral Norte (CIAMEN), CENUR/Udelar. Faz parte do Grupo de Estudos sobre Iconografia das Artes Cênicas do Conselho Internacional para Música e Dança Tradicionais (ICTMD). É funcionário do Departamento de Cultura da Prefeitura de Montevideu, responsável pelo acervo de vestuário da Comedia Nacional Uruguiaia.

[sermadelos@gmail.com](mailto:sermadelos@gmail.com)

### PALAVRAS-CHAVE

teatro uruguaio, fontes documentais, figurino, atriz, diva

A black and white portrait of a woman with wavy, shoulder-length hair, smiling gently. She is wearing a dark, long-sleeved top and has her hands resting near her face. She is wearing rings on her fingers. The background is softly blurred, suggesting an outdoor setting.

Divas  
decoloniais

*Marília Pera*



## Capítulo 6

### O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 2: A DIVA DE(S)COLONIAL

What turns someone into a Diva, Part 2: The Decolonized Diva

Viana, Fausto; Livre-docente; Universidade de São Paulo;  
faustoviana@uol.com.br

Baena, Graziela. Universidade Federal do Pará;  
grazielaribeiro@ufpa.br

#### 1. Introdução

Eu já falei que eu sou top / Que eu sou  
poderosa / Veja o que eu vou te falar  
/ Eu sou a diva que você quer copiar  
(Trecho da canção Eu sou a diva que você  
quer copiar, de Valeska Popozuda)

No texto neste volume O que faz de alguém uma diva, parte 1, a diva clássica, tratou-se da “diva clássica” a partir da genealogia do termo no universo da ópera, um estilo dramático consagrado. Neste breve artigo, introdutório para todos aqueles que, tal qual os autores deste texto, vai-se buscar entender este deslocamento do pensamento tradicional para uma reflexão sobre a diva no Brasil contemporâneo como categoria em disputa, atravessada por desigualdades e pela colonialidade. A expressão “diva decolonial” é empregada neste texto como categoria analítica: um modo de ler certas artistas e determinadas imagens que desafiam hierarquias de raça, classe, gênero, sexualidade e região, recentralizando repertórios historicamente subalternizados.

O conceito de diva clássica, como já dito e que pode

ser conferido no artigo supracitado, surgiu “no século 16, à medida que a artista feminina emergia das companhias teatrais exclusivamente masculinas”, disse o Museu Victoria and Albert de Londres em seus arquivos sobre a exposição *Diva*, que o museu britânico abrigou entre junho de 2023 e abril de 2024, acrescentando o significado da palavra:

Palavra italiana, comumente usada desde o século XIV para descrever deusas ou divindades, “*Diva*” tornou-se uma descrição adequada para artistas femininas excepcionais cujos talentos divinos as faziam parecer de outro mundo<sup>1</sup>.

O maior desafio, neste momento, é definir de(s)colonialidade para que, com base nessa definição, seja possível encaminhar a discussão para a *diva* de(s)colonial, quem ela é e como ela se veste, investigando quais são os seus trajes de cena. Muito mais do que trazer respostas prontas acerca de um conceito que a cada dia apresenta um novo desdobramento, a intenção é atribuir um papel de protagonismo a artistas que estão, *a priori*, fora do padrão hegemônico ocidental de *diva*, reconhecendo que há um amplo campo de reflexões possíveis no âmbito do traje de cena que ainda podem ser explorados no futuro, em Nollywood, em Bollywood, no Caribe, no universo K-pop ou nas periferias do Brasil e da América Latina.

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srsId=AfmB0oqj9Ar3cgdDoblUcKFcks7ge1zNkP-LyMVZrOa5eyXjrQ3Waprb>. Acesso em 5 de fev. 2026.

## 2. Uma breve definição de de(s)colonialidade<sup>2</sup>

Se a definição de de(s)colonialidade fosse uma batalha, esta já começaria quase perdida, porque o conceito ainda está em franca discussão, apesar de inúmeros estudos sobre o assunto estarem sendo publicados desde os anos de 1950, sob a perspectiva de pensadores que de alguma forma vivenciaram a experiência colonial em seus territórios. Disse Ferreira que:

O descolonial como conceito para a arte surgiu pela primeira vez na África nos anos 1980 após o estabelecimento dos novos estados-nações que se seguiram às guerras e declarações de independência. Dependendo do país, da região e do domínio colonial, estes tiveram início nos anos 1950. A euforia inicial sobre os processos de descolonização política havia desaparecido e seu fracasso tornou-se óbvio, precisando ser nomeado, representado e enfrentado por intelectuais, políticos, cientistas e artistas. (2025, p. 2)

Nesta linha do tempo identifica-se a importância da abordagem crítica, do pós-estruturalismo, dos estudos culturais e dos estudos pós-coloniais iniciados no século XX que, em linhas gerais, foram tendências de pensamento que questionaram noções teórico-filosóficas eurocêntricas. A partir

---

<sup>2</sup> Descolonial ou decolonial? Assim a professora da UERJ, Alessandra Gonzalez de Carvalho Seixlack estabelece a diferença: “Segundo a intelectual estadunidense Catherine Walsh, a decolonialidade se difere da descolonização, na medida em que não pretende apenas denunciar ou desfazer o colonial, mas sim dar voz à diferença colonial e trazer à tona saberes silenciados pelas estruturas colonizadoras”. Disponível em <https://cienciahoje.org.br/artigo/qual-o-objetivo-dos-movimentos-de-decolonizacao-e-descolonizacao/>. Acesso em 5 fev.2026. Há um vídeo muito esclarecedor e que oferece outras explicações em <https://www.youtube.com/watch?v=OFu6qVqeEXc>. Acesso em 5 fev. 2026. No link <https://www.eca.usp.br/noticias/cje-departamento-de-jornalismo-e-editoracao/o-que-e-decolonialismo-por-alexandre-barbosa>, acessado em 5 fev. 2-026, o professor de jornalismo Alexandre Barbosa esclarece que: “Decolonialismo é diferente de descolonização. Enquanto a descolonização se refere às lutas das colônias africanas, asiáticas e latino-americanas para se tornarem independentes das respectivas metrópoles, o decolonialismo tem como princípio que a independência política não acabou com instituições, hábitos e práticas coloniais”.

dos apontamentos destas disciplinas e do trabalho de autores como Foucault e Derrida sobre poder, descentralização do ser e desconstrução, observou-se um ponto de virada epistemológico. Sobre os estudos pós-coloniais, representados por pensadores africanos como Aimé Césaire e Frantz Fanon, destacamos uma contribuição considerável para a compreensão das violências praticadas pelo colonialismo. A partir daí percebe-se que:

Então o colonizado descobre que sua vida, sua respiração, as pulsações de seu coração, são as mesmas do colono. Descobre que uma pele de colono não vale menos do que uma pele indígena. Essa descoberta introduz um abalo essencial no mundo. (Fanon, 1968, p.34)

Na geografia pós-colonial, para além do continente africano, temos o pensador Edward Said como expoente de mais um ponto de vista, ao refletir sobre Orientalismo, bem como sobre o conceito gramsciano de hegemonia, o autor considera que a noção de oriente é criada e difundida pelo ocidente, para tal ele aponta:

O Orientalismo nunca está muito longe do que Denys Hay chama “a ideia de Europa”, uma noção coletiva que identifica a “nós” europeus contra todos “aqueles” não europeus, e pode-se argumentar que o principal componente da cultura europeia é precisamente o que tornou hegemônica essa cultura, dentro e fora da Europa: a ideia de uma identidade europeia superior a todos os povos e culturas não europeus (Said, 2003, p.28-29).

São considerados teóricos pós-coloniais ainda, aqueles cuja experiência de colonizado foi vivenciada em território sul-asiático, como Gayatri Spivak, uma das autoras que problematizou a condição de subalternidade, que passa a nomear uma corrente de pensamento inserida nos estudos pós-coloniais dos anos 70 e 80, os Estudos Subalternos.

Foi nos anos 90 que se constituiu na América Latina um grupo transdisciplinar de estudos que se debruçou mais profundamente sobre a problemática da colonização e suas consequências para o continente. Este grupo, composto por autores como Aníbal Quijano, Walter D Mignolo, Edgardo Lander, Catharine Welsh e outros denominou-se Modernidade/Colonialidade e foi responsável pela difusão do termo com prefixo “-de”, ou seja, “decolonial”.

Há muitos autores expressivos e de grande valor para o pensamento de(s) colonial. Ferreira afirma que o cientista social peruano Aníbal Quijano

...é para muitos o pai do pensamento de(s) colonial, devido ao seu conceito de colonialidade do poder, que se desdobrou sobre a persistência das estruturas de poder colonial após as independências e as fundações dos estados-nações. Tal como o filósofo mexicano Enrique Dussel, ele compreende o colonialismo como um projeto europeu global capitalista. (2025, p. 5)

Importante afirmar que em seu trabalho “Colonialidade do poder: Eurocentrismo e América Latina” (2005), Quijano levanta o aspecto racial como ponto a ser enfatizado no processo colonial, no que diz respeito à realidade latino-americana considerando a presença de indígenas, negros e mestiços.

Ferreira esclarece que, para o teórico argentino/mexicano Enrique Dussel, “o fato decisivo da modernidade é seu caráter dialético por eixo do qual os europeus se firmaram como o centro da história mundial, apresentando-se ao resto do mundo como representantes de uma emancipação racional”. (idem). Em sua obra “1492 o encobrimento do outro a origem do mito da modernidade”, o autor mencionado afirma que “A primeira “experiência” moderna foi a superioridade quase-divina do “Eu” europeu sobre o “Outro” primitivo, rústico e inferior” (1993, p.47). Assim, ao determinarem sua superioridade e classificarem como menores povos que passaram a chamar de “negros”, “índios” como representação do “Outro”, desprezaram

violentamente cosmologias ou cosmopercepções que, de acordo com Ferreira, são culturas que merecem igualdade, mas foram rotuladas como inferiores em nome da visão de mundo judaico-cristã ocidental. O pensador brasileiro Antônio Bispo dos Santos, o Nego Bispo, utiliza o termo “cosmofobia” para se referir ao modo de ver do colonizador.

Nego Bispo é um ativista quilombola brasileiro que desenvolveu uma concepção contracolonial. O autor rejeita a terminologia “decolonial” pois, segundo ele, o ato de contrapor o colonialismo, parte do pressuposto que ele existe. Em seu pensamento, ser colonizado aproxima-se muito ao ato de ser adestrado, portanto o contracolonial parte da ideia de não se deixar adestrar, ele afirma que “O contracolonialismo é simples: é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender” (Bispo dos Santos, 2023, p.58)

Não há espaço para tratar de tantos autores, mas é necessário dizer que em sua definição de descolonial, Ferreira incluiu autores como F.Fanon, W. Rodney, A. Nascimento, E.Dussel, K. Wiredu, K. Jecupé, S.R.Cusinanqui, W. Mignolo, D. Munduruku, G. Kilomba, L.Gonzalez e J.Esbell. Nós acrescentamos as seguintes sugestões: Paulo Freire, Ramón Grosfoguel, Carla Akotirene, Ailton Krenak, Nelson Maldonado-Torres, María Lugones, Davi Kopenawa, Malcom Ferdinand.

Nesse contexto investigativo é que se vai localizar a diva de(s)colonial, em processo de libertação colonial, afinal:

A descolonização jamais passa despercebida porque atinge o ser, modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de essencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela roda viva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. (Fanon, 1968, p.26)

### 3. A diva de(s)colonial

Ferreira lança uma discussão – afirmação? – ao propor que “a arte é uma epistemologia<sup>3</sup> humana elementar que dá sentido à vida” (idem, p. xiii). A diva decolonial é uma artista e, portanto, é necessário encará-la como tal e entender suas premissas.

Propõe-se ler esta diva – atravessada por insurgências de gênero (travestilidades, transgeneridades) e por práticas performativas – no marco modernidade/colonialidade. Um giro decolonial<sup>4</sup> que não vai tratar o passado como estando encerrado, mas que existe e continua insistindo em colonialidades através das hierarquias de raça, gênero, saberes, cultura, estética, trabalho, entre outros. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge tecem considerações acerca do tema em sua obra “Interseccionalidade”, para elas:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (2020, p.16-17)

Não basta apenas descolonizar instituições formais: é necessário criticar e desmontar os modos como o mundo moderno foi organizado – incluindo a arte e a cultura.

No artigo sobre a diva clássica ficou estabelecido um

<sup>3</sup> Uma maneira pela qual o conhecimento é produzido, validado e transmitido.

<sup>4</sup> “Giro decolonial” é um termo cunhado originalmente por Nelson Maldonado-Torres em 2005 e que basicamente significa o movimento de resistência teórico e prático, político e epistemológico, à lógica da modernidade/colonialidade. A decolonialidade aparece, portanto, como o terceiro elemento da modernidade/colonialidade. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcpol/a/DxkN3kQ3XdYYPbwwXH55jhv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 5 fev. 2026.

modo de reflexão sobre os atributos/ requisitos da diva, conforme a tabela 1.

Tabela 1- Núcleos e eixos componentes de uma diva.

Núcleo	Eixos / Componentes
(a) Artístico	<p><b>Excelência técnica:</b> voz/corpo fora da média; domínio de estilo e repertório.</p> <p><b>Presença cênica:</b> carisma, controle de palco, timing; olhar/gesto que “segura” a plateia.</p> <p><b>Assinatura estética:</b> figurinos, maquiagem, cabelo, silhueta e gestual reconhecíveis à distância.</p> <p><b>Curadoria de repertório:</b> escolhas que constroem persona (papéis, setlists, colaborações).</p>
(b) Traços de comportamento	<p><b>Exigência/disciplina:</b> perfeccionismo, autoridade estética.</p> <p><b>Transgressão controlada:</b> romper normas de modo calculado para marcar época.</p> <p><b>Gestão do silêncio e do escândalo:</b> saber quando aparecer e quando sumir.</p>
(c) Narrativa e mito	<p><b>Bio-drama:</b> conflitos, superações, perdas/sacrifícios (o “preço” do estrelato).</p> <p><b>Personagem pública:</b> frases, poses e imagens recorrentes; títulos (“Divina”, “Rainha” etc.).</p> <p><b>Ambiguidade/vulnerabilidade:</b> falhas, riscos e fragilidade que humanizam.</p>
(d) Mediação e circulação	<p><b>Máquina midiática:</b> imprensa, rádio/TV, capas, videoclipes, redes sociais, memes.</p> <p><b>Iconografia:</b> fotos canônicas, capas de discos, cds e assemelhados, pôsteres, retratos repetidos até virarem símbolo.</p> <p><b>Fandom:</b> base de fãs ativa, rituais (aplausos, flores), arquivos e colecionismo.</p>
(e) Instituições e economia	<p><b>Palcos e chancela:</b> teatros/óperas, festivais, premiações, crítica; legitimação institucional.</p> <p><b>Indústria cultural:</b> gravadoras, managers, estilistas; investimento e estratégia de imagem.</p> <p><b>Tecnologias:</b> microfones, estúdios, TV, streaming – amplificam voz e presença.</p>

Elaborada por Fausto Viana, com auxílio de IA.



Já não havia, na elaboração da tabela 1, a preocupação exclusiva com a estética, o glamour, a história da arte, a performance ou a hiper sexualização dessas mulheres. Mas no aprofundamento do entendimento da diva descolonial, numa mudança de perspectiva - novamente, um giro decolonial - ficam instalados outros questionamentos que frequentemente são associados a esta mulher. Quem está autorizada a ser diva e quem é classificado como brega<sup>5</sup>, vulgar ou folclórico, sem que a própria artista necessite qualquer denominação que seja. Apesar de tudo, investigar que tipo de beleza continua sendo colonial ou eurocentrada e como a imagem, do qual o traje é um dos componentes mais evidentes, junto com maquiagem e demais adereços, reforça ou desloca hierarquias de raça, gênero, classe e território?

No Brasil, a palavra “diva” é atribuída a artistas do samba, do axé, do brega, do pop, da televisão e do cinema; mas sua legitimação é desigual. A pergunta decolonial não é apenas “quem é diva?”, mas “quais condições permitem que alguém seja reconhecida como diva e por quem?”

Diante disso, “diva decolonial” não é um título de honra: é um recorte que permite observar como artistas deslocam padrões de beleza e legitimidade, reconstróem repertórios e tornam visíveis saberes e trabalhos historicamente desvalorizados.

A noção de “diva descolonial” não se reduz à identidade de uma pessoa: trata-se de uma operação estética e política que se torna visível, sobretudo, no campo da imagem pública e dos bastidores.

Em rápido exercício, seria possível pensar em minimamente três eixos para localizar as divas decoloniais no Brasil:

*a. Diva como reescrita da negritude e do “corpo nacional”*

Aqui entram artistas que reconfiguram o lugar do corpo negro: não como “tema” folclórico, mas como

<sup>5</sup>Veja nesta mesma edição as divas do brega, no artigo “Pode uma subalterna ser diva? Reflexões sobre o estado divônico e a interseccionalidade das cantoras do movimento Brega no Estado do Pará, por Graziela Baena

centro de sofisticação e invenção. Um exemplo valioso é Elza Soares, que rompeu barreiras a vida inteira: Elza atravessou décadas rompendo cercas: na voz, na atitude e na imagem. Sua trajetória mostra como a indústria tenta domesticar a artista negra (querendo dela apenas “força” e “dor”), enquanto ela responde com experimentação, futuridade e recusa do papel de vítima.

Ao lado dessa linhagem, podemos pensar em Alcione, diva de grande alcance popular. Ela não é “alternativa” por ser menor – ela é alternativa porque redefine o que significa ser grande.

No traje, essa reescrita pode aparecer como: valorização de cabelos naturais, turbantes, alfaiataria que não tenta “afinar” o corpo, brilho sem culpa, cores que reivindicam presença, joias e acessórios que evocam matrizes afro-atlânticas. O figurino deixa de ser “fantasia” e vira assinatura estética (ou anti-estética?).

b. *Diva como insurgência de gênero: travestilidade, transgeneridade e performance*

A cena brasileira recente produziu um campo decisivo de divas decoloniais ligadas à dissidência de gênero, onde a roupa é arma, abrigo e manifesto. Liniker e Linn da Quebrada exemplificam como voz e corpo reconfiguram o que é “feminino”, “elegante”, “aceitável”. Não se trata só de representar identidades; trata-se de produzir novas gramáticas do sensível.

Em muitas performances, o traje opera como cena total: silhuetas que alternam delicadeza e confronto; tecidos que dialogam com o íntimo e com o cerimonial; maquiagem que recusa a ideia de “disfarce” e assume a ideia de “construção”. Aqui, decolonialidade significa também desafiar a norma colonial do gênero – aquela que define quem pode ser

digno de cuidado, quem pode ser desejável sem virar piada, quem pode ser “rainha” sem ser punido.

Nesse eixo, o Brasil também exporta e reinventa a diva drag como linguagem de massa. Pablo Vittar e Gloria Groove ampliaram a visibilidade *drag* com estética pop e performance altamente construída. Em chave decolonial, isso não é só entretenimento: é a prova de que corpos dissidentes podem ocupar o centro do palco e impor seus próprios códigos de glamour.

c. *Diva como território: periferia, favela, baile, rua*

O Brasil também produz divas decoloniais a partir da periferia urbana e de seus gêneros musicais, onde o traje não é apenas “estilo”, mas cartografia social. O funk e suas variações criam uma política visual própria: unhas, cabelo, brilho, bermuda, óculos, correntes, recortes – signos de pertencimento e ascensão simbólica em um país que frequentemente nega futuro às periferias.

Nesse eixo, divas decoloniais podem operar como tradução de mundos: elas falam com a massa sem “embranquecer” a linguagem; negociam com o mercado sem apagar origem; e criam um glamour que nasce do improvisado e da invenção. A roupa de cena aqui frequentemente mistura *streetwear*, sensualidade e “luxo possível” – e isso, por si, desestabiliza a ideia colonial de que elegância tem que ser europeia e discreta.

A tabela 1, de maneira geral, parece perfeita para classificar também os atributos da diva descolonial, mas pequenos ajustes são necessários, que são indicados na tabela 2.

Tabela 2 – Núcleos e eixos componentes de uma diva decolonial, com questões exclusivas para o traje de cena.

<b>Núcleo</b>	<b>Eixos (descrição)</b>	<b>Perguntas-guia para traje/cena</b>
<b>Artístico-performático</b>	Técnica, assinatura cênica, virtuosismo; teatralidade do excesso.	Que qualidades do corpo/voz o traje potencializa? Como o figurino dialoga com luz, cenografia e câmera?
<b>Narrativa e mito</b>	Histórias públicas, memória, sobrevivência; reescrita de trajetórias subalternizadas.	Que narrativa o traje conta? Que memórias e territórios convoca (sem exotizar)?
<b>Mediação e circulação</b>	Imprensa, fotografia, redes; imagem como texto social (DYER, 1998) <sup>6</sup> .	O figurino foi pensado para quais meios (palco/TV/close)? Que recortes o público verá e compartilhará?
<b>Política do corpo</b>	Raça, gênero, sexualidade e classe como estrutura de legibilidade; colonialidade de gênero (LUGONES, 2008) <sup>7</sup> .	Que normas o traje desafia (silhueta, cabelo, pele, “decoro”)? O artifício é escondido ou assumido?
<b>Autoria coletiva e trabalho</b>	Crédito, cadeia produtiva, artesanaria; disputa arte/artesanato (SHINER, 2001) <sup>8</sup> .	Quem fez? Está creditado? Que técnicas e saberes o figurino recentraliza?

Elaborada pelos autores, com auxílio de IA.

<sup>6</sup> A formulação “imagem como texto social” retoma a perspectiva de Richard Dyer segundo a qual a “imagem” de uma estrela é construída por diferentes textos midiáticos (publicidade, entrevistas, matérias jornalísticas, filmes, crítica), compondo um objeto intertextual que circula socialmente e produz sentido. A atualização “redes” deriva dessa mesma lógica: na era digital, tais “textos” incluem também publicações e performances em mídias sociais. Ver Dyer, Richard. Stars. Londres: BFI Pub, 1998. as imagens. as,  
<sup>7</sup> Ver o artigo já citado de María Lugones, Colonialidade e gênero. Disponível em: <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>. Acesso em 5 fev.2026.

<sup>8</sup> Shiner, Larry. The Invention of Art: A Cultural History. Chicago: University of Chicago Press, 2001.

#### 4. Os trajes da diva descolonial

Na Tabela 2 já foram apontadas algumas questões pertinentes para o entendimento do traje da diva decolonial.

Desafiando as abordagens tradicionais de construção de trajes sociais e de cena, a diva decolonial parece se valer cada vez mais:

- do brilho (antes restrito aos trajes sociais de noite);
- da mistura do sagrado e do popular, ainda que muitas vezes esta combinação não seja exatamente ritualística, mas mercadológica, gerando a dúvida se isso é um rito de fato ou só uma tentativa de ligar o traje aos ritos afro-brasileiros e/ou indígenas? O traje vira um instrumento entre o rito e o espetáculo ou é só uma ferramenta de atração?
- da alfaiataria, masculina, predominantemente, que passa a fazer parte do repertório visual da diva, totalmente modificado por alterações na superfície, como bordados, pedrarias e cortes;
- o “mau gosto” como elemento de construção: o *cafona*, os excessos, as cores fortes, as combinações improváveis, o humor, o deboche, o exagero, em síntese.

Nada mais oportuno do que resgatar o que as divas falam sobre seus trajes.

Gaby Amarantos – cantora, compositora e atriz, e Rainha do Tecnobrega – declarou para a Vogue:

Sempre fui essa mulher voluptuosa e, na época, a moda era um lugar impositor de magreza. Entretanto, eu tinha segurança de que, se

alguém dissesse ‘top e short curto não são para você’, eu vestia e mostrava que eram sim. (...) Vou colocar a minha celulite para jogo e inverter essa lógica<sup>9</sup>.

Aline Santos, da revista eletrônica *Steal the look*, perguntou para Amarantos o que não podia faltar em seu guarda-roupas. Ela disse: ‘Turbantes. Através desta peça, que vira top e vira cinto, me conectei muito com minha ancestralidade e com meu orgulho de ser uma mulher negra da Amazônia. O turbante é, para mim, uma coroa’<sup>10</sup>.

Joelma – diva, cantora, compositora e dançarina, foi parte da Banda Calypso e hoje tem uma carreira solo meteórica – é chamada de Rainha do Tacacá. “Ela arrasa no palco com a performance, a voz, a dança e o bate cabelo. Também é inegável o poder de suas produções de estilo”, escreveu Priscilla Jucá para a revista Marie Claire<sup>11</sup>.

Seu *stylist* há 20 anos, Ruy dos Anjos, esclarece que Joelma, de forma geral, “traz um conjuntinho de saia e *cropped*, mas nada simples, imagine. Cores vivas, sobreposições, misturas de texturas e até luz de LED são detalhes que não faltam em seus *looks*”. Sobre os efeitos para os diferentes ritmos do show, ele diz: “Temos os ritmos como calypso, o merengue e ainda a parte romântica em cada show; cada um deles tem um vestido diferente. Nessas produções, sempre elaboramos com algum efeito que desmonta a peça, e o que era longo se torna curto” (idem). Mas não, o traje não fica limitado aos aspectos construtivos: há também o cuidado tecnológico: “Um (traje) icônico foi o que ela usou na gravação de um DVD: um macacão de vinil, com detalhes em LEDs que formavam desenhos gráficos. Tudo isso funcionava com comando brilhando de acordo com o ritmo e a voz dela” (idem).

<sup>9</sup> Disponível em <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/08/gaby-amarantos-fala-de-sua-relacao-com-a-moda-sempre-vi-como-uma-ferramenta-de-poder.ghml>. Acesso em 5 fev.2026.

<sup>10</sup> Disponível em <https://stealthelook.com.br/a-relacao-de-gaby-amarantos-e-a-moda-brasileira/#>. Acesso em 5 fev.2026.

<sup>11</sup> Disponível em <https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2024/03/joelma-os-looks-da-rainha-do-tacaca-comentados-pelo-seu-proprio-figurinista.ghml>. Acesso em 5 fev. 2026.

As imagens evidenciam claramente nos trajes todos os atributos da diva descolonial. A figura 1 mostra uma montagem de três instantes do clipe lançado em 2021 de “Coração vencedor”. Sobre a visualidade do clipe, cujos figurinos foram assinados por Ruy dos Anjos, Joelma disse para a revista Quem:

Curto essa temática medieval, meio Robin Wood. Quando pensei em uma mulher que se reinventava, imaginei uma heroína tipo Mulher Maravilha, mas me inspirei nas guerreiras orientais, com essa coisa do cabelão e também nas amazonas. E tem muita da minha cultura também. E no final essa mistura dá muito certo. Mas o que me move é a minha raiz, minhas culturas de origem. Esse é o meu diferencial<sup>12</sup>

**Figura 1- Trajes de Joelma no clipe de Coração Valente**



Fonte: Wikipedia.

<sup>12</sup> Disponível em <https://revistaquem.globo.com/Musica/noticia/2021/04/joelma-mistura-era-medieval-cultura-oriental-e-carimbo-em-clipe-da-certo.html>. Acesso em 5 fev.2026.

A diva ainda dá mostras da força da mulher brasileira:

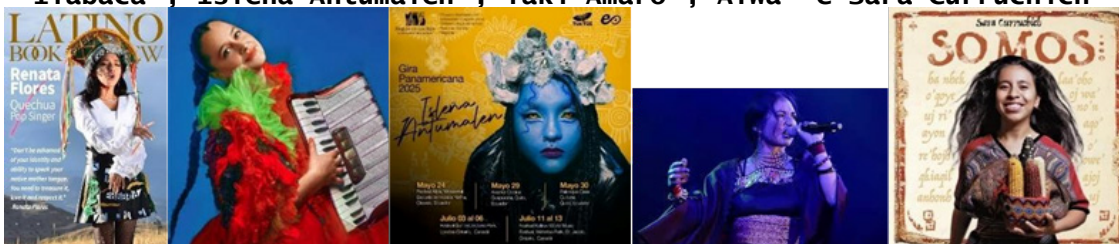
Desde muito novinha, aprendi com minha mãe que a gente pode cair, levantar, mas nunca desistir. Essa minha mudança de visual, são três looks, quer evidenciar exatamente isso... Desde quando ouvi essa música, comecei a pensar no roteiro para um clipe. Ele está forte, com uma mensagem importante e eu espero que vocês gostem muito. Está diferente de tudo que fiz até hoje.

Diante do exposto, percebe-se que o tema parece inesgotável, no campo das artes, temos muitas divas decoloniais com potencial para ser sujeito/objeto de estudos no que diz respeito à categoria traje de cena e, sobretudo, a partir das epistemologias decoloniais. A título de registro, com a intenção de despertar em outros pesquisadores o desejo de levar adiante o tema, fizemos uma compilação com nomes de artistas da cena musical contemporânea que se enquadram nas características propostas para se pensar as divas decoloniais. A seleção apresentada neste trabalho, adotou como critério suas presenças em um conteúdo na rede social Instagram, pelo fato de serem apontadas como divas que mercadologicamente se posicionaram como artistas que fazem uso de suas línguas nativas da América Latina e da África. Para otimizar esta apresentação agrupamos em subcategorias com pontos em comum entre elas.

A primeira subcategoria foi denominada de **Divas andinas e afins**. Conforme a organização da tabela abaixo destacamos as artistas: Renata Flores (peruana), Pascuala Ilabaca (chilena), Isleña Antumalen (chilena), Taki Amaro (equatoriana), da banda La Mafia Andina e Alwa (boliviana da etnia aymara), todas elas incluem de alguma forma a cultura andina em sua música, ora por meio da utilização de instrumentos musicais, ora ao incorporarem elementos de línguas como o Quechua, Mapuche, Kichwa e Aymara. Enquanto isso, Sara Cur-ruchich (guatemalteca de ascendência Cakchiquel) canta em língua Cakchiquel.



Figuras 2, 3, 4, 5 e 6 – As artistas em ordem: Renata Flores<sup>13</sup>; Pascuala Ilabaca<sup>14</sup>; Isleña Antumalen<sup>15</sup>; Taki Amaro<sup>16</sup>; Alwa<sup>17</sup> e Sara Curruchich<sup>18</sup>



Fontes: Latino Book Review; Música Popular, Musica Chilena, TRTESpanol, Instagram Visibilidade Indígena e Spotify

Para a segunda categoria, cunhou-se a definição de **Divas afroindígenas brasileiras**. Nela foram incluídas artistas como Kaê Guajajara, indígena brasileira, que canta em português e em Zeeg’ete, língua do povo Guajajara. Djuena Tikuna, indígena do estado do Amazonas, canta na língua Tikuna. Majur, mulher trans brasileira natural da Bahia, seu álbum “Gira-mundo”, tem dezesseis faixas, cada uma dedicada a um Orixá, todas cantadas em Iorubá.

Figuras 7,8 e 9– As artistas: Kaê Guajajara<sup>19</sup>; Djuena Tikuna<sup>20</sup> e Majur<sup>21</sup>



Fontes: Laryssa Machado para Portal G1; Portal Nexo e Harper’s Bazaar Brasil

<sup>13</sup> Disponível em: <https://www.latinobookreview.com/interview-with-quechua-pop-singer-renata-flores-rivera--latino-book-review.html>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.musicapopular.cl/artista/pascuala-ilabaca/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.musicachilena.cl/v2/islena-antumalen-lanza-gira-panamericana-tras-el-impacto-de-maki-en-la-serie-espanola-valeria-de-netflix/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>16</sup> Disponível em: <https://www.trtespanol.com/article/b0768019f0aa>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C-58vNVvDl/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/0ZglJsp3rpOhKWU5sc530W>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/presidente-prudente-regiao/noticia/2023/06/16/rapper-de-origem-indigena-kae-guajajara-realiza-show-com-influencias-de-ritmos-ancestrais-em-presidente-prudente.ghtml>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/externo/2024/04/15/como-djuena-tikuna-leva-musica-indigena-ao-mundo>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://harpersbazaar.uol.com.br/cultura/majur-arriscar-ser-ela-mesma-em-segundo-album-da-carreira/>. Acesso em 6 fev.2026.

Finalmente, temos um grupo de **Divas da contemporaneidade africana**, que tem como representantes as artistas Tiwa Savage, nigeriana, que canta em inglês e iorubá. Mayra Andrade (cabo verdiana), canta em português e crioulo. Eneida Marta (Guiné Bissau), que canta em português e crioulo. Pongo (angolana) é considerada a rainha do ritmo Kuduro, canta em português e kimbundo. Fattú Djakitê (Guiné Bissau/ Cabo verde) canta em Crioulo e Fatoumata Diawara malianesa que canta principalmente na língua Bambara de Mali.

Figuras 10, 11, 12, 13, 14 e 15– As aristas: Tiwa Savage<sup>22</sup>; Mayra Andrade<sup>23</sup>; Eneida Marta<sup>24</sup>; Pongo<sup>25</sup>; Fattú Djakitê<sup>26</sup> e Fatoumata Diawara<sup>27</sup>



Fontes: Notícia Preta; E-cultura; Portal Letras; Rolling Stone; Global News; Spotify

Certamente, existem muito mais cantoras que usam línguas consideradas fora do usual, se tomarmos como parâmetro a indústria musical global. No passado, isso já acontecia (lembrando Miriam Makeba); contudo, para chegarmos nesta seleção apresentada, dois critérios foram adotados. Um deles é o fato delas serem citadas como divas, ratificando um fator de reconhecimento da parte de um público. O outro, é sim pelo fato delas escolherem produzir música em suas

<sup>22</sup> Disponível em: <https://noticiapreta.com.br/nigeriana-tiwa-savage-a-rainha-do-afrobeat-lanca-album-e-ganha-projecao-mundial/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>23</sup> Disponível em: <https://www.e-cultura.pt/evento/43645>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.letras.mus.br/eneida-marta/fotos.html>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://rollingstone.com.br/musica/pongo-volta-ao-brasil-e-promete-novidades-empolgantes-conexoes-que-vem-de-anos/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>26</sup> Disponível em: <https://globalnews.pt/cultura/fattu-djakite-em-portugal-cantora-africana-apresenta-novo-album/>. Acesso em 6 fev.2026.

<sup>27</sup> Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/artist/4G5ZJny3HvX6I17eHVfnNC>. Acesso em 6 fev.2026.

línguas nativas, mesmo que isso represente um risco no meio do *showbusiness*. Em suas biografias, facilmente acessadas em sites de busca, percebemos que quase todas usam a arte como ativismo social relacionado a questões de gênero, raça e causas sociais diversas. Acredita-se que o fator linguístico funciona como um tipo de manifesto e resistência, tendo em vista que todas fazem parte de nações marcadas pelo colonialismo em seus passados.

Fanon atenta que uma das violências cometidas pelo colonialismo é o apagamento da cultura do povo colonizado. Diz ele:

Todo povo colonizado – isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana (2008, p. 34)

O modelo linguístico e seu uso como dispositivo de resistência ao colonialismo, se aplicado em estudos de traje de cena, suscita questões referentes à aparência das artistas pois, enquanto discurso visual, parecem ter como referências elementos da indumentária de seus territórios de origem. Fanon corrobora que:

A violência que presidiu ao arranjo do mundo colonial, que ritmou incansavelmente a destruição das formas sociais indígenas, que arrasou completamente os sistemas de referências da economia, os modos da aparência e do vestuário, será reivindicada e assumida pelo colonizado no momento em que a massa colonizada se engolfar nas cidades interditas. (Fanon, 1968, p.30)

Portanto, a retomada cultural é representada pelas figuras destacadas, tanto na esfera da linguagem, quanto no campo do vestuário, pelo uso da língua, de instrumentos musicais, de elementos de indumentária e valores estéticos.

## 5. Considerações finais

O percurso deste texto partiu de uma dificuldade assumida: definir “descolonialidade” como um campo ainda em disputa conceitual e, a partir daí, localizar a diva de(s)colonial como uma categoria analítica – não como título honorífico nem como identidade fixa. Ao adotar a descolonialidade como horizonte crítico, a “diva” deixa de ser apenas um emblema de excelência artística e passa a ser lida como efeito de regimes de visibilidade: quem pode ocupar o centro, sob quais condições, com quais códigos de beleza, legitimidade e valor.

Nesse sentido, a diva de(s)colonial emerge quando a performance – e, sobretudo, a imagem produzida – desloca hierarquias persistentes (de raça, gênero, sexualidade, classe e território) que ainda organizam o gosto, o prestígio e a circulação cultural. A pergunta que orienta a análise deixa de ser “quem é diva?” para tornar-se “como alguém é reconhecida como diva, por quem, em quais circuitos e com quais negociações com a indústria cultural e suas normas de elegibilidade”.

A contribuição mais diretamente operacional do artigo está na proposta de instrumento de leitura para os bastidores: a Tabela 2. Ao explicitar núcleos (artístico-performático, narrativa e mito, mediação e circulação, política do corpo, autoria coletiva e trabalho) e conectá-los a perguntas-guia, o texto transforma uma intuição – “há algo decolonial acontecendo na imagem” – em procedimento. Isso é particularmente relevante para cenografia, figurino e maquiagem, porque desloca o olhar do “look como decoração” para o traje como método: um sistema material e visual que produz presença, memória, autoridade e pertencimento.

Quando o foco recai sobre o traje da diva de(s)colonial, as escolhas estéticas listadas – brilho, “mau gosto” como linguagem, mistura de repertórios, alfaiataria tensionada por superfície e ornamento, tecnologia aplicada, e referências territoriais – deixam de ser lidas como “excesso” ou “folclore” e passam a ser compreendidas como estratégias de disputa

do sensível. Ao mesmo tempo, o texto reconhece uma zona crítica que não deve ser apagada: a fronteira entre rito e espetáculo. A incorporação do sagrado ao mercado pode operar como reconexão, homenagem e continuidade; mas também pode virar apenas recurso de impacto visual. A pergunta “é ritual ou é mercadoria?” não se resolve de antemão – ela precisa permanecer como critério ético na análise e na criação.

Os exemplos mobilizados (Gaby Amarantos e Joelma) ajudam a concretizar esse argumento porque mostram a diva de(s)colonial como cartografia social: corpo, território e repertório entram na cena sem “embranquecer” a linguagem para merecer reconhecimento. Quando Gaby reivindica o direito de vestir o que lhe disseram que “não era para ela”, e quando Joelma afirma raízes e culturas de origem como diferencial, a imagem deixa de ser apenas estilo e se torna posição. Os trajes – com turbante entendido como “coroa”, com LED, com desmontagens e transformações de peça, com cores e texturas intensas – funcionam como dispositivos de presença que, em vez de pedir permissão ao cânone, o confrontam.

Sobre as divas andinas, afroindígenas brasileiras, da contemporaneidade africana e afins, acreditamos que os núcleos e eixos apontados na tabela 2, somados às reflexões sobre a incorporação de suas línguas nativas, bem como da musicalidade e uso de elementos da indumentária tradicional na construção de imagem de suas performances artísticas, abrem um enorme campo de estudos de traje de cena fundamentado pelo processo de descolonização das formas de ver.

Por fim, este texto sugere um encaminhamento necessário para pesquisas futuras: a descolonialidade, aplicada à visualidade das divas, exige também uma política de crédito e de arquivo. Se a imagem é construída coletivamente, a autoria precisa aparecer; se o traje é documento, ele precisa ser descrito, preservado e acessível. Sem fichas técnicas completas, sem registro de processos, sem preservação de acervos e sem instrumentos de pesquisa, a história da visualidade se perde – e com ela se perde, sobretudo, a história do trabalho (frequentemente feminilizado, racializado e precarizado) que sustenta o brilho no palco.

Em síntese, a diva de(s)colonial pode ser entendida como uma operação estética e política que reconfigura o que conta como glamour, elegância e grandeza no Brasil. O traje, longe de ser um detalhe, é o lugar onde essa operação se materializa com maior evidência: no corte, no brilho, na mistura, na tecnologia, no deboche e na soberania do corpo em cena. Ao oferecer um modelo de leitura e perguntas concretas para o bastidor, o texto busca contribuir para que a discussão sobre divas não permaneça apenas no campo do elogio, mas se torne também crítica, método e documentação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BISPO DOS SANTOS, Antônio (Nego Bispo). **A terra dá, a terra quer**. São Paulo: Ubu Editora, 2023.

COLLINS, Patricia Hill]; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.

DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade**- Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes Editora, 1993.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Editora Civilização brasileira, 1968.

FANON, Frantz. **Pele Negra Máscaras Brancas**. Salvador: EdUFBA, 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. **História da arte descolonial-uma introdução metodológica**. Rio de Janeiro: Edições 70, 2025.

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O oriente como invenção do ocidente**. São Paulo : editora Schwarcz S.A, 2003.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

## Conhecendo os autores deste capítulo:



**Fausto Viana:** É professor de cenografia e indumentária no Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. É autor (ou coautor), entre outros, dos seguintes livros: O figurino teatral e as renovações do século XX; O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império (1932–1954); O Traje de cena como documento e África “Pré-Colonial” e “Colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos.

[faustoviana@usp.br](mailto:faustoviana@usp.br)



**Graziela Ribeiro Baena:** Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, é Mestre e Doutora em Artes. Figurinista em Belém do Pará, pesquisa visualidade na cena e é docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

[grazielaribeiro@ufpa.br](mailto:grazielaribeiro@ufpa.br)

## PALAVRAS-CHAVE

Diva; diva decolonial; descolonialidade; decolonialidade; traje de cena.

## Capítulo 7

### QUANDO O FIGURINO SE TORNA REZA: A CONSAGRAÇÃO DE CLARA NUNES NO MUSEU DA MODA

*When Costume Becomes a Prayer: Clara Nunes' Consecration at the Museum of Fashion*

Seif, Marina; Mestre e doutoranda em Arte;  
Programa de Pós-graduação em Arte (EBA-UFMG);  
marinaseif@yahoo.com.br

Melo, Janaina Mércia Alves; Mestre e doutoranda em  
Museologia e Patrimônio; Programa de Pós-graduação em  
Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS) UniRio/Museu de  
Astronomia e Ciências Afins; janamercia@gmail.com

#### 1. Introdução

Se vocês querem saber quem eu sou...<sup>1</sup>

O que é uma grande diva, senão uma personalidade celebrada, capaz de despertar o interesse em quem ela é, a ponto de eternizar sua mineiridade e sua ascendência como “a tal mineira, filha de Angola, de Ketu e Nagô”<sup>2</sup> e anunciar ainda sua personalidade forte ao afirmar que “não sou de brincadeira. Canto pelos sete cantos, não temo quebrantos

---

<sup>1</sup> Trecho da canção Guerreira, composição de João Nogueira e Paulo César Pinheiro, faixa-título do álbum lançado por Clara Nunes em 1978.

<sup>2</sup> Angola, de Ketu e Nagô são importantes “nações” ou vertentes do candomblé no Brasil, cada uma com suas origens em diferentes regiões da África e com particularidades em rituais, línguas e divindades cultuadas. Ao fazer essa afirmação, Clara Nunes reforça sua conexão com os cultos de matriz africana.



porque eu sou guerreira”. Não é uma grande diva uma mulher que rompe todas as barreiras impostas, ao se tornar a primeira mulher brasileira a vender mais de 400 mil cópias, em uma época em que as gravadoras não apostavam em cantoras, por carregarem o estigma de não venderem discos? Ou será uma diva uma mulher, que em um país marcado pelo racismo religioso, exhibe as insígnias de sua fé nas divindades africanas e as celebra em canto e até mesmo em cliques no programa Fantástico, no horário nobre da televisão brasileira? O que é uma grande diva senão uma artista que transforma o palco em uma extensão de sua vida?

Clara Nunes (1942 – 1983) pertence a esse panteão. Sua trajetória, da rádio e TV às grandes turnês, é também a história de uma construção imagética precisa, na qual o conjunto formado por figurinos, adornos e gestos delineia a potência estética da artista, articulando corpo, cena e religiosidade como dimensões inseparáveis de sua performance. Nela, a indumentária não ornamenta: enuncia. As rendas, os fios de contas, as saias rodadas, as tiaras de búzios, a gestualidade que convoca ventos e memórias. Sua presença no imaginário brasileiro se sustenta tanto pelo repertório quanto pelo design de sua aparência, que mobiliza matrizes populares, religiosidades afro-brasileiras e o carnaval, ampliando a potência comunicativa da música. Não por acaso, sua obra tem sido revisitada em pesquisas, mostras e espetáculos que compreendem o figurino como documento e como dramaturgia.

## **2. Clara Nunes: eu sou a tal mineira**

A exposição intitulada Clara Nunes: eu sou a tal mineira, no Museu da Moda de Belo Horizonte (Mumo), reafirma essa dimensão simbólica e estética da artista, que a consagram e a transformam quase em um mito. Nos vestidos, adereços e registros performáticos apresentados, é possível perceber como Clara construiu uma identidade visual singular, em que o figurino se torna linguagem e a presença cênica, gesto de devoção. Nascida no antigo distrito do Cedro, em Minas Gerais, hoje emancipada e

chamada Caetanópolis, a intérprete construiu uma carreira que uniu voz, fé e identidade cultural, traduzindo nas canções e nos figurinos a força das tradições afro-brasileiras e populares. Sua imagem, profundamente simbólica, pode ser observada sob inúmeras perspectivas: a do figurino como linguagem cênica, a da religiosidade expressa no corpo ou ainda a da moda como ferramenta de representação de um ideal.

Neste trabalho, contudo, a visualidade de Clara é abordada pela perspectiva da exposição, com o objetivo de evidenciar também o trabalho curatorial desenvolvido para a mostra, um gesto que, mais de quatro décadas após sua morte, em uma homenagem que reafirma sua presença simbólica, se torna uma nova forma de consagração. Exibir seus figurinos, adereços e registros de performance é celebrar um mito vivo na história do povo, cuja força continua a despertar comoções, memórias e encantamento, especialmente entre as gerações que redescobrem na cantora a potência de uma artista que fez de sua religiosidade um espetáculo e de sua presença, uma oferenda.

O projeto curatorial, desenvolvido de forma colaborativa por profissionais de diferentes áreas, organiza um percurso que convida o público a redescobrir a Mineira Guerreira por meio de suas roupas, adereços e gestos. A mostra é resultado da parceria entre o Mumo e o Instituto Clara Nunes, responsável pela salvaguarda de seu acervo, reafirmando o valor da memória como instrumento de criação, reflexão e continuidade da cultura brasileira. A pesquisa envolveu levantamento e análise do acervo do Instituto, incluindo documentos, registros fotográficos e figurinos, além de consulta a acervos complementares e bibliografia especializada. A investigação estendeu-se ainda a outras instituições, como o Museu da Imagem e do Som e o Arquivo Público Mineiro, além de uma extensa revisão bibliográfica sobre sua trajetória, abordando temas como o samba, o carnaval e as religiões de matriz africana (Galego et al., 2025).

Entre os referenciais teóricos e colaboradores, destacam-se os relatos de sua irmã, Dona Mariquita e a historiadora Silvia Brügger, cuja contribuição direta enriqueceu o percurso da pesquisa. Os estudos do antropólogo Raul Lody e

do sociólogo Reginaldo Prandi foram igualmente fundamentais para a compreensão das simbologias religiosas presentes nos figurinos e performances de Clara. Outro passo importante foi o diálogo com pessoas que conviveram com a cantora, como sua amiga e comadre Dôra e o fotógrafo Wilton Montenegro, cujos relatos e imagens ajudaram a recompor, com sensibilidade, o retrato de uma mulher que fez de sua fé e de sua estética um mesmo gesto de criação.

O Museu da Moda de Belo Horizonte, primeiro museu público dedicado à moda no Brasil, tem se afirmado como espaço de reflexão sobre a indumentária enquanto expressão cultural e social. A parceria com o Instituto Clara Nunes uniu pesquisa, curadoria e memória em torno de uma artista que soube transformar o figurino em extensão de sua arte. O Instituto, criado em sua cidade natal, nasceu do desejo de preservar a materialidade e o imaginário que compõem o universo da mineira. Seu acervo reúne milhares de peças que testemunham a dimensão sensorial e simbólica de sua trajetória, como documentos, fotografias, troféus, objetos pessoais e cerca de 170 figurinos que traduzem, em tecido e cor, a presença da artista no imaginário brasileiro. Mais do que um repositório de lembranças, o Instituto e o Museu se unem para fazer do acervo um campo vivo de estudo e celebração da imagem da intérprete, reafirmando sua condição de diva. Assim, o que o Mumo e o Instituto oferecem ao público mais do que um percurso expositivo, é a possibilidade de compreender como Clara construiu, com a força da moda e da cena, a imagem atemporal de uma mulher que transformou devoção em espetáculo.

Das referências evocadas pela cantora, como o samba, as festas populares e as religiões de matriz africana, emerge uma imagem de Brasil que se constrói também pelo olhar. Ela que transformou o palco em espaço de afirmação identitária, onde música, corpo e espiritualidade se fundem em uma mesma linguagem estética. No processo curatorial da exposição Clara Nunes: Eu Sou a Tal Mineira, o figurino foi compreendido como eixo central da narrativa e o percurso expositivo acompanha essa metamorfose, da tradicionalidade dos primeiros anos à visualidade madura e simbólica moldada por três nomes

essenciais: Geraldo Sobreira, Arlindo Rodrigues e Reinaldo Cabral, criadores que traduziram em forma e cor a força espiritual e cênica da artista.

### 3. O percurso expositivo

A exposição apresenta o início da trajetória de Clara Nunes, quando, antes da carreira artística, iniciou sua trajetória profissional como tecelã nas indústrias têxteis mineiras, Companhia de Fiação e Tecidos Cedro e Cachoeira, em Caetanópolis, e, mais tarde, na Fábrica Renascença, já em Belo Horizonte. Foi nesse período que começou a se destacar, lançada nas rádios e nas noites belorizontinas pelo compositor e radialista Jadir Ambrósio, que segundo sua irmã “foi um segundo pai para ela” (Silva; Teixeira, 2020, p. 148), pelo cuidado que teve com a carreira da cantora no início de sua trajetória. Seu repertório era composto por boleros, versões de músicas estrangeiras e canções românticas, interpretadas com a delicadeza e o apuro vocal que logo chamariam atenção do público (Dealtry, 2018).

Cantando como *crooner*, ela seguia as tendências de moda da década de 1960: *tailleurs* ajustados, *scarpins* de bico fino e cabelos cuidadosamente modelados com *laquê* (Figura 1). Em 1960, conquistou o primeiro lugar na etapa mineira do concurso de talentos A Voz de Ouro ABC. Sem recursos para arcar com todas as despesas da viagem à final nacional, tece seu figurino patrocinado pela Fábrica Renascença, onde trabalhava. Na fase seguinte, em São Paulo, alcançou o terceiro lugar entre os finalistas. Poucos anos depois, em 1963, estreava na televisão com o programa Clara Nunes Apresenta, exibido pela TV Itacolomi, marcando o início de uma trajetória pública que uniria voz, imagem e carisma (Galego et al., 2025).

**Figura 1 – Primeira sala expositiva do Museu da Moda.**



Fonte: Do autor.

Essas escolhas estéticas revelam uma Clara em construção, mas já se delineava na postura, na gestualidade e na consciência de que imagem e presença são partes inseparáveis do ato de cantar. Seu estilo chamava atenção desde então e frequentemente ilustrava páginas de revistas especializadas, como a Revista do Rádio, que aproximavam o público de suas intérpretes favoritas, oferecendo um rosto e uma visualidade às vozes que ecoavam nas casas brasileiras. Na coluna intitulada A Elegância das Estrelas, sua imagem era utilizada para divulgar as tendências de moda da época, como o uso das rendas e das estampas em *Op Art*.

Em 1965, a artista assinou contrato com a gravadora Odeon e mudou-se para o Rio de Janeiro, onde gravou seu primeiro LP, *A Voz Adorável de Clara Nunes*. O repertório, composto majoritariamente por boleros e canções românticas, refletia a estratégia da gravadora em lançá-la como uma versão feminina de Altemar Dutra, figura então de grande sucesso, pela interpretação de boleros e músicas românticas. Segundo a pesquisadora Giovanna Dealtry (2018, p. 15) “quando a Odeon pensa em posicioná-la como uma cantora romântica, a aposta

era, podemos supor, que a juventude e a voz bem projetada da intérprete trouxessem fôlego a um gênero sem a presença de novas estrelas”. Contudo, ainda segundo a autora, o projeto tinha tudo para não ter êxito. Se as décadas de 1940 e 1950 ficaram marcadas por vozes femininas que consolidaram o imaginário das chamadas “cantoras de dor-de-cotovelo”. Ângela Maria, Dolores Duran, Maysa Matarazzo, Nora Ney e tantas outras transformaram o drama amoroso em expressão artística, conquistando um público fiel e garantindo a permanência do estilo até o início dos anos 1960.

Com a chegada dos anos 1960, o panorama se transformou: a bossa nova, a jovem guarda e os festivais da canção introduziram novas sonoridades e discursos, alterando o ambiente artístico, tornando-o mais plural e desafiador. Foi nesse contexto de transição que surgiria o espaço para uma voz como a de Clara Nunes, capaz de unir tradição e renovação (Dealtry, 2018). Neste mesmo período, seu estilo se moderniza um pouco, e é possível perceber uma forte influência da Jovem Guarda, com quem flerta também musicalmente, como podemos ver nos discos Clara Nunes: você passa e eu acho graça e A Beleza que canta, mas nada que se compare à icônica imagem da “guerreira”.

O sucesso chega a partir de 1970. Nesta época, sua produção já era assinada pelo radialista Adelson Alves, que, inspirado por Carmen Miranda, orientava sua trajetória artística em direção ao que considerava as bases da cultura brasileira. De acordo com a historiadora Silvia Brügger (2022, p. 118):

este direcionamento proposto pelo radialista devia-se à sua formação socialista, que o levava a ver o povo e sua cultura como manifestações autênticas da nacionalidade, capazes de livrar o país de seus problemas sociais, e coadunava-se perfeitamente com o momento político e cultural brasileiro.

Além de explorar os sambas das comunidades cariocas, das quais se aproximou, a cantora incorporou ao seu repertório

diversos ritmos e tradições do Nordeste, incluindo canções de pescadores, xulas de capoeira, xotes, frevos, cirandas e forrós. Com seu amadurecimento artístico e a incorporação de um repertório voltado às raízes populares e afro-brasileiras, tornou-se necessário que sua imagem acompanhasse essa nova sonoridade. O figurinista e carnavalesco pernambucano Geraldo Sobreira foi então convidado para conceber a visualidade da artista, em parceria com o cabeleireiro Adevanir, que cuidava de seu penteado. Juntos, criaram uma estética singular, capaz de traduzir a espiritualidade e a brasilidade que atravessavam sua obra. Cada figurino foi pensado como uma extensão simbólica da música, unindo o gesto, a fé e a cena em um mesmo corpo. Sobreira não apenas vestiu Clara, mas colaborou para a construção de um imaginário: o de uma mulher que, ao cantar, fazia do palco um espaço de encantamento e devoção.

Em entrevista concedida à revista TV Sucesso (Assis, 1973, p. 73), a intérprete declarou: “presto uma homenagem aos orixás, usando sempre as cores do santo do dia, baseada nas contas dos meus guias.” Essa declaração revela o modo como a cantora incorporava sua fé à estética, transformando o figurino em extensão simbólica de sua crença. O branco de Oxalá tornou-se elemento recorrente em sua imagem, dialogando com referências da cultura popular e com o trabalho artesanal das rendas de algodão, amplamente utilizadas em seus figurinos. Cabe ressaltar que a cor branca no candomblé representa a pureza, a ética, a moral, resguarda quem a veste das energias negativas. O branco das baianas é em referência ao pai de todos os orixás e esses atributos carregados pelo simbolismo da cor. Segundo Reginaldo Prandi:

Oxalá encabeça o panteão da Criação, formado de orixás que criaram o mundo natural, a humanidade e o mundo social. Oxalá ou Obatalá, também chamado Orinxalá e Oxalufã, é o criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar, sendo chamado de o Grande Orixá, Orixá Nlá. É orixá velho e muito respeitado tanto pelos devotos humanos como pelos demais orixás, entre os quais muitos são identificados como filhos seus. Oxaguiã ou Ajagunã é o criador da cultura material, inventor do pilão que prepara

o alimento e é quem rege o conflito entre os povos. (Prandi, 2019, p. 23)

Geraldo Sobreira, profundamente familiarizado com as tradições têxteis do Nordeste, incorporou em suas criações para Clara Nunes o saber artesanal e a sensibilidade simbólica das cores associadas às divindades afro-brasileiras. Depois de estabelecer essa base estética, concentrava-se, segundo ele próprio, nos detalhes que favoreciam o movimento como o corte do busto, a fluidez da saia, a leveza necessária para que a artista pudesse dançar e girar sem restrições no palco (Figura 2).

**Figura 2 – Sala onde estão expostos os figurinos elaborados por Geraldo Sobreira.**



Fonte: Do autor.

O pesquisador Emerson de Paula, em *O corpo como texto: Clara Nunes e a performance da fé* (2021), observa que o figurino concebido por Sobreira se aproxima do traje de uma baiana estilizada, no qual a vestimenta se torna extensão do corpo e espelho da crença. Quando girava em cena, suas saias não apenas acompanhavam o ritmo, mas evocavam memórias individuais e coletivas, transformando o ato de cantar em



celebração. Cada giro parecia religar o corpo à terra, à ancestralidade e ao sagrado que sustentavam sua arte. O autor afirma também que:

O ato de vestir tem a ver com necessidade, mas também com identidade e pertencimento. O uso de saias ou de vestidos já causam, no que tange à área da moda, um delineamento do corpo, mas também seu prolongamento. Uma roupa, seja ela de qual tipo/estilo for, se presentifica a partir do momento em que é vestida/utilizada. A esta ação se agrega quem a veste e em que contexto a usa. As saias em Clara apresentam sua travessia pessoal, seu trânsito religioso, sua encruzilhada Arte x Vida, se constituindo como um prolongamento do seu corpo de fé, extensão de seu movimento de devoção e a circularidade da presença do Axé em sua vida. (Paula, 2021, p. 172)

Em suas performances, a artista fazia do corpo um instrumento de expressão plena. Girava as saias, erguia os braços e deixava que o movimento traduzisse aquilo que as palavras não podiam conter. Cada gesto parecia ecoar a força dos orixás em transe, em especial Iansã, divindade que regia seu *orí*<sup>3</sup> e a inspirava com o domínio dos ventos e da transformação, gira e movimenta os braços, fazendo ventar e espantando os *eguns*<sup>4</sup>, como entoada nos pontos “gira no tempo, mamãe, gira no tempo, em nossa vida e em nosso congá.” ou “A Mãe Oyá é dona do tempo, girou no templo para nos guiar, a Mãe Oyá é dona do tempo, gira no templo vem nos saravar”. Os movimentos expressivos realizados durante suas performances levavam a crer que ela, por vezes, estivesse incorporada durante suas performances e há quem diga que isso de fato aconteceu, mas tamanha era a qualidade de sua interpretação que poucas pessoas souberam identificar a diferença da performance. Brügger afirma que:

<sup>3</sup> *Orí*, palavra de origem iorubá que significa cabeça, é a entidade individual de cada ser humano.

<sup>4</sup> Termo utilizado nas religiões de matriz africana, especialmente no Candomblé e na Umbanda, para se referir a espíritos.

Ela assumiu a religião dos orixás e fez dos palcos e dos discos templos. Pai Edu, que foi seu pai-de-santo, afirmou que ela era uma mãe-de-santo no palco. Ora, o que significa isto? Significa que ela assumiu em sua carreira uma função religiosa, que extrapola a mera divulgação. Pais e mães-de-santo são aqueles que decifram os oráculos das religiões afro, que decodificam as mensagens dos orixás para os homens (2022, p. 128).

Quem vê este trabalho, construído com a ajuda de um produtor e um figurinista, pode se enganar e acreditar ser a cantora um produto midiático, o que é um grande engano. Adelzon percebe na mineira o potencial para se destacar como uma representante da cultura popular, justamente por sua ligação com esta. Seu pai tinha um papel importante nas festas populares de sua cidade, e foi em meio à música popular, a folia de reis e as festas de congada, que Clara descobriu sua paixão pela música. Segundo sua irmã Dona Mariquita<sup>5</sup> (Silva; Teixeira, 2020, p. 88-89), toda a família foi criada ouvindo música e seu pai tocava violão diariamente após o expediente na fábrica e era o lazer da família e depois de sua morte, seu primo seguiu com a cantoria na casa. Em Belo Horizonte, conhece as religiões de matriz africana e estreita o seu laço com as divindades e encantados, nos terreiros do Rio e do Nordeste, sendo iniciada na umbanda às margens do Rio Capibaribe em Recife pelo pai Edu. No Rio, se encanta pelo samba dos morros, que ela frequentava rotineiramente. Adelzon e Sobreira a despem das influências eurocêntricas para que seu verdadeiro brilho e potencial irradiasse.

Em 1974, no auge de sua carreira, Clara Nunes enfrentou um novo desafio: reencenar o espetáculo Brasileiro: Profissão Esperança, dirigido por Bibi Ferreira. Na montagem, que já havia sido realizada por Maria Bethânia, ela interpretava canções de Dolores Duran e contracenava com Paulo Gracindo, que dava vida ao cronista Antônio Maria. A exigência cênica do teatro e o repertório demandavam uma nova construção

---

<sup>5</sup> Dona Mariquita era o nome pelo qual era conhecida Maria Gonçalves da Silva, irmã de Clara Nunes, a quem a cantora se referia carinhosamente como dindinha.

visual, distinta daquela da cantora de palco e disco (Figura 3). O figurinista e carnavalesco Arlindo Rodrigues foi responsável por traduzir cenicamente esse novo espetáculo, propondo figurinos mais fluidos e teatrais que valorizavam o movimento em cena. Os longos vestidos de crepe ou malha, em cores vibrantes e luminosas, valorizavam os movimentos coreografados e a fluidez da cena. As sobreposições e transparências criadas por Rodrigues conferiam à artista uma aura sofisticada, evocando a atmosfera boêmia das noites de Copacabana e revelando sua versatilidade artística e promovendo um reencontro com o repertório do início de sua carreira (Galego et al., 2025).

**Figura 3 – Instalação onde se destacam os figurinos do espetáculo Brasileiro: profissão esperança.**



Fonte: Do autor.

No Rio de Janeiro, ela aprofundou seu vínculo com o carnaval e com o universo do samba. Eleita rainha do carnaval em Belo Horizonte, encontrou na capital carioca um território onde sua paixão se consolidou. Frequentava as quadras de diversas escolas, mas foi na Portela que fincou raízes (Figura 4). Desfilou por muitos anos como integrante

e intérprete, ao lado de Silvinho da Portela, e sua ligação com a escola se eternizou na canção Portela na Avenida (1981), composta especialmente a seu pedido. Entretanto, o samba para Clara ultrapassava os limites de uma escola. Ela gravou sambas-enredos de agremiações como Salgueiro e Mangueira, participou da fundação do bloco Clube do Samba e da escola Gran Quilombo, tornando-se presença central na afirmação do samba como expressão de identidade e resistência cultural. No carnaval e na música, reafirmava sua condição de diva popular: uma artista que fazia do corpo e da voz instrumentos de celebração coletiva.

**Figura 4 – Sala dedicada à relação de Clara Nunes com o carnaval e com a Portela, escola de samba de seu coração.**



Fonte: Do autor.

Nutria também carinho especial pela escola Império Serrano, registrado em seu último disco de 1982 através da música Serrinha e na capa de seu LP Brasil Mestiço, de 1980, pelas lentes do fotógrafo Wilton Montenegro. No ensaio ela aparece dançando jongo ao lado de Vovó Maria Joana, a matriarca do grupo Jongo da Serrinha, com mestre Darci ao fundo tocando seu atabaque. A intérprete frequentava a casa

da Vovó Maria Joana, com quem mantinha estreita relação e esta lhe aconselhava espiritualmente.

Na sala principal da exposição (Figura 5), o visitante encontra os figurinos que marcam a fase final da trajetória de Clara Nunes. À primeira vista, as criações parecem uma continuidade do trabalho desenvolvido por Geraldo Sobreira, mas um olhar mais atento revela transformações significativas. Sob a concepção do figurinista Reinaldo Cabral, surge uma nova leitura da artista: uma cantora madura, cênica e plenamente consciente da própria imagem.

**Figura 5 – Sala principal da exposição, dedicada aos figurinos da última fase da trajetória de Clara Nunes, quase todos assinados por Reinaldo Cabral. Algumas dessas peças foram utilizadas nos clipes exibidos no programa Fantástico.**



Fonte: Do autor.

Cabral preserva a identidade visual que o público reconhece, mas imprime nela sua própria assinatura criativa. Os tecidos tornam-se mais leves e sofisticados, com o predomínio de crepes, malhas e tramas que substituem as rendas do período anterior. O macramê ganha destaque em fios de seda e palha, e os trajes passam a incorporar conchas

e búzios, evocando a materialidade simbólica dos terreiros afro-brasileiros. As saias, antes longas e amplas, assumem cortes midi e assimétricos, revelando um novo movimento. O colo é desnudo e os braços, tão expressivos e que tinham seus movimentos valorizados pelas mangas, aparecem descobertos. Em suas performances, eram comumente adornados com pulseiras e braceletes, que se não compõem as indumentárias dos cultos de matriz africana, fazem a ele alusão direta, representando paramentas de orixás e contra-eguns<sup>6</sup>.

Os adornos utilizados pela cantora, são apresentados por vários espaços, dividindo, na mostra, a importância com suas vestes, assim como era na realidade da composição de seu figurino. Entre os elementos mais marcantes de sua visualidade estão os fios de contas e guias, que a intérprete usava não apenas como parte do figurino, mas como expressão visível de suas crenças (Figura 6). Esses fios, símbolos de ligação com os orixás e encantados, revelam a dimensão espiritual que permeava sua presença em cena. Nas tradições de matriz africana, é comum que, após a morte, os fios de contas de uma pessoa sejam desfeitos, libertando a energia que neles habita. No entanto, o acervo do Instituto Clara Nunes preserva parte dos fios que a acompanharam em vida, e alguns podem ser vistos na exposição. Diante deles, o visitante percebe que não se trata apenas de ornamento, mas de memória material e espiritual, vestígio de uma mulher que transformou sua devoção em estética e sua fé em expressão. Confeccionados com contas e materiais diversos, é possível perceber, pelos códigos cromáticos, uma diversidade de deidades representadas neste conjunto. Por se tratar de um elemento de uso cotidiano e também sagrado, são elas utilizadas como proteção, mas também como elemento de comunicação e neste caso, também de caracterização.

---

<sup>6</sup> O contra-egum é uma das insígnias utilizadas em tradições afro-brasileiras como o candomblé e a umbanda. Trata-se de adereço ritualístico de proteção confeccionado com palha da costa e pode ser adornado com búzios, contas e outros elementos. Seu propósito é afastar influências indesejadas e energias densas, atuando como um escudo espiritual para quem o carrega.

**Figura 6 – Parte dos fios de contas e guias pertencentes a Clara Nunes, atualmente em exibição na mostra Clara Nunes: eu sou a tal mineira.**



Fonte: Do autor.

Entre os adornos mais emblemáticos da cantora está a tiara de conchas, criada em 1981 pelo figurinista Reinaldo Cabral para o espetáculo Clara Mestiça (Figura 7). Duas versões dessa peça foram confeccionadas: uma permanece no Museu da Moda de Belo Horizonte e a outra no Memorial Clara Nunes, em Caetanópolis. Mais do que um acessório cênico, a tiara é um signo de devoção e pertencimento. As conchas evocam Iemanjá, orixá das águas e protetora das cabeças, além de o orixá mais popular no Brasil, enquanto os búzios remetem aos instrumentos sagrados usados nas comunicações com o divino. Em sua forma circular e luminosa, o adereço sintetiza a união entre o corpo e o sagrado, entre o palco e o altar. No contexto do recorte curatorial proposto, essa peça funciona como metáfora da artista que ela se tornou: uma mulher que coroou sua trajetória com símbolos de crença e de um Brasil popular. Ela foi fotografada com outros adereços de cabeça e tiaras, como as tiaras de flores e na identidade visual da exposição, aparece mais uma vez coroada, mas dessa vez, com estrelas. Se sacralizarmos essas tiaras, é possível

enxergá-las como uma espécie de *adê*, que segundo Raul Lody:

inicialmente essa peça da indumentária ritual religiosa afro-brasileira pode ser vista como uma espécie de capacete, tiara, e até mesmo chapéu. O uso do *adê* é exclusivo da indumentária que paramenta o deus africano- orixá, vodum ou inquice (2003, p. 215).

**Figura 7 – Tiara de conchas, desenvolvida por Reinaldo Cabral, para a cantora.**



Fonte: Do autor.

Entre as peças de maior valor simbólico, destaca-se também o chocalho da Morena de Angola, trazido pela intérprete de uma viagem à África (Figura 8). O instrumento, impregnado de significado afetivo e espiritual, inspirou, a seu pedido, a composição da canção Morena de Angola, de Chico Buarque. Mais do que um souvenir, o chocalho é testemunho do diálogo profundo que Clara estabeleceu entre Brasil e África, transformando vivência em música e objeto em símbolo.



**Figura 8 – Chocalho trazido por Clara Nunes em viagem a Angola, que inspirou a canção *Morena de Angola*, composta por Chico Buarque e interpretada pela artista.**



Fonte: Do autor.

De acordo com o texto curatorial, “Clara, durante suas andanças, dedicava-se a investigar a cultura popular, catalogando gêneros musicais e capturando aspectos visuais através de fotografias.” Entre os registros, foi possível identificar a renda do tabuleiro da baiana, em um registro realizado na Bahia, que coincide com a renda utilizada para o conjunto idealizado por Sobreira e utilizado na capa do disco de 1974, o *Alvorecer* (Figura 9). Os registros dessas andanças também são exibidos ao final do percurso expositivo, onde ela gira e sorri, corporificando os figurinos exibidos nos dois andares de mostra. E ao olhar para cima, na sala principal da exposição, a cenografia, projetada pelo arquiteto Alex Rousset nos convida a imaginar que onde ela está, ela olha aqui para baixo e continua a girar, celebrando mais esse momento de sua trajetória (Figura 10).

**Figura 9 – Cromo com registro de pesquisa realizado pela cantora.**



Fonte: Do autor.

**Figura 10 – Elemento cenográfico projetado por Alex Rousset no teto da sala principal.**



Fonte: Do autor.

#### 4. Conclusão

Este trabalho é um convite a adentrar o universo de Clara Nunes pela porta da moda, compreendendo como o figurino, o gesto e a cena se fundem em uma mesma linguagem. A partir da curadoria e do diálogo entre o Museu da Moda de Belo Horizonte e o Instituto Clara Nunes, o percurso expositivo revela que vestir é também uma forma de narrar e de preservar memórias.

Tanto a exposição, quanto a pesquisa que deu origem a ela, são salutares para a preservação e divulgação de seu legado e para salvaguardar seu estilo, que exaltava a cultura brasileira, em seus tecidos, cores e adornos. Um outro viés importante deste trabalho é revelar os nomes por trás da construção dessa imagem e mostrar um outro aspecto da artista; o lado pesquisador, que a torna uma figura ativa desta narrativa. E não menos importante: apresentar seu trabalho e sua relevância para a cultura brasileira na expressão de sua diversidade cultural.

A cantora foi uma diva por si. Ao invés de abordar a sua história, abordando o recorte curatorial de Clara Nunes: eu sou a tal mineira, optou-se por revelar um novo lado do mito, outra instância de sua coroação, como uma artista que mais de quarenta anos após sua volta para o *Orum*<sup>7</sup>, ainda é celebrada e segue encantando e comovendo o público, em uma exaltação que a aproxima das divindades por ela reverenciadas, agora sendo ela o objeto de reverência.

Mais do que reconstituir a trajetória de uma intérprete, a exposição ilumina a força de uma mulher que transformou crença em estética e espiritualidade em presença cênica. A Mineira Guerreira emerge como uma diva da cultura brasileira, cuja imagem transcende o tempo e reafirma o poder da moda como instrumento de identidade e expressão coletiva. O encontro entre instituições de memória, pesquisa e criação reafirma a importância da preservação cultural como gesto de

---

<sup>7</sup> *Orun* é a palavra iorubá utilizada para nomear o mundo espiritual, dimensão que se contrapõe e dialoga com o plano material (*Ayé*). Esses dois termos podem ser compreendidos como céu e terra.

continuidade, um modo de manter viva, entre tecidos, cores e sons, a herança de quem fez do corpo e da voz um território de celebração.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUCHER, François. **História do vestuário no Ocidente**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ASSIS, Luiz Carlos de. Os orixás de Clara Nunes. **TV Sucesso: o guia de TV**, Rio de Janeiro, p. 72-73, 1973.

BRÜGGER, Sílvia Maria Jardim. Brasil Mestiço pede à benção, Mãe África. *In*: BRÜGGER, Sílvia Maria Jardim. **O canto mestiço de Clara Nune**. 2<sup>a</sup>. ed. Caetanópolis: Instituto Clara Nunes Edições, 2022.

DEALTRY, Giovanna. **Clara Nunes: guerreira**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

GALEGO, Aretha; MELO, Janaina; LADEIRA, Maria Carolina; SEIF, Marina; SILVA, Marlon; LOUVISI, Victor. Clara Nunes: eu sou a tal mineira. *In*: MATOS, Andréa de Magalhães; GUERRA, Isabela; LADEIRA, Maria Carolina (org.). **Clara Nunes: eu sou a tal mineira**. Belo Horizonte: Fundação Municipal de Cultura: Museu da Moda: Viaduto das Artes, 2025. p. 19-45.

LODY, Raul. **Dicionário de Arte Sacra e Técnicas Afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MUSEU DA MODA. **Clara Nunes: eu sou a tal mineira**. Belo Horizonte, 2023. Texto de painel da exposição.

PAULA, Emerson de. **O Corpo Como Texto: Clara Nunes e a performance da fé**. Curitiba: Editora CRV, 2021.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SILVA, Maria Gonçalves da; TEIXEIRA, Josemir Nogueira. **Clara Nunes: nas memórias de sua irmã dindinha Mariquita**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2020.

## Conhecendo as autoras deste capítulo:



**Marina Seif:** Doutoranda e mestre em Artes pela Escola de Belas Artes da UFMG, onde pesquisa moda e religiosidade afro-brasileira. Graduada em Design de Moda (FUMEC) e Design Gráfico (UEMG), é especialista em História da Arte (PUC Minas). Atuou na curadoria da exposição Clara Nunes: eu sou a tal mineira (Mumo) e é professora voluntária do curso de Design de Moda da UFMG. Bolsista da CAPES.

[marinaseif@yahoo.com.br](mailto:marinaseif@yahoo.com.br)



**Janaína Mércia Alves Melo:** Curadora e pesquisadora nos campos da educação e da mediação cultural, com atuação em arte e cultura visual. Graduada em História pela UFMG, é mestre e doutoranda em Museologia pelo PPG-PMUS/Unirio. Atuou como Diretora de Museus da Fundação Municipal de Cultura de Belo Horizonte, Gerente de Educação do Museu de Arte do Rio (MAR), coordenadora e curadora de Arte-Educação do Instituto Inhotim e Coordenadora de Artes Visuais do Museu de Arte da Pampulha. Integra o Conselho de Administração do ICOM-BR e representa a instituição no Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus (IBRAM). Atuou na curadoria da exposição Clara Nunes: eu sou a tal mineira, no Museu da Moda de Belo Horizonte.

[janamercia@gmail.com](mailto:janamercia@gmail.com)

## PALAVRAS-CHAVE

Clara Nunes; Museu da Moda; traje de axé, figurino, exposição de moda

## Capítulo 8

### MULHERES NEGRAS E EMPODERAMENTO: CORPO, PERFORMANCE E FANTASIA NA CONSTRUÇÃO DA RAINHA DE BATERIA

*Black women and Empowerment: Body, Performance, and Fantasy in  
the Construction of the Queen of the Drumming Section*

Purpura, Ketilley Luciane de Jesus; Doutoranda; UNESP;  
k.purpura@unesp.br

Menezes, Marizilda dos Santos; Doutora; UNESP;  
marizilda.menezes@unesp.br

#### 1. Introdução

Os desfiles das Escolas de Samba configuram-se como um dos maiores espetáculos midiáticos e culturais do Brasil, com destaque para os cortejos realizados no Rio de Janeiro e em São Paulo. Este é um evento de visibilidade massiva; a título de exemplo, a cobertura do Carnaval de 2025 foi assistida por cerca de 81 milhões de pessoas por meio das diversas plataformas do Grupo Globo (TV Globo, Multishow, Globoplay e canais digitais).<sup>1</sup>

A complexa estrutura de uma escola de samba na avenida é composta por alegorias, alas e personagens fundamentais (Mestre-Sala e Porta-Bandeira, Baianas, Comissão de Frente etc.). Contudo, o posto de Rainha de Bateria emerge como o cargo de

---

<sup>1</sup> Após impactar 81 milhões de pessoas nas transmissões do Carnaval 2025, TV Globo garante cobertura multiplataforma Site Carnavalesco. Disponível em: <https://carnavalesco.com.br/apos-impactar-81-milhoes-de-pessoas-nas-transmissoes-do-carnaval-2025-tv-globo-garante-cobertura-multiplataforma/#:~:text=Cerca%20de%2081%20milh%C3%B5es%20de,plataformas%20digitais%20gshow%20e%20G1>. Acesso em 29 out, 2025.

maior apelo midiático e intensa disputa na contemporaneidade. Esta notoriedade advém, em grande parte, da sua transformação: se historicamente a Rainha era a passista mais destacada e simpática da agremiação, oriunda da comunidade, atualmente o posto é predominantemente ocupado por celebridades, modelos ou atrizes que buscam a visibilidade do carnaval como plataforma de marketing pessoal e ascensão profissional.

Em contraste com essa celebração externa, a figura da Rainha que ascende de dentro da comunidade é dotada de um poderoso capital simbólico (Bourdieu, 1989), conferido pelo reconhecimento, pela aceitação popular e tradicional da escola. Neste contexto, o corpo da mulher negra que alcança o posto, em meio a uma cultura midiática ainda majoritariamente branca, adquire uma dimensão crucial de agência e representação.

Neste sentido, como recordam Kabengele Munanga e Nilma Lino Gomes (2016) “(...) o corpo negro foi o principal veículo de resistência e transgressão” (p. 153). Este corpo era ativado e ritualizado por meio de práticas sociais e culturais, como jogos, danças, festividades, e a complexa rede de saberes que envolvia cerimônias religiosas de iniciação, o manejo de ervas e a transformação de alimentos.

Diante disso, o presente estudo tem como objetivo analisar a trajetória de Rainhas de Bateria negras oriundas da comunidade, investigando como a construção de sua persona opera como um ícone estético e político. O argumento central é que, para essas mulheres, o posto e, notadamente, o traje carnavalesco, constituem uma ferramenta de resistência, celebração da ancestralidade e empoderamento da mulher negra brasileira, ultrapassando a função estética para se tornar um espaço de poder em um dos maiores palcos do país.

A análise será embasada nas contribuições do Feminismo Negro, utilizando-se do referencial teórico de autoras como bell hooks (2019) e Lélia Gonzalez (2020), que fornecem as lentes conceituais necessárias para discutir a interseccionalidade de raça, classe e gênero no contexto brasileiro. Diane Crane auxiliará na discussão sobre o Traje de Carnaval (Viana; Pereira, 2021) da Rainha negra como algo

que comunica pertencimento, ascensão social e resistência de gênero. Metodologicamente, o estudo combina uma pesquisa bibliográfica e histórica (com base em Lopes; Simas, 2023 Candeia e Isnard 1978) com uma análise empírica em duas etapas: a primeira é quantitativa, realizando um levantamento da raça e origem (comunidade vs. celebridade) das Rainhas do Grupo Especial de Rio de Janeiro e São Paulo; a segunda é qualitativa, aplicando a Análise do Discurso (Orlandi, 2009) a depoimentos de Rainhas em reportagens, suprindo a dificuldade de acesso a entrevistas diretas e ampliando o escopo da análise.

Para tal, este estudo está organizado em seis seções, incluindo esta Introdução. Na Seção 2, intitulada “O surgimento da personagem”, é traçada a trajetória histórica da persona. As três seções seguintes constituem o desenvolvimento do trabalho, abordando a análise do surgimento e da transformação histórica do posto de Rainha de Bateria; a discussão sobre as narrativas de performance e corpo, com foco na mulher negra; e a materialidade da fantasia como elemento de empoderamento e resistência. O texto culmina nas Considerações Finais.

## **2. O surgimento da personagem: trajetória e transformação da figura da rainha**

As escolas de samba surgiram oficialmente no contexto carioca em 1932. Inicialmente, as mulheres que as acompanhavam eram as responsáveis por grande parte do canto coral, da evolução e da harmonia. E eram conhecidas como pastoras (damas) ou baianas. Até meados da década de 1970, a obrigação de dançar nos terreiros (quadras) das escolas de samba era reservada a estas pastoras, em um paralelo com as iniciadas nos terreiros de culto aos orixás. As pastoras eram também chamadas de cabrochas (Lopes; Simas, 2023). Os passistas são uma evolução das cabrochas. Eles constituem os dançarinos e dançarinas de samba que executam coreografias individuais e espontâneas, manifestando o ritmo e a ginga do corpo, essencialmente por meio do movimento dos pés,



a partir do samba de roda baiano (Candeia; Isnard, 1978; Lopes; Simas, 2023). Historicamente, eles se concentram na ala de passistas das escolas e, representaram o ápice da excelência do “samba no pé”.

Segundo Lopes e Simas (2023), a origem do passista de samba remonta à década de 1940, quando o compositor Herivelto Martins resolveu levar para o palco o que chamava de “miniescola de samba”, um conjunto formado por um coro feminino e um pequeno grupo de percussionistas. Inicialmente, esse espetáculo propôs que os homens sambassem no meio da roda de samba, o que gerou recusa, pois os homens consideravam que o ato de dançar individualmente no centro da roda era exclusivo das mulheres. Contudo, na terceira apresentação, a participação masculina começou a ser aceita. Desse modo, a prática de sambar individualmente saiu dos palcos e popularizou-se na avenida. Ainda hoje, algumas escolas de samba têm passistas homens desfilando e sambando, geralmente, na frente da bateria, tocando algum instrumento, como o pandeiro.

O posto de “mulata show”, ou simplesmente mulata, pode ser considerado o precursor da figura da Rainha de Bateria. A expressão “mulata show” foi cunhada pela “indústria brasileira de espetáculos para designar as dançarinas participantes dos shows turísticos de samba, exercendo uma função semelhante à das coristas do teatro de revista” (Lopes; Simas, 2023, p. 190). Sua história é marcada por mulheres, majoritariamente negras e oriundas da comunidade, apaixonadas pelo samba. É fundamental reconhecer que, muito antes da ascensão midiática da figura da rainha, essas mulheres já desfilavam com a ousadia, o carisma e o domínio técnico que, mais tarde, moldariam e consolidariam o posto atual.

As precursoras que pavimentaram o caminho para a Rainha de Bateria como a conhecemos se destacaram com excelência com o samba no pé, e estabeleceram as bases do que viria a ser o posto de Rainha. A primeira figura de grande notoriedade foi Maria Mercedes Chaves Roy (1933-2024), mais conhecida como Maria Lata D’Água (Figura 1). Famosa nos anos 1950 por sambar em programas de rádio e televisão com uma lata de

água na cabeça, ela desfilou em diversas escolas de samba cariocas, como Portela, Estácio de Sá, Beija-Flor e Salgueiro, e foi homenageada com a marchinha imortalizada pela cantora Marlene. Sua performance ligava a arte da dança diretamente à tradição e à realidade da mulher negra da comunidade (Site Carnavalize, 2017).

**Figura 1 – Maria Lata d’água em um desfile de Escola de Samba, Rio de Janeiro**



Fonte – Site Carnavalize<sup>2</sup>

Outra figura essencial é Paula da Silva Campos, com o nome artístico de Paula do Salgueiro (Figura 2), frequentemente creditada pelo surgimento e popularização do termo passista. Destacou-se na década de 1950 devido ao seu estilo de sambar característico e participou de grupos de dança fundamentais, como o Teatro Folclórico Brasileiro, de Solano Trindade, consolidando a passista como uma artista do espetáculo, além de ser uma referência estética negra (Lopes; Simas, 2023).

<sup>2</sup>ANTAN, Leonardo; FREIRE, Beatriz. Carnavalizadores de Primeira: O samba de pé de passistas históricas. Site Carnavalize. Disponível em: <https://carnavalize.com/carnavalizadores-de-primeira-o-samba-de-pe-de-passistas-historicas/> Acesso em 21 out 2025.

**Figura 2 – Paula do Salgueiro**



Fonte – Site Galeria do Samba<sup>3</sup>

Figuras lendárias semelhantes reforçam a excelência e a visibilidade alcançadas por essas mulheres antes da institucionalização do posto de Rainha de Bateria. É o caso de Nãñãna da Mangueira, que em 1973 reinou à frente da bateria da Mocidade Alegre (São Paulo), introduzindo a moda de sambar e tocar tamborim simultaneamente. Destaca-se também Marisa Marcelino de Almeida, popularmente conhecida como “Pelé do Samba”, notável pelo gingado e pelas piruetas que exigiam alta técnica. Curiosamente, seu apelido (Nega Pelé) liga-se a um ícone da performance corporal e midiática, o que evidencia a importância da performance feminina negra no período carnavalesco.

No entanto, conforme a matéria jornalística de Alan Faria de 2022 para o site Universa Uol, o título de Rainha de Bateria foi oficialmente inaugurado por uma mulher trans: Eloína dos Leopardos (Figura 3). Ela desfilou com este título

<sup>3</sup> MAIA, Marcos. Site Galeria do Samba. Disponível em: <https://www.galeriadosamba.com.br/espaco-aberto/topico/paula-do-salgueiro-e-por-ti-que-eu-canto/159526/> Acesso em 21 out 2025.

em 1976, aos 31 anos, na escola de samba carioca Beija-Flor de Nilópolis, a convite do então carnavalesco Joãosinho Trinta. O fato ocorreu após o figurinista Viriato Ferreira, parceiro profissional de Joãosinho Trinta, ver a participação de Eloína em um concurso de baile de carnaval no ano anterior. Neste evento, Eloína vestia um biquíni branco com penas de faisão brancas e rosas.

Figura 3 – Eloína dos Leopards, 1976



Fonte – Site Universa Uol<sup>4</sup>

As figuras de Nãñãna, Marisa Marcelino e a pioneira Eloína dos Leopards demonstram que o posto à frente da bateria esteve historicamente ancorado na excelência performática, na ousadia estética e na corporeidade negra e trans. No entanto, a transição para a visibilidade midiática e a mercantilização começaram a desafiar esse modelo. Em 1978, a escolha de Adele Fátima como Rainha da Mocidade Independente

---

<sup>4</sup> **FARIA, Alan.** Travesti foi 1ª rainha de bateria do Brasil: conheça Eloína dos Leopards. **Site Universa Uol.** Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/04/23/1-rainha-de-bateria-do-pais-foi-mulher-trans-conheca-eloina-dos-leopards.htm#:~:text=0%20reconhecimento%20veio,noite%2C%20mas%20recusou%20o%20chamado.> Acesso em 26, out, 2025

de Padre Miguel, figura já conhecida na mídia, representou um sinal de alerta da progressiva valorização do status de celebridade e símbolo sexual em detrimento das raízes.

Neste contexto de crescente visibilidade midiática, Maria da Penha Ferreira Ayoub, artisticamente conhecida como Pinah (Figura 4), da Beija-Flor de Nilópolis, configura-se como um ponto de inflexão. Ela simboliza a passista oriunda da comunidade que, por sua excelência performática e *glamour*, atinge o *status* de celebridade. Sua notoriedade internacional foi consolidada ao dançar com o então Príncipe Charles, em 1978, evento que lhe rendeu o epíteto de “Cinderela Negra” (Site Carnavalize, 2017). Embora desfilasse como destaque de chão, este episódio estabeleceu um novo patamar de visibilidade para o posto de destaque também, demonstrando o potencial de ascensão social e midiática por meio das escolas de samba.

Figura 4 - Passista Pinah em desfile da Beija-flor de Nilópolis



Fonte - Site Carnavalize<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> ANTAN, Leonardo; FREIRE, Beatriz. Carnavalizadores de Primeira: O samba de pé de passistas históricas. Site Carnavalize. Disponível em: <https://carnavalize.com/carnavalizadores-de-primeira-o-samba-de-pe-de-passistas-historicas/> Acesso em 21 out. 2025.

A ascensão ao posto de Rainha de Bateria é a evolução direta da passista mais destacada e sua formalização ocorreu na década de 1960. As baterias passaram a ser precedidas por uma passista, inicialmente designada como “madrinha” e, posteriormente, como “rainha” (Lopes; Simas, 2023). Originalmente, a eleita era a passista mais talentosa, carismática e ligada à comunidade. No entanto, nem sempre a nomeação oficial de uma rainha se deu por critérios puramente comunitários: por exemplo, a escolha de Adele Fátima como Rainha de Bateria, pela Mocidade Independente de Padre Miguel, simbolizou a crescente valorização do apelo midiático por ser uma “mulata show” e símbolo sexual. Adele Fátima estreou o comercial da marca de sardinha, a ‘Sardinhas 88’, além de participar de programas de televisão e fazer ensaios fotográficos sensuais para revistas, consolidando a Rainha como um produto de consumo antes mesmo da massificação televisiva do Carnaval.

A consolidação da Rainha de Bateria como uma Diva midiática, exemplificada por Pinah e Adele Fátima, preparou o palco para a ruptura definitiva com as raízes comunitárias. A inauguração do Sambódromo, em 1984, ao profissionalizar e expor o Carnaval ao mercado global de forma massiva, intensificou o interesse midiático pelo posto. A inserção da celebridade e a consequente inversão racial se tornaram a norma, inaugurando o conflito que define o posto até os dias atuais.

A transformação do posto sofreu uma ruptura significativa após o sucesso da modelo Monique Evans na Mocidade Independente de Padre Miguel, em 1984. A partir deste marco, a enorme visibilidade midiática propiciada pela função a tornou avidamente disputada por celebridades da televisão e das passarelas, ou por aspirantes ao estrelato (Lopes; Simas, 2023).

Apesar da busca por celebridades, procurou-se distinguir as categorias. Schneiders (2010) aponta que, segundo o carnavalesco Alexandre Louzada, a Rainha de Bateria idealmente representaria a comunidade e seria eleita por ela, enquanto a Madrinha de Bateria seria uma figura famosa e de notável destaque na mídia. Embora essa distinção tenha sido noticiada

até a década de 1990, ela foi progressivamente apagada, e o posto unificado passou a privilegiar o status de celebridade. Algumas escolas, em sua minoria, ainda mantêm o posto de Madrinha e Rainha de Bateria. Outras, ainda, criaram os postos de Princesa de Bateria e Rainha de Bateria Mirim, títulos que permitem que meninas, em sua maioria menores de idade, desfilem.

Essa transição da mulher no samba – de passista e musa da comunidade para o posto de “Rainha” – reflete a profissionalização crescente do desfile e a tensão inerente entre tradição cultural e espetáculo de massa notadamente no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

É interessante notar também o uso de biquínis bordados nas imagens tanto de Eloína dos Leopardos (Figura 3) quanto de Pinah (Figura 4). Trata-se de um traje de Carnaval que, embora apresente elementos para a avenida, prioriza a exposição do corpo. Este fato é significativo, pois marca a gradual transição do figurino para a valorização da quase nudez e do apelo visual, elementos que serão plenamente explorados na seção seguinte.

### **3. A Crítica Teórica da Representação**

As passistas pioneiras, mulheres em sua maioria negras e da comunidade, representam a origem autêntica e resistente do samba no pé. A análise de suas trajetórias reforça o argumento de Lélia Gonzalez (2020) sobre a resistência do corpo negro em um espaço público e midiático. O apagamento progressivo dessas figuras em favor de celebridades brancas, como revelam os dados de 2025 (na seção subsequente), ecoa o questionamento de bell hooks (2019) sobre o embranquecimento e a apropriação dos espaços de visibilidade que, originalmente, pertenciam à mulher negra. A passista negra era a referência estética; hoje, a Rainha celebridade e não negra ocupa esse lugar, levantando a questão da cooptação do capital simbólico da comunidade pela lógica do espetáculo de massa.

O papel da Rainha de Bateria pode ser entendido como uma performance radical de gênero e feminilidade (Butler, 2009). Ela não necessariamente é uma Diva *a priori*, mas se torna uma a cada desfile, ensaio e aparição midiática. Seu corpo, a habilidade no samba, a fantasia e a postura à frente da bateria são atos performativos que encenam a feminilidade hiper sexualizada e poderosa exigida pelo papel. A *persona* da Rainha só se materializa na medida em que ela repete e negocia os códigos de beleza, força e samba no pé dentro do contexto carnavalesco.

A persistência de um racismo estrutural se manifesta de forma explícita em espaços como o Carnaval. Nesse contexto, o corpo que foi símbolo de luta é, frequentemente, marginalizado, como apontam os Racionais MC's na música rap *Voz Ativa*, de 1993, ao questionar a visibilidade da mulher negra no espetáculo, “”(...) (*Chegou o Carnaval, Chegou o Carnal*) / *Modelos brancas no destaque/ As negras onde estão? / Desfilam no chão em segundo plano / Pouco original mais comercial a cada ano (...)*””. Com letra e composição de Edy Rocky e Mano Brown, a letra critica o apagamento das mulheres negras no Carnaval, relegadas a um “segundo plano”, enquanto o “destaque” é dado a “modelos brancas”, evidenciando como a expressão de resistência é cooptada e mercantilizada pela lógica comercial do espetáculo.

Neste mesmo contexto carnavalesco, a imagem da mulher negra está intrinsecamente ligada à hipersexualização. É possível traçar um paralelo pertinente com a crítica da feminista negra bell hooks (2019) sobre a representação midiática nos Estados Unidos, embora ela trate de um contexto afro-norte-americano. hooks critica a exposição da mulher negra em revistas de moda e filmes, argumentando que, no imaginário idealizado pelo olhar branco, ela só encontra espaço para representar dois estereótipos: a “mãe preta” (cuidadora submissa) ou a “prostituta” (objeto sexualizado). Esta dicotomia se manifesta no samba, onde a Rainha negra, ao mesmo tempo em que celebra sua força e ancestralidade, é frequentemente pressionada a encarnar um ideal de beleza hiper sexualizado para o consumo midiático.



Embora as escolas de samba representem um espaço de celebração e resistência, a espetacularização do posto de Rainha de Bateria, especialmente para as mulheres negras, reforça perigosos estereótipos raciais. Lélia Gonzalez (2020) e bell hooks (2019) não rotulam a mulher negra, mas criticam veementemente o imaginário hegemônico que as circunscreve a papéis limitados. A mulher negra Rainha de Bateria é inserida em um regime de visibilidade que, ao hiper sexualizar seu corpo e sua performance, a expõe ao risco de ser reduzida ao estereótipo de objeto sexual (“mulata para fornicar”)<sup>6</sup>, conforme o ditado racista resgatado por Gonzalez. É essa exploração do corpo como prova da “democracia racial”, e não a agência da mulher, que constitui o cerne da crítica feminista negra.

Em relação ao corpo, o posto de Rainha de Bateria exige um padrão estético altamente regulado, geralmente imposto pelas modelos e celebridades que ocupam a função. Miriam Goldenberg e Ramos descrevem este ideal na cultura brasileira como um “corpo trabalhado, cuidado, sem marcas indesejáveis (rugos, estrias, celulites, manchas) e sem excessos (gorduras, flacidez)” (2007, p. 29). Trata-se de um biotipo idealizado que se manifesta na passarela do samba. Segundo os autores, “a cultura da beleza e da forma física, por meio de determinadas práticas, transforma o corpo “natural” em um corpo distintivo (Bourdieu, 1988)” (Goldenberg; Ramos, 2007, p. 38), ou seja, um corpo que adquire capital simbólico ao se alinhar às exigências sociais e midiáticas do espetáculo.

Entwistle (2000), ao examinar as ideias de Mike Featherstone (1991), afirma que desde o início do século XX, houve um aumento exponencial nos regimes dedicados ao cuidado e aperfeiçoamento do corpo. O corpo passou a ser o objeto de um crescente investimento de trabalho com práticas

---

<sup>6</sup> “Branca para casar, mulata para fornicar e negra para trabalhar”. Expressão cristalizada na cultura popular brasileira que coloca a mulata (filha de branco e negra). A palavra mulata tem origem na palavra mula, que é o produto do cavalo e da burra (ver Cascudo, s/d, p. 597 ) como símbolo da sexualidade pura e visceral, a mulher branca no âmbito da conjugalidade, e a mulher negra relegada ao espaço do trabalho subalterno.

como exercícios, dietas e procedimentos estéticos. Assim consolidou uma visão na qual o corpo integra o próprio *eu*, estando constantemente aberto à transformação. O vestuário contribui para esta transformação, uma vez que ele tem a capacidade de moldar o corpo.

É interessante notar como a moda é um sistema cultural de controle social que opera no uso em certos espaços de pouco ou nenhuma roupa. Entwistle (2000) sublinha que a significação cultural do vestuário não se restringe à sua presença, mas regula até mesmo a nudez, através de regras bem definidas sobre a exposição do corpo em diferentes contextos. Embora a esfera privada permita o corpo desnudo, a arena pública exige a vestimenta, e a exibição não conforme, ou mesmo a exposição acidental do corpo, é interpretada como um ato perturbador e potencialmente subversivo. Consequentemente, corpos que violam esses códigos fundamentais de vestimenta correm o risco de exclusão e reprovação social.

Entwistle (2000) continua argumentando, ancorada nas ideias de Ortner (1974) e corroborada por evidências antropológicas (Moore, 1994), que a associação cultural das mulheres com o corpo, resulta em um monitoramento mais rigoroso de seus corpos e aparência em comparação aos homens. Além disso, ela destaca que os códigos de vestimenta em contextos específicos impõem regimes mais estritos aos corpos femininos. As análises sociológicas do vestuário, como as desenvolvidas por Crane (2006), demonstram a função central da moda na demarcação de classe e na construção de identidades e de gênero, atuando como um dispositivo de distinção social e de controle sobre o corpo. Contudo, ao examinar o traje de carnaval da Rainha de Bateria, torna-se insuficiente abordar essa distinção apenas pelas lentes de classe e gênero. É importante acrescentar a variável raça, pois o corpo negro, mesmo quando adornado por um traje de alto *status* performático, é submetido a um olhar colonizador que reinterpreta o traje.

Lélia Gonzalez (2020) e bell hooks (2019) não se concentram na roupa em si, mas sim na leitura, nas consequências e nos discursos que recaem sobre o corpo

da mulher negra. O traje de Carnaval da Rainha, embora exponha muita pele, não é lido como subversivo no contexto regulamentado do desfile. No entanto, fora da “cena” do sambódromo, essa mesma exposição do corpo feminino negro seria imediatamente lida como subversiva ou imoral. Contudo, o código de vestimenta (Entwistle, 2000) é interpretado de forma desigual quando se trata de raça. O corpo da Rainha de Bateria, mesmo estando coberto por um ‘traje de carnaval’ (Viana; Pereira, 2021) que é performático e regulamentado pela festa, não escapa ao olhar colonizador (hooks, 2019) e à análise racista-sexista da sociedade. Portanto, as críticas de Lélia Gonzalez (2020) não são sobre o que a Rainha veste, mas sobre como a sociedade patriarcal e racista interpreta, objetifica e pune a mulher negra que ousou exibir sua potência naquele ‘traje de carnaval’.

Traçando um paralelo com a análise de Renato Ortiz (1985) sobre a construção da Identidade Nacional pela Cultura de Massa, a figura da Rainha de Bateria se configura como o ponto de síntese e tensão entre a “tradição» do samba e o chão da escola, a ligação com a comunidade com a cultura de massa que envolve as diversas mídias, o patrocínio, a imposição de um corpo padronizado e a necessidade de *status* de celebridade. A Rainha é um ícone da identidade brasileira no exterior, mas sua figura é constantemente negociada entre o que é popular e o que é espetacular.

#### **4. A rainha em números e discurso: tensões de raça, classe e mídia no eixo RJ-SP**

##### *Panorama da Representatividade: Raça e Origem no Grupo Especial (RJ-SP)*

A pesquisa empírica abrangeu o total de escolas de samba do Grupo Especial no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. O número de posições analisadas foi de 25 em 2014 e 26 em 2025. Essa pequena diferença no total deve-se à variação no número de escolas que compunham o Grupo Especial do Rio de Janeiro em 2014, quando desfilaram 11 agremiações, em contraste com

as 14 de São Paulo. Os dados de 2025, por sua vez, somam 12 escolas no Rio e 14 em São Paulo, totalizando 26 posições. Para a análise, os dados foram classificados quanto à raça (Rainha Negra vs. Branca/Não Negra) e à origem (Comunidade vs. Celebridade/Modelo/atriz), conforme demonstrado na Tabela 1. Os dados foram coletados a partir dos sites Gshow e guia da semana.<sup>78910</sup>

**Tabela 1 - Análise Comparativa das Rainhas de Bateria (Eixo RJ-SP), 2014 vs. 2025**

Categoria de Análise	2025 (RJ + SP)	Porcentagem (2025)	2014 (RJ + SP)	Porcentagem (2014)
Total de Escolas	26	100%	25	100%
Origem				
Rainhas Brancas	16	61, 54%	12	48%
Rainhas Negras	10	38, 46%	13	52%
Origem				
Comunidade	12	46,15%	13	52%
Celebridade	14	53,85%	12	48%

Fonte - A autoria dos autores, 2025

<sup>7</sup> Carnaval 2025: saiba quem são as rainhas de bateria das escolas de samba do Grupo Especial de São Paulo. Site Gshow - disponível: "<https://gshow.globo.com/carnaval/2025/noticia/carnaval-2025-saiba-quem-sao-as-rainhas-de-bateria-das-escolas-de-samba-do-grupo-especial-de-sao-paulo.ghtml%20Acesso%20em%2021>" Acesso em 21 out 2025.

<sup>8</sup> Carnaval 2025: saiba quem são as rainhas de bateria das escolas de samba do Grupo Especial do Rio. Site Gshow. Disponível em: "<https://gshow.globo.com/carnaval/2025/noticia/carnaval-2025-saiba-quem-sao-as-rainhas-de-bateria-das-escolas-de-samba-do-grupo-especial-do-rio.ghtml%20Acesso%20em%2021>" Acesso em 21 out 2025.

<sup>9</sup> MARQUES, Mariana. Rainhas de bateria do Carnaval 2014 de São Paulo: Conheça as belas que irão desfilas na Avenida em 2014. Site Guia da semana. Disponível em: "<https://www.guiadasemana.com.br/turismo/noticia/rainhas-de-bateria-do-carnaval-2014-de-sao-paulo%20>" Acesso 21 out 2025.

<sup>10</sup> GAMA, Conceição. Site Guia da semana. Musas do Carnaval 2014 no Rio de Janeiro Confira as belndades que as escolas de samba cariocas levam para a avenida neste ano. Disponível em: "<https://www.guiadasemana.com.br/turismo/noticia/musas-do-carnaval-2014-no-rio-de-janeiro%20>" Acesso em 21 out 2025.

Constatou-se uma inversão no panorama racial entre os anos analisados: em 2014, o número de Rainhas Brancas/Não Negras era de 12 (46,2%) e o de Rainhas Negras era de 14 (53,8%). Já em 2025, houve uma mudança, com 16 Rainhas Brancas/Não Negras (61,5%) contra 10 Rainhas Negras (38,5%). Este dado sugere que, apesar do samba ser um espetáculo de matriz afro-brasileira, o posto de maior visibilidade tem se tornado majoritariamente ocupado por mulheres brancas e não negras na atualidade.

É fundamental ressaltar que a categoria <Rainhas Brancas/Não Negras> exige notas contextuais para a análise de 2025: a primeira é que nesta categoria, está incluída uma Rainha de origem asiática (porém brasileira), cuja presença deixa a polaridade binária preto/branco mais complexa. A segunda nota se dá por conta de uma escola de samba de São Paulo que optou por colocar um homem gay à frente da bateria, em consonância com o enredo. Esta posição foi categorizada como 'Não Negra'. E a última nota se refere a uma escola de samba do Rio de Janeiro que optou por não desfilar com Rainha em 2025, devido a um luto, mesmo assim esta foi contabilizada por permanecer no posto. Esses casos, embora minoritários, demonstram a flexibilização das normas de gênero e etnia no posto, mas reforçam a tendência de que a mulher negra tem perdido espaço.

Em relação ao dado origem, a tensão entre tradição e espetáculo também é evidente. Em 2014, havia um ligeiro predomínio das Rainhas da Comunidade (52%). Contudo, em 2025, a balança pendeu para as Celebridades, que passaram a ocupar 53,85% das posições. Essa migração reflete a intensa mercantilização do posto e a busca das escolas pelo capital simbólico (Bourdieu, 1989) e pela visibilidade midiática que as celebridades proporcionam, mesmo que isso implique em descolamento da raiz conforme alertaram Candeia e Isnard, (1978).

## **5. Tecendo a Diva: A materialidade do traje de carnaval**

Nesta análise, o que a Rainha de Bateria veste não pode

ser reduzido a um mero acessório de moda. Conforme argumentam Fausto Viana e Dalmir Rogério Pereira (2021), trata-se de um traje de folguedo/Carnaval, um artefato visual projetado para a espetacularidade do desfile, com a função de potencializar a performance da passista e a narrativa da escola. É neste traje – que atua como um dispositivo visual e tátil – que se manifestam e se negociam as tensões de raça, classe, performance de gênero e poder simbólico do posto.

O traje da Rainha de Bateria carrega a função ritualística do folguedo que tem uma ligação com a ancestralidade do samba e a tradição de liderar a bateria, mas é esmagadoramente dominado pela lógica do Traje de Carnaval com o figurino luxuoso, produzido para a televisão e com foco no *show business*.

No contexto do desfile, o traje de Carnaval é uma indumentária efêmera que serve para traduzir de forma material o enredo ou tema da escola. Figuras como o carnavalesco e o modelista são cruciais, pois são responsáveis por garantir a vestibilidade, volumetria, adequação dos materiais e silhueta, ao mesmo tempo em que a fantasia deve ser exagerada o suficiente para ser lida por todos que assistem, inclusive nas arquibancadas mais distantes (Araújo, 2020).

A materialidade da fantasia da Rainha de Bateria é intrinsecamente ligada à sua dimensão econômica, atuando como um indicador de capital. A confecção é tipicamente realizada por ateliês especializados no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Segundo reportagem de Rafaela Ribas e Rafael Galo para o *Jornal O Globo* em 2023, um traje de carnaval de uma Rainha de Bateria pode ultrapassar R\$ 200 mil (Ribas; Galo, 2023). Esse valor é justificado pela matéria-prima: o uso de plumas, pedrarias, cristais, *strass*, penas naturais, além de recursos tecnológicos como LEDs (*Light Emitting Diode*) e sensores utilizados para efeitos especiais, a exemplo do costeiro com flor de LED utilizado pela rainha da Rosas de Ouro no carnaval de 2025, (Figura 5). Soma-se a isso a complexidade da mão de obra de estilistas, modelistas, costureiras e aderecistas.

Figura 5 – Rainha da Bateria da Escola de Samba Rosas de Ouro, 2025



Fonte – Site Revista Quem<sup>11</sup>

O custo elevado do traje reforça a tese de que o posto está dominado pela lógica do Capital Econômico (Bourdieu), alinhando-se aos dados da pesquisa que indicam a dominância das celebridades (53,85% em 2025). A questão do custo também se manifesta no discurso. Segundo Ribas e Galo (2023), a opacidade na divulgação dos valores serve para “não dar a ideia de que o posto de rainha e musa são meramente comerciais em detrimento de figuras da própria comunidade” (s/p). Essa prática, que sugere um leilão excludente para quem não pode pagar, se alinha ao fato de que, segundo as fontes jornalísticas, a fantasia só é cobrada quando é de alguém ‘de fora’ ou famosa.

Há, ainda, a prática de negociação em que a Rainha celebridade, devido à sua alta visibilidade, pode arcar com custos adicionais, como as fantasias dos ritmistas. Este patrocínio, que pode variar entre R\$200 mil a R\$400 mil para a bateria, transforma a fantasia em um patrocínio disfarçado, reforçando que o posto é cada vez menos uma

---

<sup>11</sup> BOURROUL, Beatriz. Site revista Quem. Rainha de bateria da Rosas de Ouro explica efeitos especiais de fantasia Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/eventos/carnaval/noticia/2025/03/ana-beatriz-godoi-explica-efeitos-especiais-de-sua-fantasia-como-rainha-de-bateria-da-rosas-de-ouro.ghtml> Acesso em: 22, out, 2025.

função da comunidade e mais um veículo de exposição midiática e investimento de capital.

## **6. Inversão Racial, Apropriação Cultural e a Batalha do Capital no Corpo da Diva**

A inversão racial e a dominância da celebridade manifestam-se na medida em que o posto de Rainha de Bateria é percebido como um lugar de destaque privilegiado nas escolas de samba. O Carnaval brasileiro, transmitido e divulgado para o mundo, torna-se uma grande vitrine para celebridades e aspirantes ao estrelato. Contudo, trata-se de uma festa popular de matriz fundamentalmente afro-brasileira, que exige requisitos técnicos e culturais, como o domínio do samba no pé.

Neste ponto, a ocupação do posto por celebridades que não possuem o domínio técnico ou o vínculo histórico com a comunidade configura um caso de apropriação cultural. Segundo Rodney William (2019), a apropriação se dá quando uma cultura dominante se apropria historicamente da cultura do oprimido, levando vantagem em relação ao grupo dominado. Este mecanismo demonstra o racismo estrutural (Almeida, 2020), manifestado de três formas centrais:

- A desigualdade econômica: evidenciada pela discrepância de renda entre as passistas oriundas da comunidade e as celebridades, que podem investir quantias exorbitantes em fantasias de luxo.
- A perda de representatividade: confirmada pelos dados da pesquisa, que mostram que as celebridades já representam 53,85% dos postos no eixo Rio-São Paulo em 2025, resultando na inversão racial e no apagamento da mulher negra no principal posto de visibilidade.
- Por fim, a exclusão de oportunidades: a ocupação do posto por celebridades impede que uma passista da comunidade possa ascender e expressar sua dança e história em um meio do qual ela é, de fato, criadora.



Esta dinâmica reforça as bases racistas normalizadas na sociedade brasileira, inclusive no nível histórico. O fato de a primeira “rainha” a ganhar notoriedade massiva na mídia ser uma mulher branca e celebridade (Monique Evans), em detrimento das sambistas raiz e passistas negras que já existiam e desfilavam com ousadia como Maria Lata D’Água e Pinah, por exemplo, demonstra a precariedade da notoriedade merecida quando o fator raça está em jogo.

Na história recente do carnaval, ocorreu uma exceção notável: a atual Rainha de Bateria da Acadêmicos do Tuiuti de 2025 viralizou nas redes sociais em 2022, acumulando 1,6 milhão de curtidas e 26,5 milhões de visualizações (ALMEIDA, 2025).<sup>12</sup> O episódio ocorreu ao demonstrar seu samba no pé em sintonia com a bateria, quando ainda ocupava o posto de Princesa. Essa viralização pressionou a comunidade a intervir junto à diretoria da escola de samba para que ela fosse colocada no posto de Rainha, destronando a empresária que o ocupava naquele ano. O mais interessante, contudo, foi o relato da atual rainha ao site do Gshow: “Sempre desejei que isso acontecesse, mas, ao mesmo tempo, pensava que era uma realidade muito distante para mim” (idem). Este relato sugere que, se até mesmo para a Rainha do Acadêmicos do Tuiuti parecia ser impossível disputar este cargo, o mesmo deve ocorrer com as demais passistas da comunidade. Complementando sua fala, a Rainha da Tuiuti de 2025 informa na mesma entrevista para Almeida (2025) que não obteve retorno financeiro nem mesmo com a grande viralização. A figura 6 mostra a corte de 2022 da Acadêmicos do Tuiuti antes da viralização.

<sup>12</sup> ALMEIDA, Mateus. Mayara Lima diz que não ganhou dinheiro com viral que a alçou à fama: ‘Não gerou retorno financeiro’. **Site Gshow**. Disponível em: <https://gshow.globo.com/carnaval/2025/noticia/mayara-lima-diz-que-nao-ganhou-dinheiro-com-viral-que-a-alcou-a-fama-nao-gerou-retorno-financeiro.ghtml> Acesso em 26, out, 2025.

Figura 6 – Corte do Acadêmicos do Tuiuti de 2022 com o diretor de bateria



Fonte – Jornal O dia<sup>13</sup>

Neste caso, evidencia-se a complexidade histórica e a persistência da desigualdade, fatos que compõem o racismo estrutural vigente no Brasil. A Rainha da Tuiuti, assim como as passistas e sambistas históricas que tiveram destaque, como Maria Lata D'Água e Pinah, além de não levarem o devido crédito, não obtiveram retorno financeiro proporcional ao seu talento e à sua contribuição cultural. Esse padrão reforça que, mesmo nos momentos de maior visibilidade e sucesso, a Desigualdade Econômica e a Exclusão de Oportunidades persistem para as mulheres negras da comunidade.

Apesar da evidente desigualdade econômica e da exclusão de oportunidades para as passistas da comunidade, o corpo, em sua dimensão material e simbólica, permanece como o elemento central de contribuição e disputa no Carnaval.

A dimensão material do figurino atua como o palco final desta disputa. Além do luxo e do custo, a fantasia da Rainha

<sup>13</sup> SANTOS, Josué. Princesa de bateria da Paraíso do Tuiuti comemora repercussão de vídeo: 'É o que eu amo fazer'. Site **Jornal O dia**. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2022/03/6361532-princesa-de-bateria-da-paraíso-do-tuiuti-comemora-repercussao-de-video-e-o-que-eu-amo-fazer.html?foto=5> Acesso em 26, out, 2025.

Diva é definida pela sua exposição corpórea e opera no limite da nudez regulada, sendo projetada para glorificar a hiperfeminilidade e o capital estético.

Essa apresentação dialoga diretamente com a Performance de Gênero (Butler, 2003) e a sociologia do corpo e da moda (Entwistle, 2000). O traje, embora mínimo, funciona como uma moldura que constrói a figura da Diva, exaltando o capital estético.

No entanto, quando analisada sob a ótica da raça, a materialidade do traje ganha outra dimensão. A exposição do corpo da Rainha Negra, que historicamente possui a ginga e o samba no pé como seu maior capital simbólico, está frequentemente sujeita a um olhar de fetichização e hipersexualização por parte da mídia e do público, conforme abordado por hooks (2019) e Gonzalez (2020). O brilho excessivo do traje e a nudez não apenas celebram o corpo, mas, no caso da Rainha Negra, podem reforçar estereótipos, contrastando com a exposição frequentemente lida como *glamour* puro no corpo da Rainha Branca. Assim, o traje não é neutro; ele é o campo de batalha onde as tensões de raça e a apropriação midiática se manifestam de forma mais intensa.

## 6.Considerações finais

O presente estudo se propôs a analisar a trajetória e a visibilidade da Rainha de Bateria, examinando como este posto de destaque se configurou como um campo de intensas disputas de capital e raça no eixo Rio de Janeiro-São Paulo.

Os resultados desta pesquisa confirmam a hipótese central sobre a transformação do posto. Historicamente estabelecido pelas assistas oriundas da comunidade, a Rainha de Bateria sofreu uma transição que culminou na hegemonia da figura da celebridade midiática.

O levantamento quantitativo demonstrou a prova empírica desse estudo: a dominância das celebridades em 53,85% dos postos no Grupo Especial (RJ-SP) em 2025 é o fator que sustenta a inversão racial no posto. Onde a mulher negra era

historicamente a referência estética e técnica, o espaço foi majoritariamente cooptado por mulheres brancas ou não negras, evidenciando um processo de apropriação e apagamento.

Essa dinâmica de espoliação acontece na medida em que o figurino e o corpo da Rainha se tornam os principais vetores de capital. Oposto à tradição, o posto é agora o epicentro onde o capital econômico e midiático se sobrepõe ao capital simbólico e estético historicamente construído pela comunidade.

Em última análise, o posto de Rainha de Bateria funciona como um espelho da sociedade brasileira, revelando a persistência do racismo estrutural e da apropriação cultural. A celebração do corpo e do luxo no Sambódromo mascara uma profunda desigualdade social e racial, transformando o posto de Rainha em uma vitrine de visibilidade que é avidamente disputada pelo grupo social dominante, em detrimento das legítimas detentoras desse saber performático.

Para o aprofundamento deste tema, sugere-se a necessidade de pesquisa qualitativa futura, com a realização de entrevistas de campo com Rainhas da Comunidade e Celebidades, além da análise detalhada da recepção midiática da nudez e da *performance* de diferentes Rainhas, explorando a fundo as narrativas de fetichização e de *glamour* que permeiam o posto.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Mateus. Mayara Lima diz que não ganhou dinheiro com viral que a alçou à fama: 'Não gerou retorno financeiro'. **Site Gshow**. Disponível em: <https://gshow.globo.com/carnaval/2025/noticia/mayara-lima-diz-que-nao-ganhou-dinheiro-com-viral-que-a-alcou-a-fama-nao-gerou-retorno-financeiro.ghtml> Acesso em 26 out 2025.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Sueli Carneiro; Editora Jandaíra, 2020.
- ARAÚJO. Carlos Roberto Oliveira de. **Modelando carnaval: elementos básicos para construção de figurino de carnaval**. Rio de Janeiro: Autografia, 2020.
- BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. Bertrand Brasil, 1989.

- BOURROUL, Beatriz. **Site revista Quem**. Rainha de bateria da Rosas de Ouro explica efeitos especiais de fantasia. Disponível em: <https://revistaquem.globo.com/eventos/carnaval/noticia/2025/03/ana-beatriz-godoi-explica-efeitos-especiais-de-sua-fantasia-como-rainha-de-bateria-da-rosas-de-ouro.ghtml> Acesso em: 22 out 2025.
- BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero**. Civilização Brasileira, 2003.
- CANDEIA; ISNARD. **Escolas de Samba: a árvore que esqueceu a raiz**. Rio de Janeiro, Lidador/SEEC/1978.
- CRANE, Diane. **Moda e seu papel social: Classe, Gênero, e Identidade nas roupas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2006.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10. ed., Ediouro, Rio de Janeiro, s.d.
- ENTWISTLE, Joanne. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory** (2000).
- FARIA, Alan. **Travesti foi 1ª rainha de bateria do Brasil: conheça Eloína dos Leopardos**. **Site Universa Uol**. Disponível em: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/04/23/1-rainha-de-bateria-do-pais-foi-mulher-trans-conheca-eloina-dos-leopardos.htm#:~:text=0%20reconhecimento%20veio,noite%2C%20mas%20recusou%20o%20chamado>. Acesso em 26 out 2025
- GAMA, Conceição. **Site Guia da semana**. Musas do Carnaval 2014 no Rio de Janeiro *Confira as belezas que as escolas de samba cariocas levam para a avenida neste ano*. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/turismo/noticia/musas-do-carnaval-2014-no-rio-de-janeiro> Acesso em 21 out 2025.
- GOLDENBERG, Mirian; RAMOS, Marcelo Silva. **A civilização das formas: O corpo como valor**. In **Nu & vestido: dez antropólogos revelam a cultura do corpo carioca**. 2ª ed – Rio de Janeiro: Record, 2007.
- GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Organização Flávia Rios e Márcia Lima. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.
- Hooks, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.
- LOPES, Nei; SIMAS, Luis Antonio. **Dicionário da História Social do Samba**. 11ª ed – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2023.

MARQUES, Mariana. Rainhas de bateria do Carnaval 2014 de São Paulo: *Conheça as belas que irão desfilar na Avenida em 2014*. **Site Guia da semana**. Disponível em: <https://www.guiadasemana.com.br/turismo/noticia/rainhas-de-bateria-do-carnaval-2014-de-sao-paulo> Acesso 21 out 2025.

MUNANGA, Kabengele; GOMES, Nilma Lino. **O negro no Brasil de hoje**. 2ª ed. – São Paulo: Global, 2016.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Análise de Discurso: Princípios e Procedimentos**. Campinas: Pontes, 2009.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. Brasiliense, 1985.

RIBAS, Rafaela; GALO, Rafael. Fantasia das rainhas de bateria chegam a custar preço de carro popular e imóvel de dois quartos. Site Jornal O Globo. Disponível em <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/noticia/2023/02/fantasia-das-rainhas-de-bateria-chegam-a-custar-preco-de-carro-popular-e-imovel-de-dois-quartos.ghtml> Acesso em 22, out, 2025.

SANTOS, Josué. Princesa de bateria da Paraíso do Tuiuti comemora repercussão de vídeo: 'É o que eu amo fazer'. **Site Jornal O dia**. Disponível em: <https://odia.ig.com.br/diversao/carnaval/2022/03/6361532-princesa-de-bateria-da-paraíso-do-tuiuti-comemora-repercussao-de-video-e-o-que-eu-amo-fazer.html?foto=5> Acesso em 26, out, 2025.

SCHNEIDERS, Sonia. Rainhas de Bateria no jornal O Dia: um estudo de representações. **Revista Contemporânea**, Ed.15 | Vol.8 | N2 | 2010.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes** [recurso eletrônico] 2. ed. São Paulo: ECA/USP, 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2019.

**O presente trabalho foi realizado com apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).**

## Conhecendo as autoras deste capítulo:



**Ketilley Luciane de Jesus Purpura:** Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Design da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Câmpus de Bauru. É Mestra em Ciências, no Programa de Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH-USP) da Universidade de São Paulo. É especialista em Moda, Marca e Produto, pela Universidade Anhembi-Morumbi (UAM). Possui formação como Tecnóloga da Produção do Vestuário pela Faculdade Senai SP – Antoine Skaf e Licenciatura em Artes Visuais, Faculdade Claretiano. Atuação profissional em confecções, com experiência na área de desenvolvimento de produto e pesquisa.

[k.purpura@unesp.br](mailto:k.purpura@unesp.br)



**Marizilda dos Santos Menezes:** Doutora em Estruturas Ambientais Urbanas pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1998) e Mestra em Tecnologia do Ambiente Construído pela Escola de Engenharia de São Carlos (USP). Possui especializações em Design/Environnement e Batîment pela École des Beaux Arts et Arts Appliqués de Nancy – França, além de Licenciatura em Desenho e Plástica pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo. Atualmente é docente nos Cursos de Graduação e Pós-Graduação em Design da UNESP e Editor(a) da Revista Educação Gráfica (ISSN 2179-7374).

[marizilda.menezes@unesp.br](mailto:marizilda.menezes@unesp.br)

### **PALAVRAS-CHAVE:**

rainha de bateria; mulher negra; escola de samba; traje de carnaval; empoderamento;

## Capítulo 9

### PODE UMA SUBALTERNA SER DIVA? REFLEXÕES SOBRE O ESTADO DIVÔNICO E A INTERSECCIONALIDADE DAS CANTORAS DO MOVIMENTO BREGA NO ESTADO DO PARÁ

*Can a subordinate be a diva? Reflections on the divinal state and intersectionality of female singers in the Brega musical movement in the state of Pará*

Ribeiro, Graziela; Doutora em Artes; Universidade Federal do Pará; grazielaribeiro@ufpa.br)

#### Introdução

A ideia para o desenvolvimento desta escrita veio do desejo de refletir sobre a cultura da Região Norte do Brasil e sua perspectiva festiva fora do ambiente dos folguedos tradicionais. Acerca do título, deve-se pontuar que a inspiração foi o texto de *Pode o subalterno falar?* da escritora indiana Gayatri Chakravorty Spivak, referência nos estudos pós-coloniais.

Caracterizada por integrar o bioma amazônico em seu território brasileiro a Região Norte é também um lugar de fronteiras com países vizinhos da América do Sul e, portanto, cenário de trocas e influências culturais, como é o caso da música brega no Pará. Cabe pontuar que o estilo musical brega se manifesta de maneiras diversas em outras regiões do país e que no Pará ela apresenta a hibridização com ritmos caribenhos em uma de suas principais características.

Costa (2009), professor e pesquisador, pondera que o circuito bregueiro é composto por: DJs, aparelhagens, frequentadores (fãs clubes), bandas, cantores e cantoras, produtores, gravadoras, casas de festas. Com a intenção de observar as características do vestir das cantoras que são consideradas “divas” do movimento brega no estado do Pará



este artigo está dividido em três partes.

A primeira parte oferece a contextualização acerca do surgimento e da consolidação do segmento musical brega na região, que culmina com seu reconhecimento no ano de 2021, como Patrimônio Cultural e Imaterial do Estado do Pará por meio da sanção do projeto de lei nº 199/2021 na Assembleia Legislativa do Estado do Pará (ALEPA). Para além, em junho de 2025, a cidade de Belém se consagra oficialmente como a “capital mundial do brega”, por meio do título concedido pelo Ministério do Turismo do Brasil.

A segunda parte do artigo responde ao seguinte questionamento: pode uma cantora de brega ser considerada diva? São acionados para dar suporte à discussão, teóricos que refletem sobre cultura pop, mídia, colonialidade, modernidade e interseccionalidade, pois considera-se que as cantoras de brega estão inseridas em um movimento cultural pop periférico amazônico, abordando o pop em sua essência “popular”, mas por meio de personagens que representam uma região duplamente subalternizada, tanto em sua dimensão global por sua condição latino-americana, quanto dentro do próprio território brasileiro.

A terceira parte assume o estilo descritivo e analítico para que seja possível traçar observações acerca do vestir das cantoras Joelma Mendes, Gaby Amarantos, Viviane Batidão e Zaynara em aparições públicas em que elas exaltam suas origens territoriais por meio de trajes que homenageiam a bandeira do estado do Pará. O uso da bandeira nos figurinos das cantoras é uma visualidade recorrente, mas que concomitantemente se mostra a partir da ideia de bricolagem, sendo pensada como “prática de adoção e recombinação de diversos estilos existentes em algo inédito” (Mackenzie, 2010, p.122).

É relevante destacar que o circuito bregueiro, com o passar do tempo, principalmente após a convergência com a música eletrônica a partir dos anos 2000, predominantemente apresenta músicas com vozes femininas, desse modo, abordaremos algumas das principais cantoras que se fazem presentes na mídia no ano de 2025, ratificando que a abordagem deste trabalho propõe a observação de “um grupo de artistas”,

escapando da forma biográfica.

A fundamentação teórica que embasa as referidas reflexões foi alicerçada em autores que publicaram pesquisas sobre o movimento brega do Pará, como Maurício Costa (2009); Rafael José Azevedo (2018) e Ronaldo Lemos (2008); foram também consultados autores que pensam sobre a cultura amazônica contemporânea como Fábio Castro (2011) e Violeta Loureiro (2022), pensadores que contribuem com debates acerca de colonialismo, modernidade e interseccionalidade Enrique Dusseñ (1993), Anibal Quijano(2005), Carla Akotirene (2018), Carolin O. Ferreira (2025) e Silvia Rivera Cusicanqui (2025). Esta última fornece aporte para a abordagem metodológica pautada na “sociologia da imagem”, tendo em vista que são imagens da mídia os objetos de análise sobre a aparência das cantoras. Importante ressaltar que não houve espaço neste momento para nenhum tipo de escrita biográfica, nem tampouco aprofundamentos individuais sobre as referidas artistas, para a delimitação do objeto de análise priorizou-se o uso das construções “grupo de cantoras de brega” ou “grupo de divas”, reforçando suas presenças marcantes dentro do gênero musical que será explanado em seguida.

Infelizmente, durante a pesquisa, houve uma problemática relativamente preocupante em relação ao reconhecimento dos profissionais do figurino nos créditos de reportagens ou em postagens de redes sociais. São poucas as vezes em que os responsáveis pela confecção das roupas usadas pelas cantoras são mencionados na mídia. Quando são mencionados, tendem a ser denominados stylists, profissionais que, no âmbito da moda, criam a imagem em desfiles, editoriais fotográficos ou mesmo de indivíduos, quando atuam como personal stylists.

Tal fato demonstra o pouco conhecimento sobre o trabalho do figurinista. Para o senso comum os Figurinistas e Designers “apenas” desenham e confeccionam as peças de roupas e acessórios, enquanto o Stylist cria a imagem, o “look”, a composição, conjunto que inclui cabelo e maquiagem. Porém sabemos que o figurinista também faz uso do processo de criação de imagem e concebe uma ideia que se comunica através da combinação de um conjunto de peças de roupas, acessórios e do

projeto de visagismo. Ademais, é o figurinista o profissional que atua em linguagens artísticas, teatrais, audiovisuais, shows e performances em geral. Portanto, percebeu-se com a pesquisa, a necessidade de promover maiores esclarecimentos sobre o trabalho do figurinista.

## **2. Movimento Brega no estado do Pará**

O Movimento Brega no estado do Pará é uma manifestação musical da cultura periférica que teve seu início em meados do século XX, nos municípios do interior do estado, bem como na capital Belém. O livro do Prof. Dr. Antônio Maurício Dias da Costa, intitulado *Festa na Cidade: O circuito bregueiro de Belém do Pará*, publicado nos anos de 2007 e 2009, é uma das primeiras obras que refletem sobre as diversas camadas do referido fenômeno, sendo reconhecidas pelo autor como integrantes de um “circuito”. Assim, além da música, compõem o circuito elementos como: DJs, aparelhagens, frequentadores (fã clubes), bandas, cantores e cantoras, produtores, gravadoras, casas de festas.

Uma das questões destacadas na obra, nos capítulos introdutórios, é referente à conotação negativa que geralmente é atribuída ao termo “brega” no âmbito nacional, mas que, de acordo com o autor, contrasta com o sentido nortista, pois reconhece-se que:

O sentido local de brega muito se distancia da concepção mais comum nacionalmente difundida do brega como comportamento ou produção cultural “cafona” ou “kitsch”, dentro das opções oferecidas pela sociedade de consumo. Aliás, as inevitáveis referências ao “mau gosto”, “sentimentalismo” e “vulgaridade” das músicas consideradas como bregas e que alcançam difusão nacional não se aplicam à percepção do público de Belém do que constitui “um brega”. A menção local a qualquer música deste estilo é feita dessa forma (“um brega”), sem qualquer sentido depreciativo. Na verdade, o brega local está tanto ligado ao sentido popular quanto ao de “música para dançar”, “para festejar” (Costa, 2009, p. 17).

O referido estudo procura identificar as influências musicais que contribuíram para a formação deste gênero musical na região norte do Brasil. Identifica-se sua origem a partir de versões e traduções de músicas românticas internacionais realizadas por artistas brasileiros em meados do século XX. Foram significativas neste sentido as contribuições de cantores como o pernambucano Reginaldo Rossi e do goiano Amado Batista. Houve também influência do Movimento Jovem Guarda.

O pesquisador de etnomusicologia Rafael José Azevedo, em seu artigo *Brega paraense: uma evolução na cena musical*, propõe a compreensão do fenômeno em Belém do Pará a partir do conceito de “cena musical”. Para o autor, que considera a cena brega para além das sonoridades, após os primeiros expoentes da música brega nacional, o gênero foi se moldando com características próprias em cada local em que havia germinado, assim, observa-se suas características no estado mencionado:

Mas depois da virada para os anos 1990, me parece prudente pensá-lo em termos mais locais dada a percepção de um desejo de distinção: a dança, as temáticas e as sonoridades passam a convocar mais assertivamente signos que transitavam pela capital paraense e seu entorno – incluindo as sonoridades caribenhas. As terminologias genéricas que permeavam o fenômeno naquela década, tais como brega pop, calypso e amazon music, reforçam isso. Após a virada para os anos 2000, ademais, “surge” uma espécie de brega eletrônico. O tecnobrega, apesar de imprecisões, seria aquele brega produzido com elementos advindos do universo da música eletrônica: inicialmente as batidas, posteriormente diversas outras texturas sonoras sintetizadas eletronicamente (Azevedo, 2018, p.160).

Ao tentar definir o brega do Pará, em termos de musicalidade, é relevante mencionar que é uma categoria híbrida, inicialmente dominada por baladas românticas, que se mesclam a ritmos como o Bolero, a Cúmbia, o Merengue, o Zouk, o Calipso, a Lambada e outros sons de origem caribenha que, a partir do século XXI, se misturam com a música eletrônica. O resultado são as diversas subcategorias de brega paraense, sendo os mais populares tecnobrega, melody, brega pop, o brega calypso e o brega marcante.

**Figura 1 – Mapa que aponta a proximidade territorial da Região Norte do Brasil com o território caribenho.**



Foto: IBGE<sup>1</sup>

Em sua investigação acerca do que ele denomina “moderna tradição amazônica” e publicada em forma de livro com o título de *Entre o Mito e a Fronteira: Estudo sobre a figuração da Amazônia na produção artística contemporânea de Belém*, o Prof. Dr. Fábio Fonseca de Castro contribui com esta reflexão ao informar de que forma os sons latinos e caribenhos penetram no Brasil, notadamente na Região Norte visto que:

Em Belém, os trabalhos de Ari Lobo e de Osvaldo Oliveira (sob o nome artístico de Vavá da Matinha), acrescentaram, àquela música inspirada pela “Jovem Guarda”, o calipso, bastante disseminado na cidade desde a década de 1930, em razão do fato das rádios do Caribe serem melhor captadas, em Belém, que as rádios brasileiras. Esse “brega” belemense sobreviveu vinte anos obscuramente (do ponto de vista da intelligentsia belemense), caracterizando-se como a música das festas de periferia e, dessa maneira, referindo-se também uma forma de dançar (Castro, 2011, p.166-167).

Segundo Lemos (2008), em seu livro *Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música*, o “circuito” ou a “cena” bregueira, não apenas em Belém, mas no estado do Pará e, de certa forma, em seu entorno, mobiliza os seguintes

<sup>1</sup> (<https://atlascolar.ibge.gov.br/>)

agentes: Aparelhagens, DJ, artistas (compositores, cantores e bandas), estúdios locais, reproduzidor não autorizado ou distribuidor informal, vendedores de rua, Festeiro, casas de festas e balneários, programas de rádios e de TV. Dois pontos podem ser destacados a partir do seu trabalho acerca da distribuição informal da música brega em Belém, a pesquisa procura entender o mercado do “tecnobrega”, que muitas vezes é citado como uma evolução pós-moderna do brega clássico devido às intervenções da música eletrônica, e o caráter de informalidade, que marcam tanto a produção como a distribuição independente de grandes gravadoras nacionais, e predominam na disseminação local do gênero, evidentemente com algumas exceções que compõem uma minoria.

### **3. Pode uma cantora de brega ser diva?**

Ao buscar a origem etimológica do termo “diva”, temos em seu sentido aplicado, a referência a um ser divino e superior, conforme nota-se na seguinte citação:

A etimologia da palavra Diva advém do latim Divus que, por extensão, viria da palavra Divinus. Divinus pode ser traduzido ao português como Divino, termo utilizado para afirmar uma ligação com um “deus” ou com uma natureza divina. Divus, por sua vez, estaria associado a uma identificação desse sujeito que é um deus ou deusa. Pelo viés etimológico é possível perceber que ainda na antiguidade essa noção estava associada a destacar seres e/ou sujeitos que eram vistos como figuras superiores aos homens e as mulheres comuns, sendo o aspecto central na relação entre identificação e projeção que estes sujeitos nutriam com a divindade. Tal conceito/ideia foi retomado no século XVI quando se iniciou o processo de popularização da Ópera na Itália, no qual mulheres/cantoras célebres passaram a ser vistas como prima donnas (artistas principais de um espetáculo operístico) (Moreira, 2021, p.1).

Em seu artigo Uma leitura interseccional do conceito de diva na música pop a partir da trajetória artística de Gloria Estefan, Moreira (2021) argumenta que o estado

divina] se remodelou algumas vezes com o passar do tempo. Durante o século XX, sob a influência da indústria cultural, o termo passou a incluir atrizes do cinema, artistas de outras categorias musicais para além do universo operístico, profissionais do rádio e da televisão, aproximando-se da noção de “estrela”, discutida por Edgard Morin. De forma sintética, o autor delimita alguns fatores que caracterizavam as divas observadas naquele contexto; assim, ela seria identificada por ser “a mulher ideal”, que tivesse presença marcante nas linguagens midiáticas, propagando uma imagem de referência em comportamento e estética. Moreira acredita que nos anos 1970/80, as diferentes divas pop passaram a dialogar com grupos específicos da sociedade.

Além disso, no contexto da virada do século XX para o XXI, a noção de diva precisou mais uma vez ser reconfigurada. O autor elucida que “para adequar-se à sociedade contemporânea, surge o que ele denomina “diva interseccional” como forma de expandir o conceito clássico” (Moreira, 2021, p.3). O fator de interseccionalidade se caracteriza por considerar a convergência de atravessamentos que perpassam por camadas de opressão como gênero, classe, etnia, raça entre outros fatores, conforme definição de Winnie Bueno:

Na verdade, a interseccionalidade é uma importante ferramenta analítica oriunda de uma práxis-crítica em que raça, gênero, sexualidade, capacidade física, status de cidadania, etnia, nacionalidade e faixa etária são construtos mútuos que moldam diversos fenômenos e problemas sociais (Collins e Bilge, 2020, p.3).

Importante ressaltar o fator de interseccionalidade como um parâmetro definidor de uma diva na medida que a intercessão de algumas características pensadas a partir desta perspectiva se aplicam aos artistas do movimento brega de maneira geral, em particular sobre as cantoras, temos mulheres de origens periféricas, negras e caboclas<sup>2</sup>, latino-

<sup>2</sup> Por população cabocla entende-se, no sentido antropológico corrente, compreende-se um conjunto humano vasto e heterogêneo, teoricamente composto por descendentes da violenta mestiçagem entre o colonizador branco

americanas que representam uma região invisível aos olhos do mundo ou mesmo dentro do próprio país, na medida que a parte norte do Brasil vive o que o Prof. Dr. Fábio Castro chama de “colonialismo interno”. Segundo o autor:

A Amazônia é refletida pela intelligentsia belemense, como uma “colônia brasileira”. Colônia no sentido de ser continuamente explorada de seus recursos e humilhada em seus direitos mais elementares. A ocupação do espaço amazônico e a utilização de seus recursos naturais e humanos, seja pelo Estado brasileiro, seja pelo capital sudestino, gera um clima permanente de insurgência cujo palco é a vida cotidiana. (Castro, 2011, p. 115)

Pelo fato deste artigo ter a pretensão de abordar um grupo de cantoras de brega, e por compreender que cada uma delas poderia resultar em análises intensas e profundas aos olhos das teorias de interseccionalidade se faz necessário delimitar que a intenção principal neste momento é refletir sobre as características do vestir através da observação de imagens da mídia. No entanto, antes de iniciar os estudos sobre os elementos do vestuário, dois pontos ficam para a reflexão.

O primeiro deles baseia-se nos estudos descoloniais de Ferreira (2025) que desconstruem a noção de divindade em seres humanos em detrimento de padrões adotados pelas cosmogonias indígenas e africanas<sup>3</sup>, em que não se reconhece a característica sobre-humana em pessoas comuns. Desse modo, a autora afirma que “se há figuras que foram elevadas ao estatuto de divindades, isso resultou da influência ocidental” (2025, p.20). Fica a reflexão sobre a construção da “diva decolonial” emergir a partir do contexto de interseccionalidade, onde os aspectos coloniais são percebidos de forma crítica. Por

---

e as mulheres indígenas. Efetivamente o senso comum amazônico conceitua “caboclo” como o habitante autêntico da região, herdeiro tradicional da sabedoria indígena, semi-aculturado, porém, e habitante por excelência do interior, como um arquétipo do camponês que, em tantos imaginários nacionais, constitui a essência de uma identidade coletiva (Castro, 2011, p. 38)

<sup>3</sup> (apud wiredu 1996, p. 47)



outro lado, o segundo ponto é a necessidade da manutenção dos códigos outrora mencionados para identificar a condição de diva em uma artista: a presença na mídia, imagem de referência e comportamento que representa um grupo. No caso das cantoras de brega, uma realidade periférica.

Para responder ao questionamento: Pode uma cantora de brega ser diva? Incluo abaixo algumas informações extraídas de mídias digitais em que a terminologia “diva” é usada para se referir às artistas mencionadas. Ressalta-se que apenas algumas delas terão seus figurinos analisados, mas que a noção de “grupo de divas” será utilizada para reconhecer a aplicação do termo às cantoras de brega. Nas imagens abaixo primeiramente temos um recorte da reportagem do Portal Pará Web News<sup>4</sup> de dezembro de 2024, acerca da participação em um programa televisivo transmitido em rede nacional pela TV Globo. Nota-se que a manchete se refere às artistas como “cantoras paraenses”, possivelmente porque nota-se a presença da cantora Dona Onete, que não está vinculada ao estilo brega, mas sim ao gênero Carimbó.

**Figura 2 – Recorte da imagem com a manchete do Portal Pará Web News**



Foto: Pará Web News<sup>5</sup>

No que concerne à Figura 3, percebe-se o destaque que é dado pelas cantoras à bandeira do Pará e na legenda mais uma vez é reconhecido o termo “diva” para se referir às artistas

<sup>4</sup> <https://parawebnews.com/divas-da-musica-paraense-exaltam-a-cultura-do-para-no-programa-altas-horas/>

<sup>5</sup> <https://parawebnews.com/divas-da-musica-paraense-exaltam-a-cultura-do-para-no-programa-altas-horas/>

participantes. Nota-se também que é atribuída à cantora Joelma Mendes uma espécie de liderança entre o grupo de cantoras, tendo em vista o destaque ao seu nome na descrição da imagem acima.

**Figura 3 – As divas da música paraense segurando a bandeira do estado do Pará no Programa Altas Horas em dezembro de 2024.**



Foto: Pará Web News<sup>6</sup>

Enquanto isso, na figura 4, recortada do Portal G1, o caráter interseccional periférico ganha destaque ao descrever a cantora Gaby Amarantos. A periferia da Amazônia como lugar de origem é reforçada pelo texto, bem como sua relação com o tecnomelody, categoria derivada do brega paraense, como já visto.

**Figura 4 – Gaby Amarantos, originária do bairro do Jurunas, periferia da cidade de Belém do Pará.**

**Uma diva da periferia para o mundo**

Jurunense raiz, Gaby ganhou o Brasil e o mundo sem nunca deixar de afirmar suas origens: a periferia da Amazônia. Da aparelhagem ao Grammy Latino, ela é a embaixadora do tecnobrega, gênero que ajudou a projetar no cenário internacional.



Foto: Portal G1<sup>7</sup>

<sup>6</sup> <https://parawebnews.com/divas-da-musica-paraense-exaltam-a-cultura-do-para-no-programa-altas-horas/>

<sup>7</sup> <https://g1.globo.com/pa/para/noticia/2025/07/29/muito-rock-doido-ga->

Em 2025, como parte da programação da Conferência das Partes (Conference of the Parties), a COP30, foi realizado um show da cantora norte-americana Mariah Carey em Belém do Pará, que teve participação das cantoras paraenses Joelma Mendes, Gaby Amarantos, Zaynara e Dona Onete. Na divulgação da TV Globo, via Portal G1 e Jornal Nacional, mais uma vez as cantoras são chamadas de “divas”.

**Figura 4 – Imagem recortada do site G1, da TV Globo destaca show de Mariah Carey e divas paraenses**



Foto: Portal G1<sup>8</sup>

Na divulgação “Mariah Carey e as divas paraenses se apresentam em palco flutuante, em Belém”, fica evidente que a presença da cantora Dona Onete, que representa a cultura do Carimbó e não do Brega, impacta na generalização “divas do brega”; Ainda assim, a artista também é denominada uma diva, segundo a legenda que faz uso da identidade regional “paraense”, como forma de demarcar um território amazônida.

Em linhas gerais, a montagem de pensamentos, comprovados a partir de fragmentos recortados das mídias digitais, responde à questão indutora afirmando que sim, uma cantora de brega pode sim ser considerada diva, principalmente se esta condição estiver agregada ao aspecto interseccional. Moreira(2021) acredita que tal proposta seria uma maneira de expandir e atualizar o conceito de “diva”, adaptado a um contexto contemporâneo

by-amarantos-anuncia-line-up-da-festa-xarque-da-gaby-em-belem.ghtml

<sup>8</sup> <https://g1.globo.com/jornal-nacional/video/mariah-carey-e-divas-paraenses-se-apresentam-em-palco-flutuante-em-belem-13942102.ghtml>

Ao pensar no caso de divas ligadas a música pop, por exemplo, essa conexão entre história do tempo presente e interseccionalidade torna-se fundamental para pensar outras lógicas e construções de artistas mulheres nos séculos XX e XXI para além das leituras já preexistentes. Em especial, essa articulação permite compreender a construção histórica de cantoras e atrizes, em especial, como mulheres marcadas por diferentes marcadores sociais e atravessadas por diversas camadas de temporalidades. Essa abordagem não diminui ou mesmo anula o papel das indústrias culturais e as lógicas comerciais nos quais tais figuras se inseriram e circularam, mas sim expande esse conceito de “diva” para além das análises plasmadas (p. 5)

Fatores contemporâneos contribuem para a formação de novos parâmetros para a percepção do “estado divinal”, advindos do debate decolonial e das contribuições de pensadores da América Latina que têm reformulado a perspectiva de “centro do mundo” e, conseqüentemente, de tudo o que é pensado como periferia, bem como das diversas camadas de opressão que formam os sujeitos que têm sido personagens desta história.

#### **4. Notas sobre os trajes das divas**

Passemos finalmente para as questões acerca dos trajes das divas do brega. Este subtópico pretende organizar os elementos de estilo que são recorrentes nos trajes das artistas. Para delimitar características do vestir, adotou-se três ações de pesquisa, considerando a necessidade da realização de análise imagética como metodologia.

Inicialmente, buscou-se por autores decoloniais que trouxessem metodologias de análise de imagens em detrimento de autores de tradição ocidental e/ou eurocêntricas. Foi assim que optou-se pela consulta à pensadora boliviana Silvia Rivera Cusicanqui e de sua obra *Sociologia da Imagem* (2025), em que ela procura elaborar “a gênese de uma (in)disciplina”, bem como uma “episteme própria” acerca da pesquisa imagética em conjunto com a metodologia da história oral. Ao aferir o

seguinte pensamento, Cusicanqui aponta uma diferença entre a sociologia da imagem e a antropologia visual:

[...]Já a sociologia da imagem enfoca todas as práticas de representação; dirige-se à totalidade do mundo visual, da publicidade ao fotojornalismo, do arquivo de imagens à arte pictórica, do desenho ao tecido, além de outras representações mais coletivas[...] (2025,0p.31)

A segunda ação de pesquisa refere-se à delimitação do número de cantoras componentes do “grupo de divas”, evitando qualquer tipo de elaboração biográfica. Para tal feito, foram selecionadas: Joelma Mendes, Viviane Batidão, Gaby Amarantos e Zaynara. Um ponto que pode interessar ao debate interseccional são suas origens interioranas e periféricas, Joelma nasceu no município de Almerim, Viviane em Santa Izabel do Pará, Gaby nasceu no bairro do Jurunas na periferia de Belém e Zaynara em Cametá.

Se Dussel percebeu a condição periférica da América Latina como “[...] a primeira colônia da Europa moderna – sem metáforas, já que historicamente foi a primeira “periferia” antes da África ou Ásia” (1993, p.50), Loureiro aponta que a Amazônia é uma colônia dentro do seu próprio país e que:

É somente quando a integração da região ao resto do país começa, de fato, a se efetivar, a partir do ciclo das estradas (nas décadas de 1970 e 1980), da melhoria das telecomunicações, da circulação de mercadorias e pessoas, que começa a se estruturar uma relação de colonialidade entre o Brasil “moderno” e a Amazônia “atrasada”, ficando esta, como já dito, no polo subordinado da relação (2022, p.231)

Assim, as divas mencionadas se classificam como integrantes da população cabocla da Amazônia, uma categoria histórica e socialmente inferiorizada que, conforme explanação de Loureiro se apresenta da seguinte forma: “[...] raiz etimológica é caa boc = o que vem do mato, segundo alguns autores, ou cari-boka = filho de homem branco com índia

[sic], segundo outros” (2022, p.26).

O terceiro aspecto foi identificar um ponto em comum nos figurinos das quatro cantoras. O recorte sugerido foi a seleção de imagens em que elas fazem uso de trajes que homenageiam a bandeira do Pará, uma justificativa para a escolha das cores e características da bandeira se dá pelo fato de ser algo comum a todas, pois, como vimos anteriormente, são pessoas originalmente de locais diferentes.

**Figura 5 – Imagem da bandeira do estado do Pará**



Foto: IBGE<sup>9</sup>

Os figurinos seguem padrões de elementos como: 1) Futurismo; 2) Apropriações de elementos de cultura amazônica como do Traje de Carimbó, grafismos marajoaras e indígenas ou cores da bandeira do Pará; 3) Influência da estética carnavalesca e de outras festividades populares nas cores, formas, volumes e materiais; 4) Grotresco. Fernando Israel Fontanella, que desenvolveu uma pesquisa acerca da estética brega em Recife afirma que:

Apesar de buscar referências nos mais diversos estilos da cultura pop internacional, muitas formas manifestadas na estética bregueira são claramente enraizadas em uma cultura da população suburbana da região metropolitana [...] (2005, p.45)

<sup>9</sup> <https://atlascolar.ibge.gov.br/>

O autor citado acima, destaca em sua dissertação de mestrado, produzida em 2005, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, aspectos da estética brega recifense, porém, no contexto paraense não é diferente. É relevante o destaque que Fontanella faz à cultura pop internacional como um fator inspiracional da estética brega, isso se reflete tanto no som que é produzido pelos artistas do movimento, quanto nas aparências. Dentre os apontamentos colocados por Fontanella, um dos mais importantes é o que instaura a existência de uma “estética brega”, o termo concilia o pensamento canônico que historicamente é associado ao ideal de belo pelas sociedades ocidentais, propagada durante séculos pela disciplina Estética, com a palavra “brega”, o que resultaria em uma estética do mau gosto.

A pesquisadora russa Madina Tlostanova (2014) contribui com o debate, em seu texto *La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime descolonial*, mostrando pontos de tensão entre estética como campo de conhecimento e colonialidade, para ela:

*No fue otra que la estética europea de la modernidad laica que colonizó la aesthesis (la habilidad de percibir a través de los sentidos) como parte de su colonización global de ser y del conocimiento, llevando a formulaciones estrictas de lo que es bello y sublime, bueno y feo, y a la creación de estructuras, genealogías artísticas, taxonomías específicas; cultivando preferencias de gusto, determinando según caprichos occidentales el rol y la función del artista en la sociedad, siempre otrificando lo que cayera de esta red (p. 82)*

Partindo das colocações da autora, complementa-se que seu texto também propõe o termo “anti-sublime” como modelo epistêmico decolonial, não necessariamente contrastante com o “sublime”, porque as epistemologias decoloniais, de modo geral, combatem o binarismo e rejeitam dicotomias limitantes como bem/mal, belo/feio, elevado/baixo entre outros. Desse modo, o mecanismo anti-sublime revela um estado em que:

*El sujeto remueve las capas colonizadoras de la estética normativa occidental y adquiere o crea sus propios principios estéticos, emanados de su propia historia local, de su geo-y corpolítica del conocimiento (Tlostanova, 2014, p.87)*

Neste ponto, pelo seu caráter contraventor e pela ruptura a regras hegemônicas e cânones do sistema da moda, a aparência das cantoras de brega pode ser igualmente considerada anti-sublime, o que é reforçado pelo próprio nome pejorativo dado ao movimento musical, que é aplicado ao vestir. Como sabemos, “a palavra é muito utilizada para definir o mau gosto em relação às roupas, ou a total incapacidade de uma pessoa de seguir as normas ditadas pela moda” (Fontanella, 2005, p. 105). Como forma de tecer considerações sobre estes aspectos, analisaremos a seguir algumas imagens que apontam as características dos trajes das cantoras.

Sobre Joelma Mendes, observa-se que, em suas performances, a cantora se apropria recorrentemente de manifestações da Região Norte, se apropriando da indumentária de manifestações da cultura popular, como o Carimbó e/ou de quadrilha junina, geralmente coloridas e volumosas. Acredita-se que o uso da bota é uma menção ao universo futurista disseminado pelo cinema do século XX. Nota-se que, são elementos de estilo que se potencializam nos figurinos das cantoras, pois:

A moda do Brega Pop tende a combinar roupas inspiradas nas estéticas elitistas, geralmente em tons exagerados, com suas referências populares e uma funcionalidade ligada à exposição estratégica do corpo (Fontanella, 2005, p.106)

Outro fato relevante sobre o fragmento acima é o caráter funcional do traje baseado nas performances. Joelma, por exemplo, costuma realizar troca de roupas no palco, geralmente em momentos de transição entre as partes do *show*, a citação abaixo considera o período em que a cantora integrava a Banda Calypso, mas após sua saída as trocas de figurino no palco se mantêm, como percebe-se:



Em alguns casos, como nas apresentações de Michelle Mello ou da Banda Calypso, a indumentária tem ainda um papel nas teatralizações que ocorrem no palco, como no caso desta última em que no meio do show o guitarrista arranca, para surpresa da platéia, a roupa elaborada da vocalista, deixando-a em trajes sumários (Fontanella, 2005, p.107)

O aspecto anti-sublime revela-se de maneira marcante no estilo exagerado dos trajes de performance da cantora. Há também o fato da estética brega, no sentido carnavalizado e grotesco, estar relacionada ao gosto popular, outros autores das ciências sociais têm discorrido de maneira mais profunda acerca do embate entre cultura popular e cultura erudita, como Alfredo Bosi, no momento nos deteremos na observação das figuras abaixo, em que verifica-se a profusão de elementos no vestir de Joelma, tanto em cores quanto em forma e texturas.

**Figuras 6, 7 e 8 - A forma de vestir exagerada e colorida é uma marca da cantora**



Fotos: Lucas Ramos / Brazil News; Victor Chapetta; Santiago de Andrade / Agnews e Diário do Pará On-line<sup>10</sup>

Acerca da aparência da cantora Zaynara, que tem sido chamada de “Princesinha do *Beat Melody*”, detectamos mais um fator presente de maneira recorrente não apenas nos trajes dessa cantora, mas em todas as outras: ousadia e exibição do corpo. Nota-se que “As roupas femininas abusam de decotes, fendas, barrigas e ombros à mostra, geralmente deixando ver marcas

<sup>10</sup> <https://diariodopara.com.br/entretenimento/voce/obra-de-joelma-e-gaby-podera-ser-patrimonio-cultural-do-para/>

do bronzeado” (Fontanella, 2005, p.106).

Em particular, portais de notícias afirmam que Zaynara procura vestir trajes com elementos da cultura paraense, nas figuras abaixo temos as homenagens à bandeira do estado do Pará. Também foram encontrados registros de trajes confeccionados com matérias primas naturais ou em crochê.

Figuras 9, 10 e 11 – Zaynara com um top de crochê em forma de estrela



Fotos: O Liberal; Portal Maze Mourão e Alexandra Tavares<sup>11</sup>

Em relação ao estilo de Gaby Amarantos, podemos dizer que a cantora apresenta traços bastante ecléticos em sua forma de vestir, mas mantém a linha extravagante das demais cantoras. Muitos de seus trajes são confeccionados em materiais sintéticos e possuem brilhos “Nessas composições se manifesta também a importância do caráter de cultura de camelôs do Brega Pop” (Fontanella, 2005, p.107), o camelô como uma personagem que simboliza o universo popular.

No início de sua carreira, Gaby se popularizou como a “Beyoncé do Pará”, o que reforça a inspiração do movimento brega nos artistas da música pop internacional, usava roupas justas, decotadas e sensuais, mesmo sendo considerada uma pessoa acima do peso naquela época. Graças à esta atitude, durante muito tempo a cantora foi referência para o público *plus size* e, quando houve necessidade de perda de peso por

<sup>11</sup> Respectivamente: <https://www.oliberal.com/cultura/o-para-esta-na-moda-expressao-vira-movimento-que-une-moda-e-cultura-1.1000190>; <https://portalmazemourao.com.br/entretenimento/zaynara-no-arena-planeta-boi-um-encontro-de-ritmos-da-musica-amazonica>; @\_xaandra

questões de saúde, surgiram muitas críticas por parte de alguns admiradores.

**Figuras 12, 13, 14 e 15 – O estilo eclético de Gaby Amarantos**



Fotos: Correio Braziliense e Instagram da Gaby Amarantos<sup>12</sup>

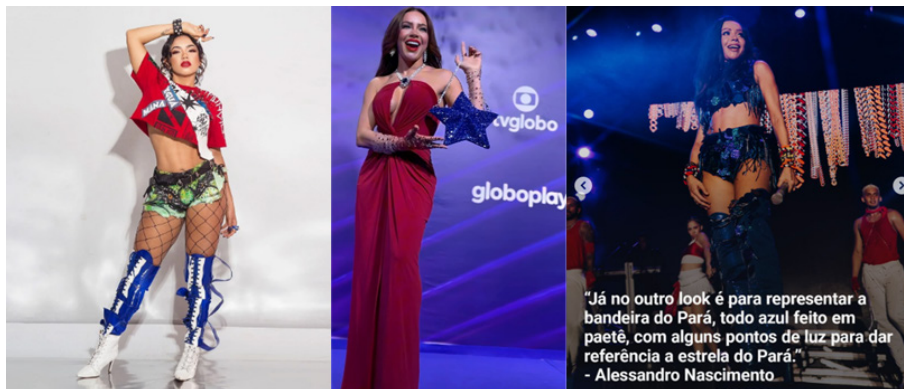
No que diz respeito às imagens da cantora Viviane Batidão, constata-se que ela também adota estilos diversos em suas aparições públicas. Como podemos ver nas figuras abaixo há a exibição do corpo, uso de cores fortes e brilhos. Nota-se que na figura 17, a artista mantém a linha exagerada e sensual, mesmo fazendo uso de um traje de festa durante o Prêmio Multishow em 2024, quando foi premiada na categoria “Brasil”, percebemos com isso que:

Brega é aquele que, na tentativa de expressar um refinamento, mostra de maneira gritante justamente a falta dele; os exageros no uso das cores, o uso de modas ultrapassadas, os excessos, são todas atitudes que sempre correm o risco de serem consideradas bregas (Fontanella, 2005, p.105)

Sobre os excessos, eles são mostrados de maneiras diferentes nas imagens abaixo, na Figura 16 por meio das cores fortes, na Figura 17, na extravagância da bolsa em formato de estrela e na Figura 18 com os paetês.

<sup>12</sup> [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/14/interna\\_diversao\\_arte,763025/novo-clipe-de-gaby-amarantos.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2019/06/14/interna_diversao_arte,763025/novo-clipe-de-gaby-amarantos.shtml); <https://www.instagram.com/gabyamarantos/>

**Figuras 16, 17 e 18 – Alguns trajes de Viviane Batidão**



Fotos: Alle Peixoto; Alexandra Tavares (@\_xaandra) e O Liberal<sup>13</sup>

No que tange ao pensamento visual, retornamos mais uma vez a Cusicanqui e suas ideias sobre o poder da montagem no audiovisual como uma maneira de ilustrar um fluxo de pensamento teórico, para ela “[...] a montagem e a encenação são recursos que podem ser usados não para hipnotizar o espectador, mas para lhe abrir possibilidades reflexivas” (2025, p.353). Com isso, ratifica-se que a montagem das imagens usadas neste subtópico, em conjunto com o discurso textual, configuram uma ação de flexibilidade dentro do debate sugerido pelo artigo.

Embora as cantoras estudadas representam sub-categorias diferentes da música brega, Joelma representa o brega Calypso, Zaynara o Beat Melody, Gaby o Tecnobrega e Viviane o Tecnomelody, todas mostram características de vestir semelhantes, o que comprova que a estética brega de fato existe.

**5. Aspectos Conclusivos: Anti-sublime como resistência**

Conforme foi dito na introdução, este texto foi escrito atendendo ao desejo de tecer reflexões sobre a cultura da região Norte do Brasil, bem como de experimentar uma forma de exercitar a construção teórica fazendo uso de autores brasileiros e latino-americanos em sua maior parte. Mesmo que

<sup>13</sup> [https://www.oliberal.com/cultura/celebridades/viviane-batid-ao-faz-homenagem-ao-para-com-look-no-tapete-vermelho-do-premio-multi-show-1.894125#goog\\_rewarded](https://www.oliberal.com/cultura/celebridades/viviane-batid-ao-faz-homenagem-ao-para-com-look-no-tapete-vermelho-do-premio-multi-show-1.894125#goog_rewarded)

este trabalho tenha tentado exercitar uma análise a partir de autores decoloniais, sabemos que o Movimento Brega recebe influências diretas da cultura pop mundial, assim como há um uso de tecnologia importada de outros países, versões de *hits* internacionais entre outros fatores, que reforçam seu caráter híbrido.

O Brega durante muito tempo foi produzido tendo o consumidor local como público-alvo, tendo o sentido de “local” centrado na Região Norte, considerado um gênero periférico feito e consumido pelos “caboclos”. Isso se comprova nos estudos de Lemos (2008) sobre o fato do modelo de distribuição independente da música envolver agentes como estúdios locais, reprodutores não autorizados ou distribuidor informal, vendedores de rua. O fato de ter como centro um lugar que geograficamente está à margem, tanto no sentido global, quanto no eixo brasileiro.

Sendo um movimento cultural periférico, os artistas envolvidos no Movimento Brega, que neste momento foram representados pelas cantoras consideradas “divas”, possibilitam o aprofundamento a partir de debates pautados na interseccionalidade pelo fato de serem mulheres, latino-americanas, periféricas, caboclas da Amazônia. Considera-se relevante o aspecto pensado por Moreira (2021) acerca da diva contemporânea ser marcada pela interseccionalidade, principalmente no contexto da música pop global.

No mais, as percepções acerca dos trajes das cantoras, que inicialmente teve como objetivo mapear características do vestir, serviu também para identificar lacunas mercadológicas no que tange ao desconhecimento sobre o trabalho do figurinista na Região Norte, fato que é de interesse da autora, por atuar como docente em uma escola que forma Figurinistas na capital do Pará, Belém.

Demais fatores referentes ao vestir das cantoras de brega no Pará merecem ser aprofundados em outros estudos. A possibilidade de compreender os corpos subalternos, grotescos e populares, em detrimento do divino e cristão, como um corpo “anti-sublime” e que representa uma forma de resistência ao que é hegemônico necessita de mais pesquisas, sobretudo com base em epistemologias decoloniais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIB, Pedro R.J. **Culturas populares e a luta decolonial**. Anais do XV ENECULT. v.1. Salvador, BA, 2019
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AZEVEDO, Rafael José. **Brega paraense: uma evolução na cena musical**. Cuadernos de Etnomusicología. Nº12, 2018.
- ATLAS ESCOLAR IBGE. Link: <https://atlasescolar.ibge.gov.br/>
- CASTRO, Fábio F. de. **Entre o mito e a fronteira**. Belém: Labor Editorial, 2011.
- COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. **Interseccionalidade** [recurso eletrônico] - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2020.
- COSTA, Antonio Maurício Dias da. **Festa na cidade: o circuito bregueiro de Belém** do Pará. Belém: Eduepa, 2009
- CUSICANQUI, Silvia R. **Sociologia da Imagem: olhares ch'ixi a partir da história andina**. São Paulo: Elefante, 2025.
- DUSSEL, Enrique. **1492: o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade: Conferências de Frankfurt** - Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- FERREIRA, Carolin O. **História da arte descolonial: Uma introdução metodológica**. Rio de Janeiro, Edições 70, 2025.
- FONTANELLA, Fernando Israel. **A estética do Brega : cultura de consumo e o corpo nas periferias do Recife**. Dissertação de Mestrado em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2005.
- LEMONS, Ronaldo. **Tecnobrega: o Pará reinventando o negócio da música**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.
- LOUREIRO, Violeta R. **Amazônia, colônia do Brasil**. Manaus: Editora Valer, 2024.
- MACKENZIE, Mairi. **Ismos: Para entender a Moda**. São Paulo: Globo, 2010.
- MOREIRA, Igor L. **Uma leitura interseccional do conceito de diva na música pop a partir da trajetória artística de Gloria Estefan (1977-2011)**. Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos), Florianópolis, 2021.
- PORTAL G1. **Muito rock doido: Gaby Amarantos anuncia line-up da festa Xarque da Gaby em Belém**. Link: <https://g1.globo.com/para/noticia/2025/07/29/muito-rock-doido-gaby-amarantos-anuncia-line-up-da-festa-xarque-da-gaby-em-belem.ghtml>
- PORTAL G1. **Mariah Carey e as divas paraenses se apresentam em palco flutuante, em Belém**. Link: <https://g1.globo.com/jornal-nacional/video/mariah-carey-e-divas-paraenses-se-apresentam-em-palco-flutuante-em-belem-13942102.ghtml>
- PORTAL PARÁ WEB NEWS. **Divas da música paraense exaltam a cultura do Pará no programa altas horas**. Link: <https://parawebnews.com/divas-da-musica-paraense-exaltam-a-cultura-do-para-no-programa-altas-horas/>

QUIJANO, Anibal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. En libro: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Edgardo Lander (org). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Colección Sur Sur-CLACSO, 2005.

SPIVAK, Gayatri. **Pode o subalterno falar?** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010

TLOSTANOVA, Madina. **La aesthesis trans-moderna en la zona fronteriza eurasiática y el anti-sublime descolonial**. In: GÓMES, Pedro P. **Arte y estética en la encrucijada descolonial II**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Del Signo, 2014.

### Conhecendo a autora deste capítulo:



**Graziela Ribeiro Baena:** Possui graduação em Letras e Moda, formação técnica em Figurino, é Mestra e Doutora em Artes. Figurinista em Belém do Pará, pesquisa visualidade na cena e é docente da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará.

[grazielaribeiro@ufpa.br](mailto:grazielaribeiro@ufpa.br)

### PALAVRAS-CHAVE:

Brega; Divas; Figurino; Amazônia; Interseccionalidade;



**Divar  
como  
verbo**

*Cher*



## Capítulo 10

### O QUE FAZ DE ALGUÉM UMA DIVA, PARTE 3: DIVAR COMO VERBO – USO CONTEMPORÂNEO DA PALAVRA DIVA

*Diva as a verb: contemporary uses of the word “diva”*

Marcato, Luiza; Mestranda; Universidade de São Paulo;

luiza.marcato@hotmail.com

Gil, Maria Celina; Doutora; Universidade de Campinas

mcelina@unicamp.br

#### 1. Introdução

Uma diva é a versão feminina de um homem ambicioso (Trecho da canção Diva, de Beyonce. Tradução nossa)

Depois de um recital de divas clássicas e um desfile de divas decoloniais, chega o momento de olhar para mais um aspecto em torno desse mito: o uso contemporâneo da palavra “diva”. Não parece difícil perceber que Maria Callas ou Audrey Hepburn foram, cada uma dentro de suas áreas de atuação, grandes divas. Excelência técnica, presença cênica, assinatura estética, presença midiática... tudo isso são atributos das chamadas divas clássicas. Mas se esses são elementos fundamentais, poderíamos dizer que pessoas como Madonna, Beyoncé ou Whitney Houston não seriam divas? Não pertencerem aos contextos clássicos, como a Hollywood antiga ou o mundo da Ópera, faz com que elas não sejam consideradas divas?

O que nos propomos aqui é investigar a noção de diva não apenas enquanto substantivo, um título atribuído a figuras femininas de prestígio ou impacto cultural e artístico, mas enquanto verbo: divar. Quando deslocamos o termo de

sua função nominativa para uma ação, abrimos espaço para interpretá-lo não mais como entidade estática ou arquétipo distante, mas como prática, performance e acontecimento. Assim, nos interessa observar não apenas “quem” é a diva, mas “o que” e “como” essa ação é reconhecida socialmente.

**Figura 1 – Beyonce na Formation World Tour, no Wembley Stadium em London, Inglaterra (2016).**

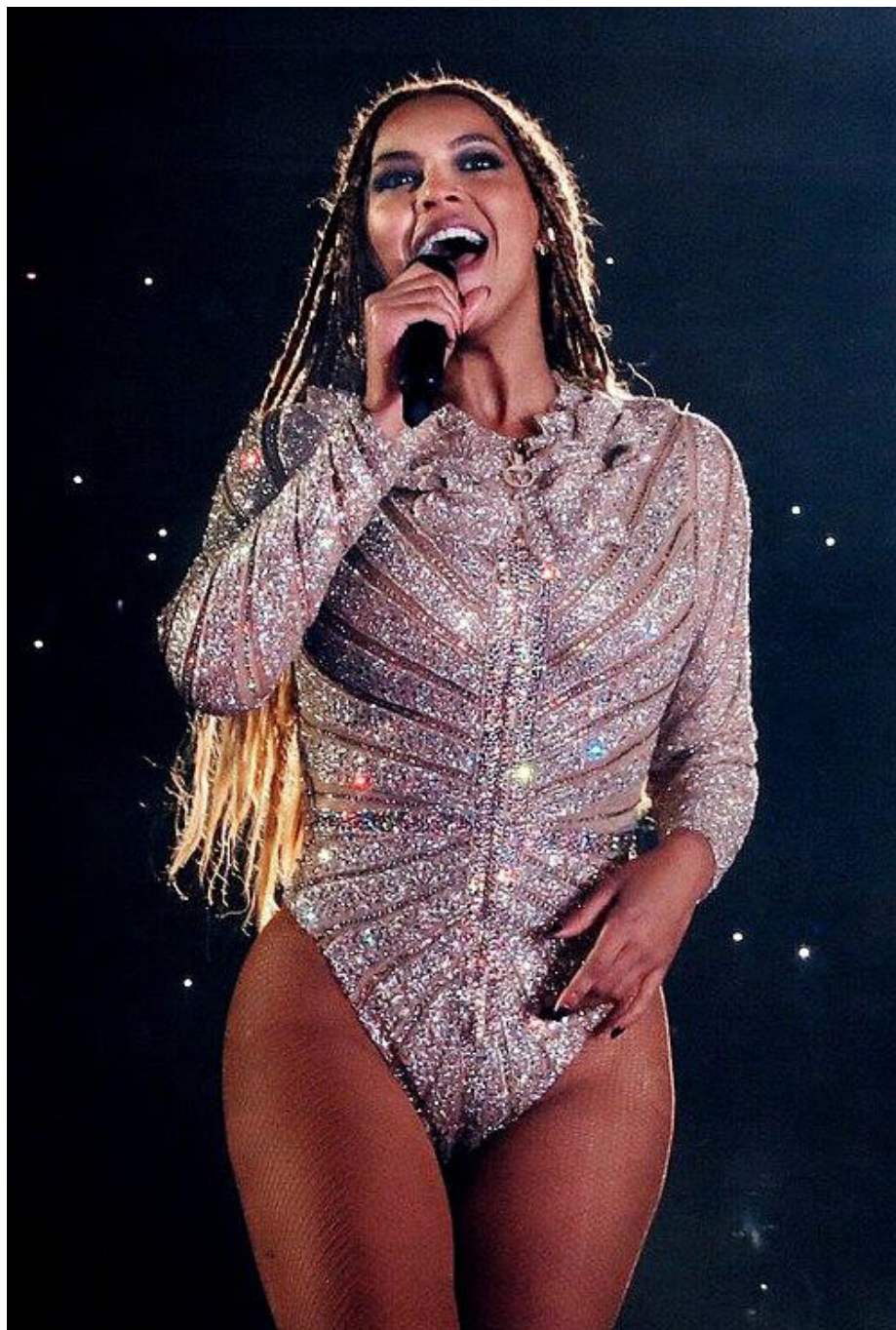


Foto: Wikimedia Commons

Talvez uma das figuras contemporâneas que mais tenham tido seu nome associado à ideia de “diva” é a cantora estadunidense Beyoncé (Figura 1). Uma de suas grandes estratégias ao longo do tempo tem sido a construção de “eras”, ou seja, momentos de sua carreira voltados a uma temática específica e que apresentam trajés alinhados com essa proposta. Essa coerência visual entre música e escolha de figurinos para shows é uma das principais características que a colocam, para seus fãs, na categoria de “diva”.

No uso cotidiano, especialmente em contextos digitais, percebemos que *divar* é um verbo que circula intensamente entre jovens, comunidades LGBTQIA+, fandoms da música pop, publicidade e influenciadores. Expressões como “divou” ou “hoje vamos divar” são empregadas para qualificar momentos positivos de destaque, confiança e protagonismo. Tal circulação linguística, amplificada pelas redes sociais, constrói um repertório simbólico que extrapola o campo da celebridade e do espetáculo, alcançando também a vida cotidiana e suas micropolíticas.

A gíria “divar”, hoje utilizada de maneira muito ampla, que transformou o substantivo em verbo, significa “agir como uma diva”, sendo que, para as pessoas que utilizam o verbo, isso é o mesmo que agir de modo poderoso, incrível, maravilhoso. É um elogio, que pode remeter à beleza de alguém ou a suas atitudes. Independentemente de para quem essa palavra é direcionada, em contextos mais privados ou mais públicos, o fato é que, hoje, essa palavra ampliou seus significados de maneira significativa.

Nessa seção, desejamos destacar a diva como prática social e performativa, entendendo-a como ato comunicacional que articula produção de sentido, reconhecimento coletivo e símbolo. Ao pensar a diva como verbo, passamos a vê-la como uma ação que depende do contexto, do momento e de como é recebida, e que revela como linguagem, corpo e performance se juntam para criar narrativas de identidade, mostrando de que forma as pessoas hoje constroem sua visibilidade, controlam a própria imagem e se expressam.

## 2. Diva como ícone vs. diva como ação

Nessa trajetória, podemos diferenciar a diva como ícone da diva como verbo. Como ícone, a diva representa a construção de uma persona reconhecível, associada a atributos estéticos, carisma e poder simbólico. É uma figura relativamente estável, que se sustenta na continuidade de uma imagem pública e na memória coletiva.

Já como verbo, a diva deixa de ser apenas uma entidade e se torna gesto, performance e atitude. Aqui, não falamos de uma identidade permanente, mas de um ato que pode ser efêmero, embora carregado de intencionalidade e potencial de impacto. Ou seja, podemos apontar como uma diferença central entre “ser diva” e “divar” o caráter situacional. Enquanto o primeiro remete a uma identidade ou título consolidado, o segundo se refere a um acontecimento performativo que pode se dar pontualmente e, mesmo assim, ser socialmente reconhecido como digno de nota.

As redes sociais desempenham papel central na ampliação e na reconfiguração do verbo divar. Plataformas como Instagram, TikTok e Twitter/X operam como vitrines de performances, permitindo que momentos de destaque, antes restritos a contextos presenciais, íntimos ou à cobertura midiática, sejam capturados, editados e circulados em escala global. Sob essa ótica, podemos associar o ato de “divar” ao conceito de capital simbólico de Pierre Bourdieu, entendido como o prestígio, a admiração e o reconhecimento social acumulados por meio de determinados atos ou atributos.

Por esse pensamento, “divar” não é apenas um gesto isolado, mas parte de um jogo de distinções no qual indivíduos ou grupos disputam visibilidade, legitimidade e reconhecimento dentro de diferentes campos sociais. Ao “divar”, um sujeito mobiliza recursos estéticos, corporais, discursivos ou midiáticos que lhe permitem converter uma performance momentânea em prestígio duradouro ou, ao menos, em impacto imediato. Isso significa que divar pode ser lido como um mecanismo de aquisição e circulação de capital simbólico, ainda que muitas vezes de forma efêmera.

O prestígio conquistado nesse ato não existe em si mesmo, mas depende do olhar e da validação coletiva: só “diva” quem é reconhecido como tal por uma audiência, seja ela restrita (um grupo de amigos ou um nicho específico) ou ampla (uma rede social global). É importante lembrarmos que os métodos, as normas morais e as éticas que orientam esse processo variam de acordo com o nicho em que o indivíduo atua e busca reconhecimento. O que é considerado “diva” em uma comunidade de fãs de música pop, por exemplo, pode diferir radicalmente do que é valorizado em um coletivo artístico experimental, em uma comunidade periférica ou em um grupo de influenciadores digitais com pautas mais superficiais ou humorísticas.

**Figura 2 – Madonna na Rebel Heart Tour (2015) em Estocolmo.**

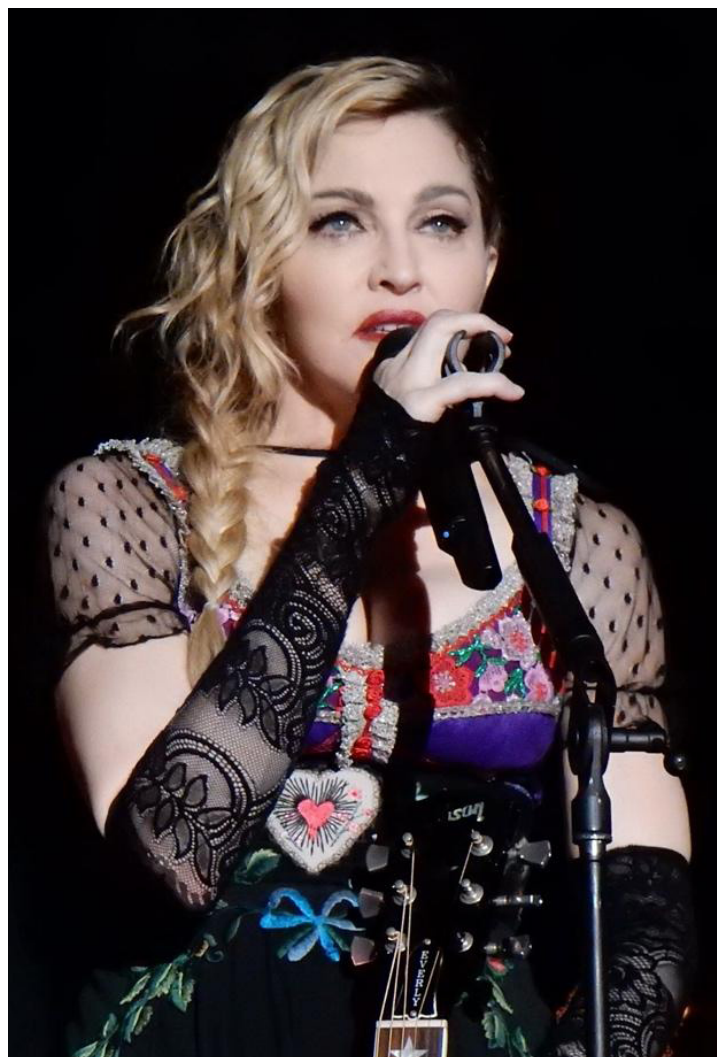


Foto: Wikimedia Commons

Essa diversidade se deve às ramificações, bolhas e comunidades que a internet, e os algoritmos de cada plataforma, potencializa. Cada espaço virtual, seja ele um fandom, um fórum, um perfil de rede social ou um grupo fechado, estabelece suas próprias regras de validação, seus códigos de conduta e suas expectativas estéticas. Dessa forma, o ato de *divar* não pode ser compreendido como universal, mas como situado: aquilo que confere capital simbólico em um contexto pode ser irrelevante ou até mesmo rejeitado em outro.

Esse ponto nos leva a refletir sobre a natureza relacional do capital simbólico. Ele não é um recurso acumulado de maneira individual, mas uma moeda social cujo valor se estabelece no reconhecimento público. Ao mesmo tempo, essa leitura nos permite problematizar como certas performances de “*divar*” reforçam hierarquias existentes, ao passo que outras as desafiam. Enquanto algumas práticas podem reproduzir padrões hegemônicos de beleza, gênero ou consumo, outras podem deslocá-los, afirmando identidades marginalizadas ou gerando tensão à ordem dominante. Nesse sentido, o capital simbólico do “*divar*” se revela ambíguo: pode tanto consolidar privilégios já existentes quanto abrir espaço para a emergência de novos sujeitos sociais e novas formas de reconhecimento.

É nesse ponto que entram as dimensões de resistência, autoafirmação e ironia como estratégias que atravessam o ato de *divar*. Quando pensamos o *divar* como resistência, o ato não se resume a exibir carisma ou estética, mas funciona como enfrentamento simbólico: trata-se de ocupar um espaço de visibilidade que lhes foi negado, afirmando legitimidade e valor diante de olhares que muitas vezes operam pela exclusão. Aqui, o “*divar*” se torna gesto político: depende de uma atitude, de um posicionamento diante do mundo, que se torna, para seus fãs, coerente e relevante.

**Figura 3 – Whitney Houston em show no Garden State Arts Center (1987)**



Foto: Wikimedia Commons

Já no registro da autoafirmação, o divar opera como prática de valorização pessoal. O sujeito reivindica sua própria presença no mundo e transforma sua performance em narrativa de identidade: “eu sou, eu posso, eu existo”. É nesse sentido que expressões cotidianas como “hoje vou divar” funcionam quase como mantras de encorajamento, vinculando o ato performativo à construção subjetiva da autoconfiança e da autoestima.

O *divar* também circula sob a chave da ironia. Muitas vezes, dizer que alguém “divou” pode carregar sentidos de exagero, caricatura, humor ou deboche. Esse uso irônico desmonta a solenidade da performance e relativiza seu impacto, mostrando que o reconhecimento do capital simbólico também pode ser atravessado pela crítica, pelo humor e pelo escárnio. Assim, a ironia funciona tanto como mecanismo de controle ao ridicularizar quem “diva demais”, quanto como forma criativa de ressignificar o gesto, produzindo novos sentidos coletivos.

Essas três dimensões citadas encontram ressonância no pensamento de Erving Goffman (2014) em *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. Para Goffman, a vida social pode ser compreendida como uma espécie de palco no qual os sujeitos encenam papéis, ajustam suas performances e administram impressões diante de diferentes públicos. O *divar*, nesse contexto, se aproxima da lógica da fachada: trata-se de um conjunto de gestos, expressões e signos mobilizados para sustentar uma determinada definição de situação perante os outros.

Ao conectarmos Goffman ao nosso objeto, percebemos que o *divar* funciona como um jogo de apresentação do eu em que se experimentam limites entre autenticidade e encenação. Quando alguém “diva”, está, de certo modo, organizando uma dramaturgia de si: seleciona quais elementos mostrar, oculta outros, intensifica gestos e busca impacto. Essa organização pode ocorrer de forma consciente: quando há a intenção clara de conquistar a aprovação de um público ou de reforçar uma imagem previamente calculada. Ou de maneira inconsciente: refletindo valores, expectativas e crenças já internalizadas. Em ambos os casos, a performance do “*divar*” se ancora em critérios de validação que podem vir tanto da recepção social (seguidores, aplausos, reconhecimento) quanto do alinhamento a parâmetros íntimos de ética, moral ou identidade pessoal. Essa encenação, contudo, não é neutra: pode carregar marcas de resistência contraestruturas de opressão, afirmar a dignidade de um sujeito ou, ainda, ser atravessada pela ironia como forma de negociação simbólica.

Dessa forma, entendemos que a potência do verbo *divar*



não reside em uma definição fixa, mas justamente em sua plasticidade. Ele é, ao mesmo tempo, performance cotidiana e acontecimento social, podendo se configurar como resistência, empoderamento ou sátira, sempre em relação ao olhar do outro e à cena social onde se inscreve.

### **3. Podem os homens ser divas?**

Se entendemos que a ideia de “diva” está ligada a uma atitude e a uma construção visual de si coerente com a mensagem que se deseja passar, então não parece estranha afirmar que homens também poderiam ser considerados “divas”. A roupa, a maquiagem, os acessórios e a postura que assumem diante do mundo são ferramentas deliberadas que transformam o corpo de maneira simbólica: quando Elton John aparece no palco com um smoking impecável, porém acrescido de pedrarias e detalhes ousados; ou quando Ney Matogrosso escolhe uma maquiagem marcante em preto e branco para se apresentar; essas são escolhas que projetam a autoconsciência, a confiança e a teatralidade típicas de uma diva.

Rudolf Nureyev, por exemplo, é um artista que pode ser considerado uma diva – e uma diva quase clássica. Dotado de uma técnica singular, que o tornou em um dos bailarinos mais importantes da história, Nureyev era também caracterizado por uma presença magnética em cena: postura régia, gestos amplos e poses dramáticas eram sua assinatura visual. Essa maneira de se portar transcendia a sua indiscutível técnica e transformava cada entrada sua em cena e cada gesto em algo único seu, uma característica central da figura da diva. Além disso, o cuidado estético de Nureyev, tanto fora quanto dentro do palco, reforça essa postura. Ele investiu ao longo da vida em guarda-roupa impecável, repleto de ternos sob medida e modelagens sofisticadas, que serviam como extensão de sua personalidade. Tanto é assim, que seu estilo pessoal acabava por influenciar também os trajes de cena criados para ele nos espetáculos.

**Figura 4 – Rudolf Noureev como chefe de orquestra em Deauville (Calvados, França) (1991)**



Foto: Wikimedia Commons

As escolhas estéticas dessas figuras, apenas alguns exemplos dentre tantos outros possíveis, comunicam intenção: o cuidado com a construção de sua imagem, o domínio da cena que eles demonstram e vontade de ser visto que não é exclusiva das artistas da cena femininas. Ao selecionar silhuetas, tecidos e ornamentos que enfatizam identidade e narrativa pessoal, esses artistas reutilizam códigos tradicionalmente femininos ou inauguram símbolos e narrativas, subvertendo expectativas e ampliando o próprio conceito de diva. A estética torna-se performance, não apenas para gerar algum tipo de surpresa, mas para afirmar presença, singularidade e poder simbólico.

#### **4. Conclusão**

Ao longo deste artigo, propusemos o deslocamento da noção de diva de um substantivo fixo para um verbo em ação:

*divar*. Esse movimento permitiu compreender a diva não como identidade estável ou título reservado a figuras excepcionais, mas como prática performativa situada, dependente do contexto, da recepção coletiva e dos dispositivos de visibilidade que a sustentam. *Divar*, portanto, não é apenas “ser visto”, mas agir no mundo por meio de uma performance que articula corpo, imagem, traje, linguagem e reconhecimento social.

Nesse sentido, é claro que os trajes são parte fundamental dessas divas em construção. Figurino, maquiagem e acessórios não operam como elementos somente ornamentais, mas como dispositivos simbólicos centrais do ato de *divar*. Eles organizam a visualidade da performance, constroem coerência narrativa e tornam visível a intenção do sujeito diante de seu público. O traje funciona como linguagem performativa: comunica pertencimentos, ativa repertórios culturais, negocia gênero, poder e distinção, e participa diretamente da dramaturgia do corpo, seja no palco ou nas cenas cotidianas amplificadas pelas redes sociais.

Ao compreender o *divar* como prática relacional, vinculada ao capital simbólico e à validação coletiva, evidenciamos também suas ambiguidades. O mesmo gesto performativo pode tanto reforçar padrões hegemônicos de beleza, consumo e comportamento quanto questioná-los ou subvertê-los. Assim, o *divar* pode operar simultaneamente como estratégia de afirmação identitária, mecanismo de distinção social ou gesto de resistência simbólica, dependendo do contexto em que se inscreve e do olhar que o legitima.

Por fim, ao ampliar o entendimento da diva para além de marcadores estritamente femininos e reconhecer que homens também podem *divar*, com esse texto desejamos reforçar que o cerne da diva não reside no gênero, mas na consciência performativa de si, na ocupação da cena e na construção visual intencional. Nessa perspectiva, o *divar* emerge como um gesto que articula estética e política, espetáculo e cotidiano, imagem e ação; é um verbo que revela como sujeitos constroem presença, reivindicam espaço e negociam poder simbólico na cena social contemporânea.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Edições 70, 2021. ISBN 978-972-442-308-1

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013. ISBN 978-85-326-0875-8

## Conhecendo as autoras deste capítulo:



**Maria Celina Gil:** Graduada em Cinema pela FAAP (2011) e em Letras pela FFLCH/USP (2014). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, com dissertação intitulada “Os potenciais narrativos do bordado”. Doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, com tese intitulada “A teatralidade na artesanaria de Dolce & Gabbana”. Membro do Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP. Pesquisadora de Pós-Doutorado na Unicamp, com a pesquisa “O ator coautor do traje”. Atua como figurinista em teatro e performance.

[mariacelina.gil04@gmail.com](mailto:mariacelina.gil04@gmail.com)



**Luiza Marcato Camargo de Sousa:** Mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pesquisa a inserção e experimentação da tecnologia digital nas visualidades da cena. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Atua desde 2015 na ONG Projeto Fênix – Nihongo no Alves, integrando o corpo docente desde 2017.

[luiza.marcato@hotmail.com](mailto:luiza.marcato@hotmail.com)

## PALAVRAS-CHAVE

Divas contemporâneas; Divar; Traje de cena; Diva.

# Capítulo 11

## NEY MATOGROSSO E SUA CONSAGRAÇÃO COMO DIVA ATRAVÉS DOS TRAJES DA CINEBIOGRAFIA *HOMEM COM H*

*Ney Matogrosso and His Establishment as a Diva through the  
Costumes of the Biopic *HOMEM COM H**

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Mestranda;  
Universidade de São Paulo; [sofia.grunewald@usp.br](mailto:sofia.grunewald@usp.br)  
Brasil, Luan; Mestrando; Universidade de São Paulo,  
[luanbrasil@usp.br](mailto:luanbrasil@usp.br)

### 1. Introdução

Este trabalho se propõe a investigar a consagração de Ney Matogrosso como “Diva” através dos processos de construção dos figurinos do filme *HOMEM COM H* (2025) – cinebiografia do artista Ney Matogrosso, com direção de Esmir Filho – além de buscar entender os desafios de recriar os figurinos utilizados pelo artista ao longo de sua carreira. Talita Aparecida da Silva e Angela Lopes Leal, em 25 anos de Modateca do Senac/SP: *Ney Matogrosso e figurinos como cultura material*, destacam o acervo de figurinos do artista – que se encontra no acervo da Modateca no Senac São Paulo – como “um acervo de figurinos memoráveis, que fez parte de diversos momentos da carreira do artista Ney Matogrosso: figura que transcende a história da música brasileira na década de 1970” (Silva; Lopes Leal, 2018, p. 36) e reforçam que, “ao exhibir seus figurinos em shows, clipes etc., transmite seu idealismo, seus gostos e estilos” (idem, p. 36). Para as autoras e responsáveis pelo acervo “Ney Matogrosso conta histórias de luta e força, em suas criações, por meio de tecidos, modelagens, adornos, costuras feitas à mão, pedrarias, peles, cores e contrastes” (idem, p. 36).

A partir do entendimento de que o figurino “tem que servir ao ator na elaboração da sua personagem” (Viana; Pereira, 2021, p. 7), o traje também se transforma em influenciador na construção do espetáculo em si, seja ele no cinema, no teatro, na ópera, ou em outra forma de linguagem. Portanto, ao buscar entender os processos de construção dos figurinos utilizados na cinebiografia nos debruçamos nas criações e recriações realizadas pela figurinista Gabriella Marra e sua equipe. Para isso, realizamos o recorte da investigação nos figurinos utilizados pelo ator Jesuíta Barbosa (intérprete de Ney Matogrosso), quando são retratados no filme, os espetáculos e shows realizados por Ney Matogrosso em sua trajetória artística – enquanto integrante da banda Secos e Molhados, entre os anos de 1973 e 1974, e em sua carreira solo, a partir do ano de 1975 – especialmente os criados a partir das peças presentes no acervo do artista.

Para realizar a investigação proposta neste trabalho foram realizadas: a análise dos figurinos utilizados no filme *Homem com H* (2025); visitas à Modateca Acervo de Moda Senac – Ney Matogrosso, localizado no Centro Universitário Senac – Santo Amaro, na cidade de São Paulo; visitas ao Espaço Ney Matogrosso, localizado na biblioteca do Centro Universitário Senac – Santo Amaro, onde estão localizados DVDs, fichas técnicas e a documentação do acervo de figurinos de Ney Matogrosso, presente na instituição e pesquisa iconográfica sobre o tema.

Este estudo também pretende analisar a construção da identidade de diva a partir dos figurinos presentes em *Homem com H* (2025), demonstrando a importância de estudar trabalhos realizados por figurinistas, inclusive quando partem de recriações de trajes já existentes e utilizados por figuras tão emblemáticas para a cultura do Brasil, como o artista Ney Matogrosso e a potência que esses trajes podem disseminar para a cultura consagrando (ou como neste caso reafirmando a consagração) de “divas”. A base para a análise dos trajes de cena, serão: o livro *Figurino e cenografia para iniciantes* (2021), de Fausto Viana e Dalmir Pereira, o Catálogo de Acervo de Moda Senac Ney Matogrosso da Modateca Senac, além

do artigo 25 anos de Modateca do Senac/SP: Ney Matogrosso e figurinos como cultura material (2018) de Talita Aparecida da Silva e Angela Lopes Leal, além da análise visual dos trajes.

## **2. Quem é Ney Matogrosso? De Secos & Molhados à carreira solo**

Ney de Souza Pereira, nascido no Mato Grosso do Sul em 1941 – com nome artístico de Ney Matogrosso – é um cantor brasileiro. Ney Matogrosso foi vocalista da banda “Secos & Molhados”, durante os anos de 1973 e 1974. Em 1975 lança seu primeiro álbum solo “Água do Céu-Pássaro” e segue carreira até a atualidade.

A banda Secos & Molhados se aproximava da teatralidade, principalmente ao apresentar linguagens performáticas e teatrais no palco, em seus shows e apresentações, além de ser “reconhecida pela sua marca inovadora na cena musical brasileira da época. Ney, com sua presença única, visual considerado “exuberante” e ousado para época captou grande atenção do público e da mídia” (Queires; Alves, 2024, p. 92).

Os integrantes da banda, sob a figura mais radical de Ney Matogrosso, utilizavam das visualidades, principalmente através das maquiagens e dos figurinos (figura 1), para alavancar seus ideais. Saggiorato (2024), comenta também sobre essa aproximação com a teatralidade e seu uso como forma de expressão no período, marcado pela repressão advinda da ditadura civil-militar:

Secos & Molhados foram além e pintavam seus rostos inspirados no teatro japonês Kabuki. Eles apresentavam-se pintados e com pouca roupa, enfeitados de plumas, usando penas sobre a cabeça, conseguiam contrastar o visual com a utilização de barba e bigode. A voz de timbre feminino de Ney Matogrosso e o corpo sinuoso e libidinoso caracterizavam a natureza andrógina do grupo. As roupas colocavam

o tema da sexualidade em primeiro plano e demonstravam que a estética visual era um componente contracultural da banda naquele momento (Saggiorato, 2024, p. 71).

Já a figura de Ney Matogrosso, para Queires e Alves (2024):

Ney desafiava os padrões de masculinidade vigentes na época, desconstruindo estereótipos de gênero e abrindo caminho para uma expressão artística mais livre e autêntica. Ney Matogrosso se apresentava em palco com trajes extravagantes, maquiagem marcante e uma atitude provocadora. Sua presença cênica cativava o público e transmitia uma mensagem de liberdade e quebra de tabus. Sua performance em palco era marcada pela teatralidade, expressão corporal e uma voz única e potente (Queires; Alves, 2024, p. 92).

**Figura 1 - Integrantes da banda Secos & Molhados.**



Foto: Site Ney Matogrosso<sup>1</sup>, 2025.

<sup>1</sup> Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/secos-e-molhados/?pag=1>. Acesso em: 18 out. 2025.



O início da carreira de Ney foi muito marcado pelo contexto sócio-político: a censura e a repressão artísticas eram enormes e refletiram em seu trabalho artístico, “seus figurinos, posturas no palco e a própria orientação sexual incomodava os militares, tendo sofrido censura até mesmo em capas de seus álbuns que acabaram vetadas” (idem, p. 96). Entretanto, Queires e Alves (2024) afirmam que: “apesar das dificuldades, Ney Matogrosso continuou a sua carreira desafiando convenções e expandindo os limites, seguindo e abrindo caminhos às expressões artísticas que contemplam a diversidade e liberdade criativa” (idem, p. 96)

A figura de Ney Matogrosso pode ser entendida como uma subversão de identidade, que se materializa nas visualidades, entre elas especialmente o figurino. “Dessa forma, a maquiagem e o vestuário exótico podem apontar para masculinidades subversivas ou fora do padrão desde a década de setenta até a contemporaneidade (Silveira; Pereira, 2019, p. 242)”. A partir desse entendimento e do tema desta publicação, nos parece intrínseca a pergunta: Por que podemos compreender Ney Matogrosso como uma “Diva”?

Silva e Pereira (2019) ressaltam que:

As normas sociais são colocadas em xeque pelo sujeito artista de forma a trilhar novas possibilidades de constituição subjetiva, cuja binaridade (homem e mulher; masculino e feminino) que dita papéis sociais bem demarcados são verdades dadas como modelo para constituição do sujeito (Silva; Pereira, 2019, p. 245).

Portanto, entendemos que Ney Matogrosso enquanto uma “Diva” se aproxima das subjetivações dessa classificação, “cujas identidades abrangem conjuntos de sujeitos ligados pelas mesmas práticas que os moldam” apesar de existirem “exceções quanto a essas uniformidades”. (Silveira; Pereira, 2019, p. 246).

Através das visualidades, em especial a maquiagem e os figurinos, e de seus atos performativos Ney Matogrosso forma

sua identidade, ainda nas palavras de Silva e Pereira (2019):

A maneira singular do cuidado de si em relação a seu corpo aponta para a transgressão, incomum em relação ao que é tomado como normal na sociedade, resultando em um sujeito que se constitui de forma subversiva, cuja arte funciona como suporte para suas práticas. Sua performance acaba por forjar sua identidade por meio do estabelecimento de uma relação entre a homossexualidade e a arte, sobretudo como cantor, cujo palco serve de base para suas práticas discursivas e é onde suas subjetividades são evidenciadas” (idem, p. 254)

### **3. Os figurinos de Ney: consagrando-o como “Diva”**

O termo “Diva” já vem de muitos séculos, inicialmente relacionada à ópera, “no século XVIII, a diva já havia conquistado seu espaço nos palcos e era reconhecida como uma mulher de talento artístico e poder excepcionais na ópera italiana” (Bailey, 2023, tradução nossa). Bailey (2023, tradução nossa), também ressalta que: “Gautier retrata a performance da diva no palco como uma obra de arte completa – e reconhece a diva como “triplamente talentosa”, uma fusão perfeita de música, palavras e imagem.”

Durante séculos, esse papel era designado às artistas femininas, que tinham suas carreiras atravessadas pelo contexto patriarcal, apesar de reivindicarem e lutarem contra o contexto social (idem). Bailey (2023) traz em seu artigo essa mudança, que se iniciou nas divas do século XIX:

É nesse contexto patriarcal que a diva criativa do século XIX teve que atuar. Conforme o século avançava, ela precisava se adaptar a um mundo em rápida transformação, onde a imagem, a tecnologia e a reivindicação por direitos das mulheres desempenhavam um papel importante na mudança da percepção da artista, tanto no palco quanto na sociedade.

Antes da gravação de som, a diva era definida por meio de diversas mídias. No palco, efeitos visuais pirotécnicos eram frequentemente usados para amplificar sua performance operística. (...) Essa nova forma de arte experimental disseminou sua imagem, garantindo presença, relevância e familiaridade aos seus admiradores e dando início a um culto à celebridade (Bailey, 2023, tradução nossa).

O culto a celebridade também se relaciona com as divas, atingindo seu ápice no século XX, Lipovetsky (2009, p. 249) traz que “a personalidade é o imperativo soberano da estrela. Esta brilha e conquista o público essencialmente pelo tipo de homem ou de mulher que consegue impor na tela”. O autor ainda completa transpondo a estrela das telas para o universo musical, onde o visual, em especial as roupas usadas no palco, ou os figurinos, ganham cada vez mais importância principalmente como identidade visual original (idem).

Para Lipovetsky (2009, p. 251): “O visual não é mais um elemento decorativo, é constitutivo do posicionamento, da originalidade dos grupos, e sem dúvida ganhará cada vez mais importância com o desenvolvimento dos videoclipes”.

Ney Matogrosso utilizava e ainda hoje utiliza os figurinos, objetos e maquiagem como forma de expressão e posicionamento, agregando em si elementos repletos de significados, mensagens e poderes para si ou para quem o vê (figura 2). Ney comenta em entrevista que através de sua imagem e figurinos se expressa no palco, carregando significados em suas visualidades.

Tudo tem algum significado pra mim. Algumas peças que visto me dão poderes. Eu sinto. (...) O primeiro figurino dos Secos & Molhados com franjas me fez perceber que a roupa dá amplitude ao gesto. Os balangandãs fazem o gesto ficar maior, de modo que posso triplicar o tamanho da ação. Quando usava a peruca de crina de cavalo, me tornava uma entidade latino-americana. Não sabia mais quem eu era, eu era remetido aos Andes.” (Matogrosso, *In*: Mesquita, 2013, p 47).

**Figura 2 – Ney Matogrosso no palco com Secos & Molhados vestindo figurino que amplia seus gestos.**



Foto: Site Ney Matogrosso<sup>2</sup>, 2025.

<sup>2</sup>Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/secos-e-molhados/?pag=3>. Acesso em: 18 out. 2025.

Bailey (2023), ao discorrer sobre as divas do século XX que lutaram contra os sistemas que as oprimiam, cita sua importância como base para “as futuras gerações de divas ativistas destemidas que continuam a lutar por mudanças na sociedade” (idem, tradução nossa), bem como “a libertação e a transformação da diva prosseguiram em ritmo acelerado com artistas masculinos” (idem, tradução nossa). Assim como Ney Matogrosso, que utilizou de suas músicas, identidade e visualidade para romper barreiras impostas pelo período e se expressar no palco com autenticidade.

Para Bailey (2023), essas divas que vêm de artistas masculinos:

(...) demonstraram como o conceito de diva é fluido e pode ser explorado e canalizado dentro e fora dos palcos para criar novos espaços experimentais nos quais estrelas masculinas podem expressar feminilidade e ser tão impactantes quanto suas contrapartes femininas (Bailey, 2023, tradução nossa).

Atualmente, “o conceito de diva pode ser lúdico e divertido, assim como um símbolo de empoderamento e força para mulheres e para diversos grupos marginalizados e excluídos” (Bailey, 2023, tradução nossa). Ney Matogrosso personifica a citação, ao contar “histórias de luta e força, em suas criações, por meio de tecidos, modelagens, adornos, costuras feitas à mão, pedrarias, peles, cores e contrastes” (Silva; Lopes, 2018, p. 36).

Através da cinebiografia *Homem com H* (2025), pudemos observar mais de perto a vida e a carreira do artista, inclusive percebendo como sua identidade visual foi construída e visualizar linearmente essa construção de diva, realçada pelos figurinos utilizados pelo artista nos palcos. Com isso escolhemos, para este capítulo, partir da análise dos trajes de cena do filme como reveladores da figura de diva do artista.

#### 4. Os trajes de cena de Homem com H revelando a figura “Diva” de Ney Matogrosso

Além de compreendermos Ney Matogrosso como uma “Diva”, entendemos também a importância dos trajes de cena da cinebiografia *Homem com H* (2025) enquanto dispositivos que revelam Ney Matogrosso nesse local artístico. A partir desse pressuposto, realizamos uma visita ao acervo de figurinos de Ney Matogrosso, na Modateca do Senac Santo Amaro, onde pudemos realizar parte dessa pesquisa. O acervo foi doado pelo próprio artista em 2010 e segue com doações recorrentes a cada fim de turnê.

Com essa visita pretendemos primeiramente entender e relacionar os figurinos presentes no acervo com os figurinos utilizados e criados para a cinebiografia de Ney Matogrosso: “Homem com H” (2025), dirigida por Esmir Filho e com figurinos de Gabriella Marra<sup>3</sup>, quando retratam o artista no palco, para depois discorrer sobre os trajes enquanto dispositivos que reforçam a figura do artista enquanto “Diva”, a partir dos conceitos trazidos anteriormente.

Aqui foram selecionados cinco trajes de cena presentes em *Homem com H* (2025) para serem detalhados e analisados em ordem cronológica, dentre eles: dois trajes de cena foram utilizadas peças originais presentes no acervo como figurinos para o filme, e outros três trajes de cena foram recriados a partir das peças de figurinos presentes no acervo.

O primeiro figurino escolhido é do período em que Ney Matogrosso fez parte da banda Secos & Molhados (figura 3). Os trajes foram feitos por Mari Yoshimoto<sup>4</sup> e criados para o artista na divulgação do disco de Secos & Molhados na televisão em 1974, com gravação do videoclipe da música “Flores Astrais”. A gravação do videoclipe foi recriada para o filme *Homem com H*

---

<sup>3</sup> Gabriella Marra, figurinista, estudou Artes Cênicas/Indumentária na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e atua na área do teatro e do cinema desde 2010.

<sup>4</sup> Mari Yoshimoto (1931-1994), artista plástica, escultora, joalheira e figurinista nipo-brasileira.

(2025), cena na qual o ator Jesuíta Barbosa (intérprete de Ney Matogrosso) aparece vestindo o figurino original presente no acervo (figura 4). Tanto na visita ao acervo, ao conversar com as responsáveis, como em vídeo de entrevista com a figurinista Gabriella Marra<sup>5</sup>, foi relatado o uso completo do figurino original no filme, apenas com a adição do adereço do peito, que foi recriado pois o original não existe mais.

**Figuras 3 e 4 – A esquerda Jesuíta Barbosa utilizando figurino original em cena de Homem com H (2025) e a direita Ney Matogrosso utilizando figurino com a banda Secos & Molhados.**



Fonte: Instagram de Esmir Filho<sup>6</sup>. Foto: Marina Vancini Saldanha Fonte: Site Ney Matogrosso<sup>7</sup>, 2025.

Além do adereço no peito, o figurino é composto por um body de malha metálica, uma saia de franjas em couro torcido, uma máscara de metal, acompanhada de outros adereços metálicos, como: adereço de pescoço, braceletes, adereços nas mãos e adereços longínquos nos dedos, uma espécie de luva metálica. Na visita ao acervo foi possível ver com mais detalhes esse traje completo (figura 5), inclusive o fechamento em botões na parte de trás do body.

<sup>5</sup> vídeo de entrevista com a figurinista de *Homem com H* (2025) Gabriella Marra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bpPDgrr4qfo>. Acesso em: 15 nov. 2025.

<sup>6</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DLuvjHism9-/?img\\_index=5](https://www.instagram.com/p/DLuvjHism9-/?img_index=5). Acesso em: 18 out. 2025.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/secos-e-molhados/?pag=1>. Acesso em: 18 out. 2025.

O traje futurista criado para Ney Matogrosso conversa ainda com sua primeira fase artística, na banda Secos & Molhados, onde utilizava muitas vezes nos palcos máscaras e maquiagens, que cumpriam o papel de descaracterizar o artista. Segundo Ney (Matogrosso, *In*: Mesquita, 2013) a máscara o ocultava, e neste caso ela o conferia um caráter não humano, futurista, alongando dedos e cabeça, ampliando os gestos do artista para além das franjas que balançavam em sua cintura.

Figura 5 - Traje completo presente no acervo.



Foto: Acervo dos autores, 2025.

Com esse figurino podemos observar que desde o início de sua carreira, ainda na banda, o artista começou a formar sua identidade – elemento marcante de uma diva – através de elementos visuais, que ampliavam sua gestualidade no palco, marcava seu corpo masculino com elementos simbolicamente femininos, como o body e a saia de franjas rompendo com padrões de gênero. Mas sem deixar de fora sua voz marcante, inclusive expondo sua boca na máscara – que deixava boca e maxilar de fora – e que carrega grande parte da performance e interpretação artística de Ney<sup>8</sup>.

<sup>8</sup>No videoclipe citado, da música “Flores Astrais”, é possível ver a grande presença da boca do artista em suas performances, que vem cheia de gestualidade, assim como do uso de seu corpo expandido com o figurino como uma figura futurista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BZWXQ5grXt8>. Acesso em: 16 nov. 2025.



O segundo figurino escolhido para ser detalhado foi completamente recriado para o filme, porém ainda existem no acervo peças que compunham originalmente os figurinos dos shows de Homem de Neanderthal (1975) (figura 7). O figurino recriado é composto por adereço de cabeça, com crina de cavalo e longos fios, além de adereço nos ombros e no tapa sexo com longos fios, simulando a crina dos cavalos, também esta presente no figurino adereço na cabeça e colares de osso, um chifre sobre os ombros e diversos adereços e braceletes no corpo do ator (figura 6).

**Figuras 6 e 7 – A esquerda Jesuíta Barbosa utilizando figurino recriado para cena de Homem com H (2025) e a direita Ney Matogrosso utilizando figurino em show Homem de Neanderthal (1975).**



Fonte: Instagram de Esmir Filho<sup>9</sup>. Foto: Marina Vancini Saldanha Fonte: Site Ney Matogrosso<sup>10</sup>, 2025.

Entre as peças originais presentes no acervo estão: o adereço de cabeça confeccionado com fragmentos do esqueleto de tartaruga, o colar confeccionado com fragmentos de esqueleto animal (não identificado) e o adereço de ombro com chifres e pele de carneiro, os três criados por Ricardo Zambelli<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DLxUj2hsYc8/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DLxUj2hsYc8/?img_index=1). Acesso em: 18 out. 2025.

<sup>10</sup> Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/shows/?pag=2>. Acesso em: 18 out. 2025.

<sup>11</sup> Ricardo Zambelli (1950-1985), ator e modelo brasileiro citado por Ney Matogrosso como artista criador de alguns de seus figurinos.

(figura 8) para Ney Matogrosso, como parte do figurino dos shows de Homem de Neanderthal, em 1975.

Este figurino representa também o primeiro álbum da carreira solo do artista, onde sua identidade agora precisava ser mais radicalizada, voltando-se para sua origem latina e se aproximando de formas animais. Ney incorpora as crinas e ossos utilizados em seu figurino como sua extensão, assim como um exoesqueleto<sup>12</sup>, e comenta que “são peças que conferem poder. Como os chifres nos ombros, usados por feiticeiros africanos para ficar mais poderosos. Eu usava com a mesma intenção” (Matogrosso, In: Mesquita, 2013, p 47).

**Figuras 8 – Peças usadas em Homem de Neanderthal (1975) presentes no acervo.**



Foto: Acervo dos autores, 2025.

É neste momento de sua carreira que Ney incorpora, com mais força, em sua identidade visual, elementos simbólicos, que carregam principalmente para ele significados e o transportam no palco para além do humano e ancestral, como chifres, dentes, ossos, peles e couros, elementos que fazem parte de sua identidade enquanto diva.

<sup>12</sup>No videoclipe de “América do Sul” podemos ver o uso desse figurino no corpo do artista enquanto uma extensão de si, carregando as longas crinas de cavalo como parte de seu exoesqueleto, assim como os ossos e casco de tartaruga em sua cabeça. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fguwvisR70>. Acesso em: 16 nov. 2025.

O terceiro traje escolhido foi recriado para cena do show de Bandido (1976) (figura 9) em Homem com H (2025), a partir de uma peça presente no acervo e de referências imagéticas dos shows (figura 10). A recriação do traje de cena foi feita a partir do adereço de cintura original em metal existente no acervo (figura 11) e o restante criado pela figurinista Gabriella Marra e sua equipe, assim como os demais figurinos do filme.

**Figuras 9 e 10 – A esquerda Gabriella Marra, Jesuíta Barbosa e equipe com figurino recriado para Homem com H (2025) e a direita Ney Matogrosso utilizando figurino em show de Bandido (1976).**



Fonte: Instagram de Esmir Filho<sup>13</sup>. Foto: Marina Vancini Saldanha Fonte: Site Ney Matogrosso<sup>14</sup>, 2025.

<sup>13</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/p/DLzwIC0syu0/?img\\_index=7](https://www.instagram.com/p/DLzwIC0syu0/?img_index=7). Acesso em: 18 out. 2025.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/shows/?pag=3>. Acesso em: 18 out. 2025.

**Figura 11 – Peças usadas em Bandido (1976) presentes no acervo.**



Foto: Acervo dos autores, 2025.

Os figurinos completo do filme além da réplica do adereço de cintura, é composto por: calça jeans, meia e bota sobrepostas, além de diversos adereços e braceletes, combinados com um lenço branco amarrado à cabeça e uma rosa vermelha sobre a orelha, além desses elementos, também foi utilizado como complemento do figurino do filme um chapéu.

Os figurinos deste período da carreira do artista, marcam uma virada de chave de sua identidade, onde além de elementos simbólicos que formam um exoesqueleto no artista, são incorporados ainda mais elementos que jogam com a dualidade feminino masculino e com códigos de gênero. Esses figurinos revelam a figura diva de Ney Matogrosso e abrem portas para novas gerações, que a partir da confrontação do artista com o se despir no palco mostram a sexualidade masculina, até o momento pouco explorada.

As camadas presentes no figurino não são apenas ornamentos, são também camadas retiradas ao passo que o show e suas músicas caminham, cada movimento de se despir vem carregado de confrontamento com o contexto da época, até que só resta o adereço de cintura, uma espécie de braguilha/*codpiece*<sup>15</sup>, que

---

<sup>15</sup> Adereços utilizados no século XV e XVI que cobriam a região genital masculina, muitas vezes eram almofadadas e até mesmo adereçadas.

traz destaque a região da pelve. Através do filme *Homem com H* (2025), também foi possível realçar a partir de cenas com jogo de luz e sombra o caráter sexual que o adereço apresenta no show, quando o corpo se mexe. Neste momento da identidade de Ney sua figura sexual se impõe mais no palco, formando mais uma característica que compõe sua identidade e se mantém enquanto uma diva.

Em *Homem com H* (1981) o figurino completo também foi recriado para o filme (figura 12), porém há peças que compunham originalmente o figurino usado por Ney Matogrosso (figura 13) presentes no acervo. O figurino recriado é composto por um adereço de cabeça de couro com penas, colete trançado de couro com tachas metálicas, cinto de franjas em couro e tachas metálicas e calça tipo perneira, além das botas, gargantilha e braceletes.

O figurino recriado parte do original e realça mais uma vez a dualidade de gênero, brincando com a letra da música, a interpretação na voz e corpo de Ney Matogrosso e da identidade visual já consagrada do artista, que utiliza de símbolos femininos, animais e elementos com significados próprios em sua identidade.

**Figuras 12 e 13 – A esquerda Jesuíta Barbosa com figurino recriado para *Homem com H* (2025) e a direita Ney Matogrosso utilizando figurino em show de *Homem com H* (1981).**



Fonte: Instagram de Esmir Filho<sup>16</sup>. Foto: Marina Vancini Saldanha Fonte: Site Ney Matogrosso<sup>17</sup>, 2025.

<sup>16</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/p/DL7dGKzsKxn/?img\\_index=3](https://www.instagram.com/p/DL7dGKzsKxn/?img_index=3). Acesso em: 18 out. 2025.

<sup>17</sup> Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/shows/homem-com-h/>.

Dentre as peças presentes no acervo, ainda há o figurino utilizado por Ney Matogrosso em *Homem com H* (1981) quase que completo (figura 14). Entre eles: o adereço de cabeça em couro, penas e metal, braceletes em couro e taxas de metal, o cinto com tiras de couro vermelho e tachas metálicas e a calça em couro vermelho com cinturão mais claro e taxas enfileiradas nas pernas, todos criados por Wagner Ribeiro<sup>18</sup> para shows de Ney Matogrosso.

As perneiras sem calça por baixo, tronco e busto nús exploram o ar sexual de Ney nos palcos, que traz novamente as franjas em couro como potencializados de seus movimentos, expandindo os gestos e retomando a figurinos utilizados anteriormente pela diva, assim como seus acessórios e sua gestualidade no palco. O adereço de cabeça nos remete também à conexão com o animalesco, sempre presente em sua identidade através das materialidades, como penas, couros, peles e ossos que são relembrados também na forma como o artista se apresenta no palco.

Figura 14 – Peças usadas em *Homem com H* (1981) presentes no acervo.



Foto: Acervo dos autores, 2025.

---

Acesso em: 18 out. 2025.

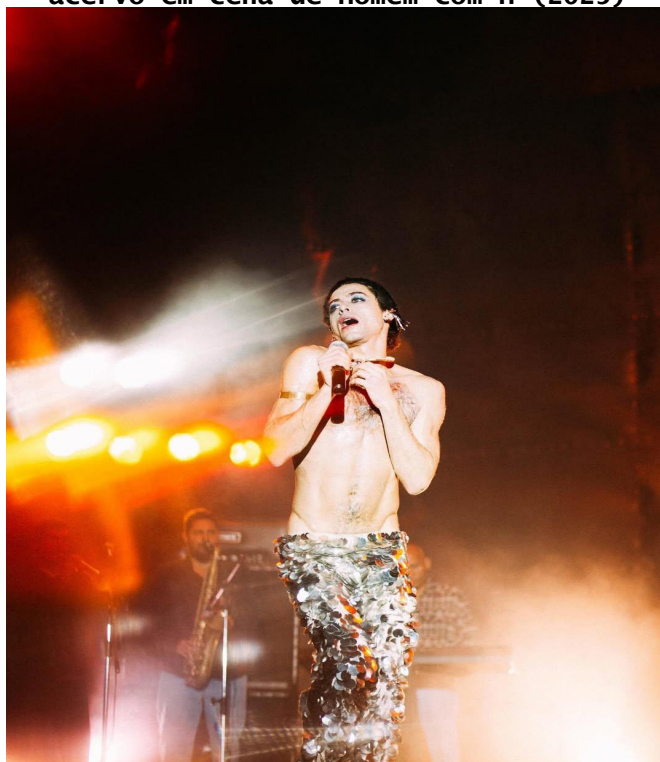
<sup>18</sup>Wagner Ribeiro (1997 - 1994) um dos fundadores do grupo Dzi Croquettes, ator, dançarino, cantor, compositor, autor e artesão, principalmente de couro.

Neste figurino Ney brinca com palavras e com símbolos, além de firmar sua identidade de diva contrapondo gênero e se expressando através de sua visualidade, elementos que marcam sua trajetória e se expandem com o decorrer dos anos.

O último traje a ser analisado neste capítulo foi utilizado e criado por Ney Matogrosso para o show Destino de Aventureiro, em 1984. No filme Homem com H (2025) foi utilizado parte do traje (figura 15) presente no acervo, trazendo para a cena do filme o show realizado no Circo Tihany no Rio de Janeiro.

O figurino completo é composto por um bolero de manga longa e uma calça, ambos feitos com plaquinhas de metal redondas prateadas e azul com tecido, além de um adereço de cabeça prateado (figura 16). Na cena no Circo Tihany Jesuíta Barbosa utiliza apenas a calça presente no acervo, acompanhada de outros adereços criados para o filme, como braceletes e um adereço pontiagudo para as orelhas.

**Figuras 15 – Jesuíta Barbosa com parte do figurino original presente no acervo em cena de Homem com H (2025)**



Fonte: Instagram de Esmir Filho<sup>19</sup>. Foto: Marina Vancini Saldanha

<sup>19</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DL99PEEuLZu/?img\\_index=6](https://www.instagram.com/p/DL99PEEuLZu/?img_index=6).

Figuras 16 – Traje completo presente no acervo.

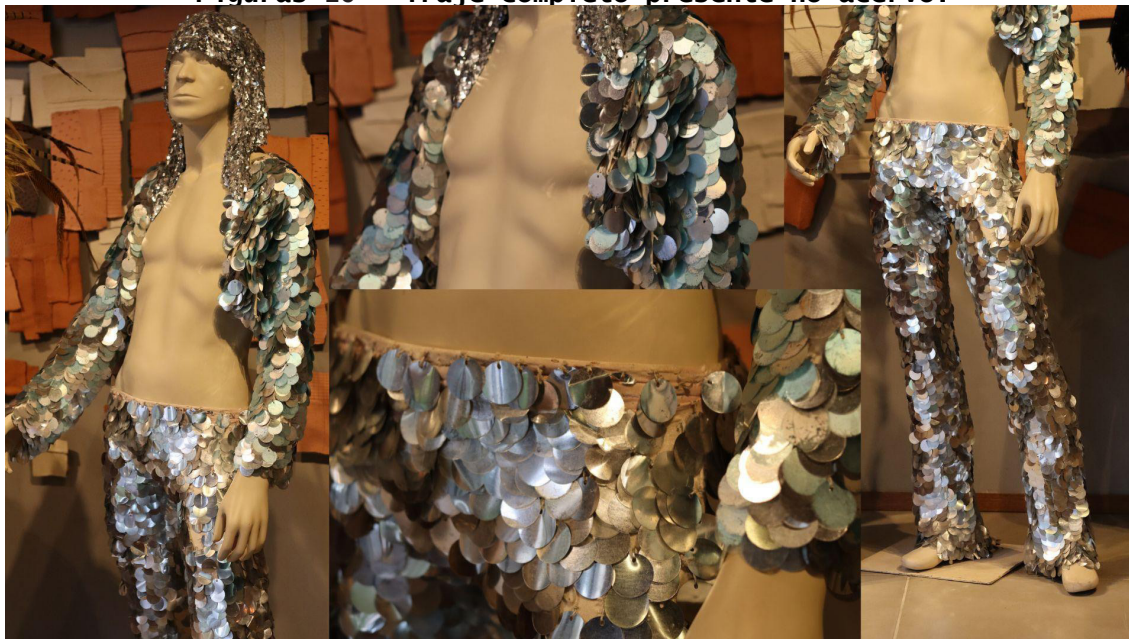


Foto: Acervo dos autores, 2025.

A cena apresentada no filme já nos traz elementos importantes que se relacionam com o artista, o primeiro momento que vemos o figurino é com o artista descendo do “céu” (teto do espaço) em um lira, com o corpo coberto de brilho, vestindo a calça com brilhos e o adereço de orelha, que se assemelha a uma asa em metal brilhante, compondo um figurino reluzente.

Sua imagem vira uma figura etérea, experimenta o sobre-humano e se aproxima da diva do século XIV, que descrevia deusas ou divindades (Bailey, 2023). Aquela diva que vem do céu e reluz, com os brilhos dos figurinos, da pele e do adereço de orelha, mantendo ainda elementos de sua identidade, como a gestualidade ampliada pelos figurinos, a sexualidade e aspectos não humanos, ou animais, característicos de uma diva como Ney Matogrosso.

## 5. Considerações finais

Partindo do pressuposto de que Ney Matogrosso utilizava

---

Acesso em: 18 out. 2025.



dos artifícios visuais para se colocar como artista e ampliar sua imagem, entendemos sua pessoa como uma diva que criou uma identidade própria, inicialmente utilizando máscaras e maquiagem e depois incorporando cada vez mais elementos simbólicos e disruptivos em seu corpo.

Nos figurinos utilizados e recriados para a cinebiografia *Homem com H* (2025), não foi diferente, os figurinos escolhidos representam os aspectos mais exuberantes escolhidos pelo artista ao longo de sua carreira, marcando diferentes fases e símbolos escolhidos para transmitir a potência do artista. Com isso, podemos ver mais de perto o uso desses artifícios no filme e na reprodução e reutilização dos figurinos analisados.

Foi através do filme e dos figurinos selecionados para este capítulo, que nos foi mostrado como Ney Matogrosso construiu sua imagem de diva na sua carreira, amadurecendo e explorando cada vez mais sua linguagem e identidade própria.

Os elementos visuais trazidos por e para o artista marcam suas principais características como “Diva”, além de técnicas e capacidades artísticas, sua capacidade performativa e apelo visual. Através de *Homem com H* (2025) podemos evidenciar as características que revelam o artista sob esse “pretexto”, através da maquiagem, dos gestos, dos elementos e trajes observados anteriormente, neste capítulo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAILEY, Kate. Redefining the diva. **Victoria and Albert Museum**, London, 2023. Disponível em: [https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srsId=AfmB00oNVA\\_T7J23LDoMcy7A\\_npknbhx0Hf80ma90CPzQ3TpzTVZ3R68](https://www.vam.ac.uk/articles/redefining-the-diva?srsId=AfmB00oNVA_T7J23LDoMcy7A_npknbhx0Hf80ma90CPzQ3TpzTVZ3R68). Acesso em: 11 nov. 2025.

BARROS, Patrícia Marcondes de. O Glam Rock brasileiro: moda e comportamento andrógino na década de 1970. *In: Domínios da Imagem*, [S. l.], v. 13, n. 25, 2020. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/39908>. Acesso em: 25 set. 2025.

GUERREIRO, Inti (textos). **A Cidade do Homem Nu**. Flávio de Carvalho. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2010.

LIPOVETSKY, G. O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MESQUITA, C. Ziguezague: em ziguezague entre Ney Matogrosso e Flávio de Carvalho. *In: dobra[s]* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 6, n. 13, p. 2013. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/136>. Acesso em: 25 set. 2025.

NEY MATOGROSSO. **Site do Ney Matogrosso**. São Paulo, 2025. Disponível em: <https://neymatogrosso.com.br/fotos/>. Acesso em: 25 de set. 2025.

QUEIRES, Juliana; ALVES, Yatan. ESTOU ALÉM DO HOMEM COM H. A SUBVERSÃO DO PATRIARCADO ATRAVÉS DA ARTE BRASILEIRA E PORTUGUESA NO FINAL DO SÉCULO XX. *In: Todas as Artes*, Porto, vol. 7, n. 1, 2024. Disponível em: <https://ojs.letras.up.pt/index.php/taa/article/view/14590>. Acesso : 25 set. 2025.

SAGGIORATO, Alexandre. Canções de resistência : a poesia dos Secos & Molhados. *In: Boitató*, Londrina, v. 19, n. 37, p. 66-80, 2024. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/boitata/article/view/50219>. Acesso em: 17 out. 2025.

SENAC. **Catálogo de Acervo de Moda Senac Ney Matogrosso**. São Paulo: Senac São Paulo, (s.d).

SILVA, T. A. da .; LOPES LEAL, A. R. 25 anos de modateca SENAC/ SP: : Ney Matogrosso e figurinos como cultura material. *In: Senac.DOC: revista de informação e conhecimento*, [S. l.], v. 5, n. 1, p. 34-51, 2018. Disponível em: <https://senadoc.emnuvens.com.br/doc/article/view/47>. Acesso em: 20 set. 2025.

SILVEIRA, Éderson Luís; PEREIRA, Anísio Batista. NEY MATOGROSSO ENTRE BUTLER E FOUCAULT: SOBRE SUJEITOS E SUBVERSÕES DE IDENTIDADES. *In: Revista X*, Curitiba, vol. 14 , n. 4, 2019. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/revistax/article/view/66064>. Acesso em: 25 set. 2025.

VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes**. 2. ed. São Paulo: ECA/USP, 2021.

## Conhecendo os autores deste capítulo:



**Sofia Bernardino Grunewald Candido:** Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo (EACH/USP), integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo, integrante da equipe de catalogação dos figurinos do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (Casa de Acervo.Oficina) e figurinista.

[sofia.grunewald@usp.br](mailto:sofia.grunewald@usp.br)



**Luan Brasil:** Fotógrafo e gestor cultural. Graduado em Fotografia, é atualmente mestrando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP), sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. É pós-graduado em Direção de Arte em Comunicação pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e possui MBA em Gestão e Transformação Digital pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP). Integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo. Babaegbé do Ilê Asé Ojuinã Sorokê Efon, cofundador e vice-presidente do Instituto Ojuinã, e diretor do Conselho de Cultura e Inovação da Associação Comercial do Distrito Federal (ACDF).

[luanbrasil@usp.br](mailto:luanbrasil@usp.br) / [luanbrasil@institutoojuina.org.br](http://luanbrasil@institutoojuina.org.br)

## PALAVRAS-CHAVE

Ney Matogrosso; Homem com H; Figurinos; Traje de Cena.

## Capítulo 12

### A CONSTRUÇÃO DA DIVA SAMILE CUNHA NA OBRA DE SAMUEL ABRANTES

*The Construction of the Diva Samile Cunha in the Work of Samuel  
Abrantes)*

Joia, Danielle; Doutoranda em Artes Visuais; PPGAV UFRJ

#### 1. Introdução

Samuel Abrantes, professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e renomado figurinista do teatro brasileiro, explora sua trajetória artística e pessoal na obra *Samile Cunha: Transconexões, Memórias e Heterodoxia* (2014). O autor aborda a construção e evolução de sua personagem, Samile Cunha, analisando a interseção entre performance, identidade e estética carnavalesca. Por meio do conceito de “transconexões”, Abrantes reflete sobre as relações entre arte e vida, destacando as práticas heterodoxas, estilos e técnicas que rompem com padrões tradicionais, que permeiam a construção de identidades artísticas. A obra também evidencia sua atuação acadêmica, demonstrando como a experiência cênica e a prática do figurino são mobilizadas para a criação de um discurso artístico e teórico que transcende fronteiras disciplinares. Abrantes entrelaça vivência pessoal, estética carnavalesca e reflexão acadêmica para construir uma poética que ultrapassa as fronteiras entre a cena e o pensamento.

Para Abrantes, Samile é mais do que uma personagem: é o duplo do próprio artista, um corpo de invenção que lhe permite transitar entre o universo acadêmico e o carnavalesco. Essa travessia se dá no campo que o autor denomina de transconexões, um espaço de encontro entre arte e vida. Esta resenha propõe uma leitura crítica sobre a figura de Samile

Cunha como diva heterodoxa, analisando o que ela veste, como se constrói e o que significa ser diva na contemporaneidade.

## 2. O que uma diva veste: o figurino como corpo e linguagem

No contexto do Carnaval de 2004, a personagem Dalva Garça Dourada surgiu a partir de uma proposta do carnavalesco Milton Cunha, que idealizava uma homenagem à Chacrinha no enredo Recife, Traço, Cordel da Galhofa Nacional, desenvolvido para o Grêmio Recreativo Escola de Samba São Clemente. O nome foi concebido como um tributo à histórica chacrete Dalva, figura emblemática da televisão brasileira nos anos 1980.

**Figura 1 – Croquis de Flávio Freyal e figurino de Dalva Garça Dourada, feito por Samuel Abrantes para o desfile da São Clemente em 2004.**



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Inicialmente concebida como parte do universo carnavalesco, Dalva Garça Dourada rapidamente extrapolou os limites dessa manifestação cultural e passou a habitar outros espaços sociais. Essa expansão possibilitou a experimentação do livre-arbítrio sobre o próprio corpo e a atuação social, jogando com a fluidez dos códigos de gênero e a liberdade do “ir e vir” através da vestimenta feminina. O processo de construção dessa persona foi pautado na resignificação da feminilidade como uma ordem simbólica determinante das relações interpessoais e da performatividade cotidiana, de acordo com a visão de Samuel. Assim, Dalva se consolidou como uma expressão estética e política, entre o real e o ficcional, capaz de tensionar convenções e propor novas leituras sobre identidade e arte.

Com o desenvolvimento da personagem, o nome foi rebatizado para Samile Cunha, pelo carnavalesco Milton Cunha, consolidando sua presença em diversos ambientes além do Carnaval. A construção dessa identidade feminina articulava indumentárias, perucas e acessórios como elementos centrais da performance, nos quais o vestir-se não era apenas estético, mas também disciplinava gestos e comportamentos, legitimando um novo papel social.

Instituí a ideia de um corpo feminino pensando metafóricamente como extensão da indumentária, perucas e acessórios. Ao vestir os trajes femininos, eu seria capaz de disciplinar os gestos e comportamentos que autenticasse esse novo papel social. O sentido de inquietação, fundador da nova “ordem estética”, reivindicará sempre uma filiação “transgressora”, que reporto ao Milton Cunha, um grande amigo, irmão, mestre e companheiro do universo das artes do carnaval. (Abrantes, 2014, p.24)

De acordo com o autor, “ Samile desvia a atenção do corpo real para um sistema abstrato de linguagem que busca

codificá-lo e reclassificá-lo” (Abrantes, 2014, p. 28). Para ele, a linguagem corporal é essencialmente compreendida em termos de uma orientação subjetiva inevitável dentro de outro corpo considerado como único e não como um componente ativo de transformação. Essa Corp(A)<sup>1</sup> produz uma fala transitória, nem insignificante, proposta pelas variáveis tonalidades das situações aqui expostas. Essa ideia amplia o entendimento do corpo como campo de experimentação simbólica, onde o gesto e a presença são tratados como construções de sentido em constante mutação.

Atravessado, atravessada, é pouco para falar deste corpo que aqui observa-escreve: diria mesmo atravecado, atravecada, por aqui se tratar da Corpa de uma mulher trans, uma travesti.... Desde cedo, este olho absorve o mundo como quem, sendo um corpo-erro, está fadado ao isolamento social aliado ao vexame público (...) ampliaram o meu olhar, fazendo com que entendesse este (m)eu corpo como corpA. O processo de entender-me como travesti foi uma construção de múltiplas possibilidades de reverter as injúrias alocadas neste corpoerro e usá-las como próteses identitárias que serviam como escudo para as múltiplas agressões que vivi e vivo ao longo da minha transexistência. (Lucas, 2020, p.6).

Essa abordagem sugere a necessidade de pensar em uma coletividade que transcenda as dicotomias tradicionais de gênero, recusando-se a limitar-se a categorias fixas como homens, mulheres, idosos ou figuras mitológicas como bacantes e fúrias. Em seu lugar, a artista propõe a constituição de um corpo *transvestigênera*, formado

---

<sup>1</sup>Termo utilizado por Maria Lucas, também conhecida como Ma.Ma. Horn, uma multi artista e pesquisadora que explora a interseção entre arte e vida por meio de diversas plataformas artísticas; em seu ensaio “Próteses de Proteção”, vencedor do 3º Concurso de Ensaísmo da revista *serrote*, onde ela aborda questões relacionadas aos corpos trans, atravessando teorias de gênero, relatos pessoais e memórias afetivas.

por referências icônicas da cultura trans e travesti no Brasil, como Rogéria, Roberta Close, Telma Lipp, Linn da Quebrada, Claudia Wonder, Jaqueline Gomes de Jesus, Aretha Sadick, Luana Muniz, Luísa Marilac, Lacraia, Helena Vieira e Meime dos Brilhos. Dessa maneira, a ideia de Corp(A) não apenas enfatiza a performatividade do gênero, mas também evidencia a importância da representatividade e da visibilidade de corpos dissidentes na construção de novas narrativas identitárias.

Samuel afirma que experimentava com Samile Cunha uma vertigem nas representações e percebia uma interpretação ambivalente: de um lado, a certeza de uma crise significativa daquilo que parecia natural, traço masculino, e, por outro, a instauração de um sistema de novos signos gerenciador dos sentidos, baseado na liberdade criativa, no bom humor, no burlesco e na ironia do transformista (Abrantes, 2014, p. 29).

A estética de Samile é repleta de toda a poíesis têxtil de Samuel, no seu pensar com as mãos quando constrói seus tecidos, tal qual fossem telas em branco; se baseia na metodologia do seu Figurino Inventário<sup>2</sup>, com uma metodologia construtiva desenvolvida a partir de três pilares: colagem, artesanaria e transdisciplinaridade. A colagem traduz-se na sobreposição de materiais e referências culturais; a artesanaria manifesta-se na prática manual, no fazer têxtil como gesto de criação; e a transdisciplinaridade permite a fusão entre o artístico e o teórico, o corpo e o pensamento. Essa metodologia sustenta uma poética do fazer que transcende o figurino como mero adorno e o compreende como instrumento de reflexão e resistência.

Assim, o que uma diva veste vai além do brilho e da

---

<sup>2</sup> Figurino inventário é o nome dado a minha pesquisa de doutorado, a qual se refere ao figurino performático construído por Samuel Abrantes, um figurino que carrega várias camadas; essas camadas não são apenas as várias peças de roupas sobrepostas, elas são também camadas de signos e significantes contidos em cada uma dessas peças – camadas com materialidades.



beleza, pois ela veste significados políticos e poéticos. A roupa é metáfora da travessia: o corpo se transforma em texto e o tecido em discurso. Como defende Maria Lucas (2020, p. 6), essa “Corp(A)” , termo cunhado para designar corpos em transição. É “um corpo-erro convertido em prótese identitária, escudo contra as agressões da transexistência”.

### **3. A construção de uma diva: espelho, duplo e performatividade**

A figura de Samile é também um exercício de alteridade. Samuel Abrantes constrói uma relação de espelho com sua criação: Samile o reflete e o desloca, revelando identidades que coexistem. Em aula ministrada em 2021, o artista reflete: “Espelho que me estiliza a alma, mas expõe o labirinto de possibilidades de vir a ser... das máscaras que utilizam” (Abrantes, 2021).

Essa metáfora dialoga diretamente com o conceito de performatividade de gênero desenvolvido por Judith Butler. Em *Gender Trouble* (1990), Butler afirma que “o gênero é a repetida estilização do corpo, um conjunto de atos repetidos dentro de um quadro regulatório que produz a aparência de substância” (Butler, 1990, p. 33). Samile representa essa repetição e subversão das normas; cada gesto, cada traje e cada pose são atos que reconstroem a feminilidade como linguagem cultural.

A relação entre Samuel e Samile configura-se como um jogo dramático de múltiplas camadas: “O jogo dramático me lança em três atuações: o criador, a personagem e o narrador-transformista, que se distancia da cena para interferir, criar e especular” (Abrantes, 2014, p. 18).

**Figura 2 – Milton e Samile Cunha**



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

#### **4. Ser diva ontem e hoje: da performance estética ao ato político**

O conceito de diva é profundamente ressignificado na obra de Abrantes. Tradicionalmente associada a figuras femininas idealizadas e glamorosas, a diva contemporânea emerge como corpo político e dissidente. Samile Cunha desloca-se desse arquétipo

e propõe uma nova epistemologia da presença, articulando identidade, corpo e espaço de atuação de forma inovadora.

O sentido de inquietação, fundador da nova ordem estética, reivindicará sempre uma filiação transgressora, que reporto ao Milton Cunha, um grande amigo, irmão e companheiro do universo das artes do carnaval (Abrantes, 2014, p. 24).

Ser diva, portanto, não é apenas encenar, é questionar o olhar. Em diálogo com Paul B. Preciado, Abrantes reconhece o valor epistemológico da dissidência, pois para Preciado (2019, p. 297), “o monstro é aquele que vive em transição, cuja face e práticas ainda não podem ser consideradas verdadeiras em um regime de poder determinado”. A diva de hoje é o “monstro” de Preciado: uma figura que existe entre mundos, que desafia o binarismo e cria novas formas de saber.

**Figura 17 – Samile Cunha com figurino feito para Rosa Magalhães em 2013 na Unidos Vila Isabel**



Fonte: Acervo do artista Samuel Abrantes.

Samile ocupa o espaço da academia, quebrando o tabu de que o corpo travestido pertence apenas ao carnaval. A personagem é reconhecida como quarto pilar do método de criação de Abrantes, pois encarna o espaço de experimentação e de resistência do artista. Essa presença subverte fronteiras entre o sagrado e o profano, o erudito e o popular, instaurando novas formas de pensar o corpo e a arte, consolidando uma poética que combina liberdade estética e crítica social.

Judith Butler reforça esse aspecto político em entrevista recente: “Se você sacrifica uma minoria como as pessoas trans, opera dentro de uma lógica fascista” (Butler, 2024, s/p). Essa afirmação ecoa na prática artística de Abrantes, que transforma o ato de vestir-se e performar em gesto de insurgência e inclusão, reafirmando a potência do corpo como território de criação, discurso e liberdade, e ampliando as possibilidades de reflexão sobre gênero, arte e sociedade.

## 5. Conclusão

A trajetória de Samuel Abrantes e de sua personagem Samile Cunha demonstra que o figurino é mais do que indumentária – é um manifesto existencial. Ao vestir Samile, o artista reveste-se de liberdade, transgredindo as fronteiras entre masculino e feminino, entre arte e academia.

A diva, que outrora representava a perfeição inalcançável, torna-se agora símbolo de multiplicidade e resistência. A “Corp(A)” de Samile é o lugar onde se cruzam corpo, têxtil e pensamento; onde o ser humano se reinventa através da arte. Como conclui Abrantes:

Samile é absorvida em outro corpo, em transformação, em sentido de intersubjetividade que transcende a consciência corporal em favor de outro corpo irreal, pelos deslizamentos sutis da matriz feminina (Abrantes, 2014, p. 30).

Ser diva, na poética de Samuel Abrantes, é existir em trânsito: entre o espelho e o palco, entre o riso e a crítica, entre o corpo e o tecido. Samile Cunha não é apenas uma personagem; é um ato de libertação.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRANTES, Samuel. **Samile Cunha: Transconexões, Memórias e Heterodoxia**. Rio de Janeiro: Rio Books, 2014.

ABRANTES, Samuel. **Copos em Transformação**. Aula on-line ministrada na disciplina de Oficina de Têxteis. EBA / UFRJ. Rio de Janeiro. 221. Comunicação Pessoal.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity**. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. “Si sacrificas a una minoría como las personas trans, operas dentro de una lógica fascista”. *El País*, 7 dez. 2024.

LUCAS, Maria. **Próteses de Proteção**. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro, n. 35-36, p. 3-19, 2020.

PRECIADO, Paul B. **Eu sou o monstro que vos fala**. *Cadernos PET Filosofia*, Curitiba, v. 22, n. 1, p. 278-331, 2021 [2022].

#### Conhecendo a autora deste capítulo:



**Danielle Joia:** Carioca, Graduada em Indumentária, Cenografia e em Arquitetura e Urbanismo (UFRJ); Doutoranda em Artes Visuais (PPGAV/ UFRJ). Foi professora da pós graduação em Carnaval e Figurino (UVA/RJ), do Bacharelado em Dança (UFRJ), do Bacharelado em Design de moda e em Artes, com habilitação em Figurino e Indumentária (SENAI CETIQT).

[dannydeocardoso@gmail.com](mailto:dannydeocardoso@gmail.com)

#### PALAVRAS-CHAVE

Samile Cunha; Samuel Abrantes; Figurino Inventário; Performatividade; Transconexões;

## Capítulo 13

### BRUXA POP: CYNTHIA ERIVO E A POLÍTICA DA VISUALIDADE DIVA EM WICKED

*Pop Witch: Cynthia Erivo and the politics of Diva visuality in Wicked*

Vilas Bôas, José Eduardo; Doutorando em Têxtil e Moda;  
USP; eduardo.vilasboas@gmail.com

Prudente, Aline Barbosa da Cruz; Mestre em Artes  
Visuais; UNICAMP,  
aline.bcp@gmail.com

#### 1. Introdução

A figura da bruxa experimenta um notável ressurgimento na cultura contemporânea, transcendendo uma mera tendência estética para se tornar um poderoso símbolo de empoderamento feminino e autoconhecimento. Academicamente, a reinterpretação da bruxa como um arquétipo de resistência feminina é explorada em obras como *Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais* (2019) da socióloga Silvia Federici, que vincula a caça às bruxas histórica à opressão patriarcal. Na mídia, essa ressignificação é massificada por franquias de sucesso como *O Mundo Sombrio de Sabrina* (Netflix, 2018-2020) e *American Horror Story: Coven* (FX, 2013-2014), que apresentam bruxas como figuras belas, empoderadas, jovens e fashionistas, muito longe do estereótipo da bruxa idosa e mal vestida. Paralelamente, a popularização de práticas de “bruxaria moderna” – como a utilização de cristais, rituais de intenção e a observação das fases da lua, amplamente divulgadas em plataformas como

o witchTok<sup>1</sup> no TikTok – reflete uma busca por espiritualidade não-dogmática e bem-estar, consolidando a bruxa como um ícone cultural que responde aos anseios por autonomia e reconexão espiritual na pós-modernidade.

A adaptação cinematográfica de *wicked*<sup>2</sup> (Jon M. Chu, 2024), estrelada por Cynthia Erivo e Ariana Grande, reatualiza um dos mitos mais duradouros do imaginário feminino ocidental: o da bruxa. Desde *The Wizard of Oz* (Victor Fleming, 1939), a figura da Bruxa Má do Oeste encarna uma ambivalência moral e estética que associa poder, alteridade e punição. A nova versão de *wicked* desloca esse eixo, transformando a vilã em protagonista e conferindo à sua visualidade uma densidade simbólica que ultrapassa o mero espetáculo musical. Isso se dá porque a figura da Bruxa Má do Oeste, opera como um arquétipo complexo no imaginário feminino ocidental, manifestando uma ambivalência moral e estética que é central para a sua significação. Essa ambivalência reside na articulação simultânea de poder, alteridade e punição. O poder é conferido à bruxa através do domínio da magia e da transgressão das normas patriarcais, posicionando-a como uma força descontrolada e, portanto, ameaçadora. A alteridade é marcada por uma distinção estética (o corpo e a cor não normativos) e social (a exclusão do convívio civilizado), definindo-a como o “outro radical”. Por fim, a punição – a sua destruição – é imposta como um mecanismo de reestabelecimento da ordem, confirmando a tese de que o poder feminino não-regulamentado deve ser neutralizado. A adaptação cinematográfica de *wicked* efetua um deslocamento hermenêutico desse eixo, reconfigurando a vilã como protagonista e conferindo à sua visualidade uma

<sup>1</sup> O movimento witchTok se popularizou na plataforma TikTok ao concentrar uma vasta gama de conteúdos de bruxaria e práticas ocultistas, incluindo astrologia, tarot e o poder dos cristais. Ele funciona como um ponto de encontro virtual no qual praticantes podem compartilhar experiências e rituais, buscando ativamente romper com a visão negativa da bruxaria e promovendo-a como um caminho para o autoconhecimento e a saúde espiritual.

<sup>2</sup> A origem da adaptação é o livro *wicked: The Life and Times of the wicked witch of the West* escrito por Gregory Maguire, lançado em 1995. Esta obra reimagina a história de *O Mágico de Oz* pela perspectiva das bruxas de Oz, especialmente a Bruxa Má do Oeste. Este livro serviu de base para o musical da Broadway, que estreou em 2003.

densidade simbólica que desafia o binarismo moral original, subvertendo a narrativa tradicional de punição e, ao mesmo tempo, catapultando a atriz que interpreta essa personagem ao papel de diva pop.

A leitura da personagem Elphaba a partir da atriz Cynthia Erivo introduz uma camada inédita de complexidade racial e estética. A atriz britânica, mulher negra e de ascendência nigeriana, reconfigura um arquétipo que, embora possua raízes complexas em diversas etnias marginalizadas (Federici, 2017), foi predominantemente codificado como branco no cânone midiático ocidental, principalmente a partir do audiovisual estadunidense (sobretudo pela Disney e Hollywood), reinterpretando-o através de uma estética da diferença que articula cor, corpo e performance. Como observa Dyer (1998), a estrela é um “texto social” no qual se cruzam discursos de classe, gênero e etnia. A diva, por sua vez, pode ser entendida como uma subcategoria dessa estrela – marcada por virtuosismo técnico e adoração coletiva – e é, nesse sentido específico, a figura de mediação cultural e de desejo coletivo que a performance de Erivo concretiza.

O verde de Elphaba, marca identitária e signo de exclusão, torna-se metáfora cromática para discutir alteridade e empoderamento. Michel Pastoureau (2017) lembra que o verde é uma cor de fronteira: associada tanto à fertilidade e à natureza quanto à instabilidade, ao veneno e à heresia. Essa ambiguidade encontra eco na teoria da performatividade de Judith Butler (2003), segundo a qual o corpo é uma superfície de inscrição de normas, desejos e resistências. O corpo verde de Elphaba em Cynthia Erivo, portanto, não é apenas representação, mas um ato performativo: uma materialidade que produz e reinscreve sentidos.

No entanto, compreender o verde apenas em chave simbólica seria insuficiente. A cor aqui é também uma matéria técnica – pigmento, luz e textura – que produz afetos. Como argumenta Cubitt (2014), a cor nas mídias visuais é uma prática material que articula tecnologias, superfícies e sensações. Da mesma forma, Massumi (2002) vê na cor um vetor de afeto: ela antecede o signo, operando diretamente no corpo. O “verde de

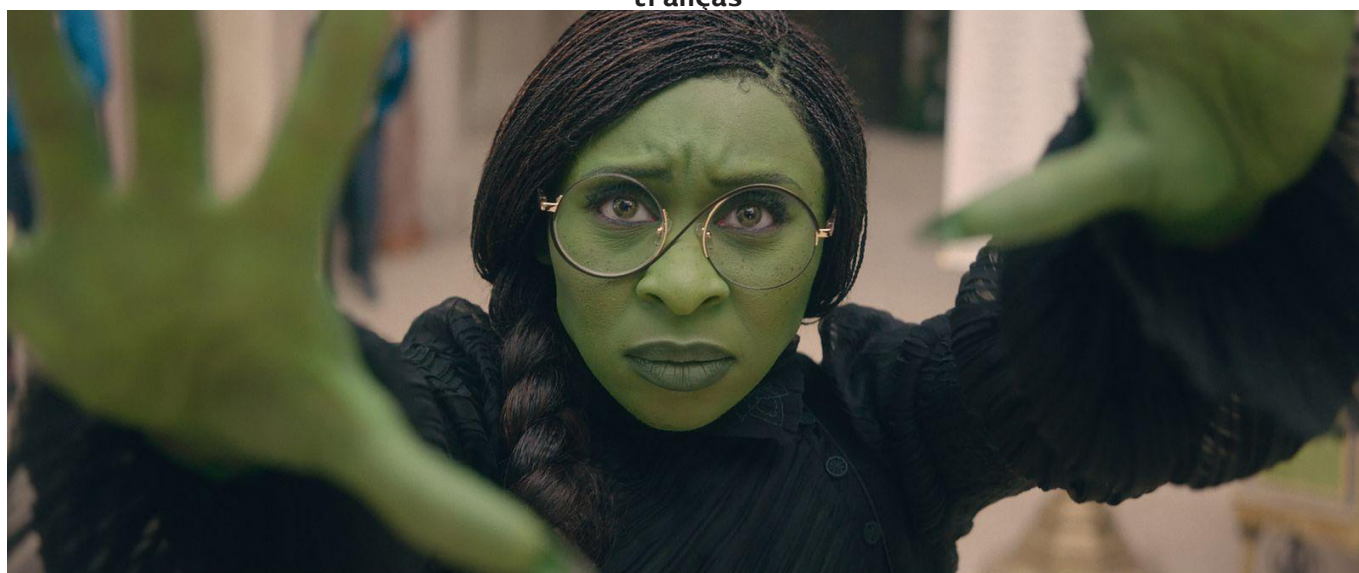


Elphaba” é, assim, uma tecnologia de presença e emoção, que atua simultaneamente sobre o olhar e sobre o sentir.

O conceito de “diva” nas performing arts transcende o talento vocal ou dramático, encapsulando uma presença cênica inconfundível, magnética e frequentemente trágica, materializada de forma crucial através da visualidade. O figurino de Elphaba em *wicked*, oferece um estudo de caso paradigmático de como a indumentária colabora para a construção dessa persona diva. Este trabalho propõe-se a analisar as peças fundamentais de seu figurino, maquiagem e performance – elementos cruciais da ‘visualidade diva’ –, entendida aqui como uma encenação de poder, singularidade e transcendência.

A metodologia deste capítulo combina análise bibliográfica e crítica imagética, com base em fontes secundárias verificáveis – entrevistas, materiais promocionais e crítica especializada. Essa triangulação metodológica permite analisar *wicked* não apenas como produto cultural, mas como um espaço denso de negociações simbólicas sobre etnia, gênero e visibilidade.

**Figura 1 – Frame do filme *wicked* (2024), mostrando Elphaba em close, destacando textura e luminosidade da maquiagem verde e as suas micro tranças**



Fonte: Reprodução/Universal Pictures

## 2. A Cor como Discurso: simbologia do verde e o corpo da alteridade

O verde, na tradição ocidental, muitas vezes ocupou uma posição liminar entre o natural e o sobrenatural. Para Pastoureau (2017), é a cor da metamorfose e do desequilíbrio, associada tanto à esperança quanto à corrupção. Essa ambiguidade histórica reverbera na construção de Elphaba, cuja “verdeza” é simultaneamente sinal de marginalização e potência. A maquiagem de Erivo, resultado de mais de 60 testes (não só do verde, mas das sardas também), foi aplicada em múltiplas camadas de pigmento mineralizado para resistir ao calor das luzes de filmagem (Glamour, 2024), e transforma o rosto em uma superfície híbrida – nem inteiramente pele, nem inteiramente máscara.

A materialidade da cor verde, portanto, não era meramente simbólica, mas também profundamente técnica. Relatos do processo de produção revelam um desafio central: garantir que a pele verde de Elphaba mantivesse sua vivacidade sob as diversas condições de iluminação dos cenários, que iam do campus ensolarado de Shiz à luminescente Cidade das Esmeraldas. Em entrevista ao *The Hollywood Reporter*, a premiada maquiadora Frances Hannon afirmou que: “Pode ficar lindo no espelho de maquiagem, e aí você sai para a luz do dia e vê que está roxo-azulado, e aí você vai para a sombra lá fora e vê que está cinza e nada verde” (Victorian, 2025, tradução nossa). Como ajustar a iluminação geral para uma única personagem era operacionalmente inviável, a solução foi desenvolvida na própria fórmula da maquiagem. Hannon e o maquiador de efeitos especiais David Stoneman incorporaram um toque de amarelo neon à base da tinta verde, uma correção que funcionou como um ‘grande avanço’ ao assegurar a consistência e a legibilidade cromática da personagem em todas as cenas (Victorian, 2025). Este detalhe aparentemente ínfimo evidencia que a ‘verdeza’ de Elphaba é o produto de uma alquimia tecnológica, na qual a cor é literalmente projetada para performar sua função discursiva de forma eficaz perante a câmera.

Essa materialidade do verde, quando analisada sob a ótica de Cubitt (2014), revela-se como um campo técnico e afetivo. A luz incide sobre a superfície pintada, ativando o verde como um “acontecimento óptico” que produz emoção e reconhecimento. Nesse sentido, a cor, em conjunto com as texturas e iluminação, funciona como dispositivo de afeto (Moura, 2015), mediando a relação entre espectador e personagem por meio de intensidades sensoriais.

A partir da teoria de Butler (2003), é possível compreender a “pele verde” como uma extensão performática do corpo. A cor não recobre, mas performa: é ato e gesto. Ao se tornar verde, Erivo dramatiza a alteridade, uma identidade construída pela visibilidade da diferença – questão que a própria atriz discutiu com Chu (diretor) e Platt (produtor), ao insistir que a tonalidade da personagem não apagasse sua negritude, e incorporando elementos de identificação para mulheres negras, como as unhas longas e as tranças finas. Portanto, a cor não substitui a negritude da atriz; ela a reinscreve. Como observa Hooks (1992), o corpo negro é historicamente “olhado” como exotismo ou ameaça; aqui, a pintura verde radicaliza esse olhar, transformando-o em alegoria da exclusão e da potência. O verde se torna o “novo negro” dentro do universo diegético de *wicked* – uma metáfora cromática da diferença que exige reconhecimento.

Essa leitura é reforçada por Gilroy (1995), ao discutir a diáspora como espaço de invenção estética. A Elphaba de Erivo habita uma zona de entremeio: nem vilã, nem heroína; nem humana, nem mítica; nem somente negra, nem verde, mas algo que excede todas essas categorias. A “verdeza” torna-se uma política visual da mestiçagem simbólica, uma estratégia de sobrevivência estética.

O público, ao reagir a essa visualidade, estabelece uma relação afetiva com a diferença. Em fóruns de fãs no Reddit e no TikTok, abundam comentários que leem a Elphaba de Erivo como figura de resistência, símbolo de “ser diferente sem pedir desculpas” (Reddit, r/wickedMovie, 2024). Essa recepção espontânea confirma a hipótese de que a cor opera como vetor de empatia e identificação.

Figura 2 – Testes de validação do “Verde Cynthia” na maquiagem



Fonte: The Hollywood Reporter (Victorian, 2025)

### 3. Do Palco à Tela: figurino, textura e estética do poder

A transposição de *Wicked* do palco para o cinema implicou um redesenho completo dos códigos visuais. No teatro, a cenografia bidimensional e o figurino de Susan Hilferty (2003) priorizavam a legibilidade à distância; no cinema, a proximidade da câmera exige detalhamento, textura e densidade material. O figurinista Paul Tazewell, conhecido por Hamilton (2015) e laureado com o prêmio Tony Award, concebeu o traje de Elphaba como uma “armadura de desejo” – tal qual uma estrutura que sustenta o peso simbólico da personagem.

Alguns dos vestidos de Elphaba combinam veludo, brocado e organza em sobreposições que criam um efeito de profundidade textural e solidez estrutural. Essas escolhas cromático-texturais produzem o que Giuliana Bruno (2007) denomina uma “cartografia tátil da imagem”: a textura torna-se narrativa, um modo de sentir o espaço visual. A materialidade do figurino – denso, opaco, estruturado – traduz visualmente a força contida, em contraste com a leveza translúcida dos trajes de Glinda (Ariana Grande), feitos de tule e cristais. Aqui se configura uma dialética do poder visual: o poder etéreo, luminoso e socialmente aceito de Glinda (sua amiga-rival – a bruxa boa) versus o poder terreno, denso e insurgente de Elphaba (a bruxa má).

O elemento visual, no caso o figurino da Bruxa em *Wicked*, transcende a função de adorno cênico para operar como um potente dispositivo de subjetivação (Entwistle, 2003). A materialidade densa do figurino de Elphaba, em especial o vestido de mais de dez quilos usado na cena que encerra o primeiro ato com a canção *Defying Gravity*, ao restringir fisicamente a atriz, demandou que ela “crescesse dentro dele”, forjando a corporalidade emblemática de diva – ereta, majestosa e contida. Essa experiência corpórea vai ao encontro da concepção butleriana de performatividade, na qual a identidade é um efeito de práticas reiteradas (Butler, 1990). Surge, assim, uma natureza paradoxal do artefato: a mesma limitação que cerceia os movimentos é a que gera potência, modelando uma presença cênica específica. Esta realização materializa o princípio defendido por Viana e Velloso (2018), de que um bom figurino

[...] deve privilegiar a estatura humana do ator, tornar a sua corporeidade sensível, nítida e se possível devastadora. [...] deixar imaginar que a forma do vestuário, por mais excêntrica que seja em relação a nós, é perfeitamente consubstancial à sua carne, à sua vida cotidiana; nunca devemos sentir o corpo humano ridicularizado pelo disfarce (Viana; Velloso, 2018, p. 70).

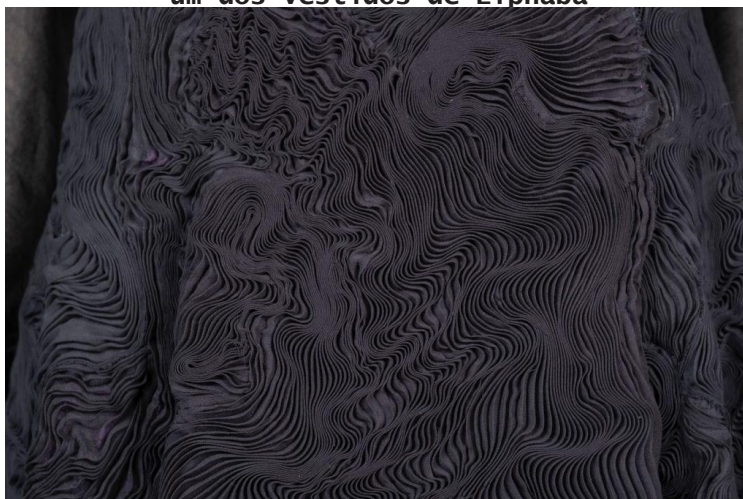
Dessa forma, o traje não veste o ator, mas co-cria a personagem. E a se transforma em arquétipo de poder, não de medo. Tazewell destaca este aspecto quando reflete sobre a função do chapéu: “Além disso, ele [o chapéu] carrega um simbolismo de poder para Elphaba e sua autodescoberta. Quando ela coloca o chapéu, ela se transforma” (Brunner, 2024, tradução nossa). Contudo, o design não apenas subverte o original de *Hilferty*: ele o reinscreve em chave cinematográfica, intensificando o drama pelo detalhe. O brilho úmido do veludo sob a luz artificial confere ao corpo um halo quase metálico, ambíguo entre o natural e o tecnológico – uma estética que dialoga com o pós-humanismo fashion descrito por Pertel (2023).

Em entrevista para *The Credits*, Tazewell apresenta parte de seu processo criativo, o qual destaca detalhes da história da roupa e da moda (perpassando pelos anos 1930/40 para Glinda e Era Vitoriana/Eduardiana e o período Medieval para Elphaba), bordados e imagens que dialogam com as personagens: “As texturas em Elphaba refletem a ideia de cogumelos que o público vê subconscientemente, e elas podem criar essa conexão com a Terra e os animais” (Thompson, 2024, s/p, tradução nossa). Em um processo de cocriação com a atriz, Tazewell aponta ainda que, conforme a personagem amadurece na trama, os saltos aumentam de tamanho, agregando empoderamento e suntuosidade física.

Como observa Gibson (2012), o figurino no cinema não apenas representa personagens, mas “atua” com eles, constituindo-se como elemento performativo que negocia identidade, gênero e poder. Nesse sentido, o traje de Elphaba opera como tecnologia visual de resistência, articulando o corpo feminino negro e queer de Cynthia Erivo a um imaginário de força e agência – dimensão que dialoga com os estudos de performance e moda (Pendergast; Pendergast; Hermsen, 2003; Evans, 2013). Essa articulação não só ressignifica o arquétipo da bruxa, mas também catapulta a própria artista. Embora Erivo já fosse uma atriz e cantora aclamada, o papel de Elphaba, em sua magnitude e visibilidade global, confere à sua potência artística pré-existente uma materialidade icônica e popular inédita.

O corpo verde, o poder vocal e o figurino denso atuam em conjunto, transformando a estrela talentosa em uma diva em construção: uma figura cuja persona transcende o papel, convertendo-se em um símbolo de representatividade e excelência performática para o público de massa. Como a própria atriz afirmou em entrevista, sua personagem é “uma espécie de carta de amor para todos que se sentem diferentes, que se sentem deslocados, para todas as mulheres negras que entraram em salas [de cinema] e sentiram que não foram acolhidas” (Jackson, 2024, tradução nossa). A diva, portanto, nasce da mediação entre a potência do papel e o desejo coletivo por ícones que validem a alteridade.

**Figura 3 – Chiffon micro plissado formando textura de cogumelos para um dos vestidos de Elphaba**



Fonte: Cortesia de Paul Tazewell/Universal Pictures para The Credits.

A capa é a peça definidora da persona de Elphaba que transborda para construção da diva em Cynthia Erivo. Mais do que um adereço, ela funciona como um manto de poder e isolamento. Sua volumetria e comprimento geram uma silhueta dramática que amplifica fisicamente a presença da personagem em cena, transformando seus movimentos em gestos amplos e dramáticos. Esta característica dialoga com a noção de que a diva (a intérprete) precisa comandar o espaço visual, tornando-se um epicentro de atenção (Montanheiro, 2021). A capa atua como uma armadura que a protege do mundo e, simultaneamente, como um estandarte de sua diferença. Nos momentos de vulnerabilidade, ela se envolve nela; no ápice de seu poder, a desfralda. Este dualismo é central à figura da diva: a artista Erivo oscila entre a fragilidade humana e a persona lendária que ela encarna.

O chapéu de aba larga não é um simples acessório de bruxa, mas a coroa que consagra a identidade singular da diva. Sua forma icônica completa a silhueta inconfundível de Elphaba, elevando sua estatura física e simbólica – aliás, presente ganhado em uma cena emblemática sobre a construção de relevância e influência social. O ato de vesti-lo voluntariamente, no clímax narrativo, representa a assunção plena do poder que valida a diva. Nesse momento, o chapéu deixa de ser um símbolo de estigma para tornar-se

um emblema de autoafirmação e poder. Segundo Goffman (2014), os artefatos de uma diva funcionam como elementos centrais de sua ‘fachada’ (front), atuando como signos materiais que sustentam a performance de um self mitologizado e legitimam, perante o público, a sua condição de exceção no palco social. O chapéu de Elphaba é precisamente essa insígnia, transformando uma jovem mulher em uma lenda e, por extensão, consolidando Cynthia Erivo como Diva.

**Figura 4 – Ilustrações digitais dos figurinos produzidos para Elphaba**



Fonte: Cortesia de Paul Tazewell a WWD (2024)

Partindo do princípio barthesiano da materialidade do corpo e da voz na performance (Barthes, 2004), observa-se que a simplicidade das roupas de baixo de Elphaba atua estrategicamente como uma moldura visual. Esta escolha de figurino, ao evitar elementos competitivos, direciona o foco do espectador para o rosto da personagem e, sobretudo, para sua performance vocal, permitindo que a potência expressiva de sua atuação ocupe o centro da narrativa. Ao evitar competir com a expressividade facial e a potência da voz, o figurino reconhece que a verdadeira fonte do “poder diva” de Erivo é a sua capacidade de comunicação emocional e vocal. Esta opção estética reforça a ideia de que a diva não é apenas imagem, mas também substância; a persona grandiosa é sustentada por uma técnica e uma verdade interior que a moldura visual



busca evidenciar, não obscurecer.

O momento da canção *Defying Gravity* representa a apoteose visual para construção da diva (encerrando o primeiro ato do filme), no qual todos os elementos do figurino coalescem em uma transformação espetacular. A capa, antes contida, projeta-se para os lados, criando a ilusão de asas ou de um halo de poder. Combinada com os efeitos de iluminação que a envolvem em uma aura verde, Elphaba eleva-se literal e metaforicamente, transcendendo sua condição terrena. Esta transformação materializa o conceito de “sublime cênico” discutido por Fischer-Lichte (2008), no qual a materialidade do corpo e do figurino se transfigura, gerando uma experiência de assombro no espectador. É o instante em que a personagem se torna pura visualidade diva: poderosa, trágica, intocável e absolutamente singular. Essas evoluções constantes do figurino frente ao desenvolvimento da personagem, são explicadas por Tazewell em entrevista à *Variety* (2024):

Quando Elphaba chega à Universidade Shiz, Tazewell ressalta que sua silhueta é muito definida pela era vitoriana do século XIX. Quando ela chega à Cidade das Esmeraldas, seu vestido é bordado com samambaias [...] Mais tarde, Tazewell observa a parte inferior dos cogumelos e, inspirado por essa “plissagem”, a recriou em sua fantasia clássica de bruxa, quando ela evoluiu para sua versão mais poderosa. Pregas, franzidos, amassados e drapeados não apenas conferem textura ao material preto, mas também refletem o crescimento de seu poder mágico (entrevista concedida a Jazz Tangcay in *Variety*, 2024, tradução nossa).

A análise do figurino de *Elphaba*, através das lentes da visualidade diva, demonstra que sua potência reside em uma economia de signos profundamente eficaz. A capa-manto, o chapéu-coroa e as roupas-base, culminando na transformação final, não operam pela lógica do ornamento, mas pela da simbologia e da amplificação dramática. Eles constroem uma figura que é, por definição, uma diva: uma força da natureza cênica, marcada pela solidão de seu poder e pela grandiosidade de sua presença. O figurino, portanto, é agente ativo na mitologização

de *Elphaba*, tornando-a não apenas uma personagem, mas um arquétipo visual de resistência, autoaceitação e potência transcendente. Essa eficácia simbólica se estende além do palco e da tela, transbordando para a artista que a veste, a exemplo de Cynthia Erivo. Ao incorporar esses signos de poder e sofrimento cênico, o figurino contribui diretamente para a consolidação da atriz como uma diva em construção na cultura pop, utilizando a força visual da personagem para amplificar sua própria estatura artística e dramática.

**Figura 5 - Figurinos confeccionados para atos diferentes do musical**



Fonte: Cortesia do fotógrafo Giles Keyte para WWD (2024)

#### **4. A Performance da Diva Pop: entre representação e resistência**

A escolha de Cynthia Erivo para interpretar Elphaba transcende o âmbito da seleção de elenco e opera como gesto político e estético de reconfiguração simbólica. Erivo

encarna o que Dyer (1998) denomina “estrela como texto social”, em que a celebridade não é mero indivíduo, mas um campo de significados coletivos. A grandiosidade e a ressonância cultural do papel de Elphaba – uma das maiores figuras míticas do teatro musical contemporâneo – um papel que, por sua própria escala vocal, dramática e mítica, opera como um dos rituais máximos de consagração dentro da cultura pop contemporânea, alçando Erivo no mesmo patamar dos “papéis-coroação” que historicamente consolidaram divas. Sua carreira prévia, marcada por uma ascensão meteórica no teatro musical (com *A Cor Púrpura* – 2015 a 2017) e por incursões bem-sucedidas em dramas de prestígio (com destaque para *Harriet* – 2019 – no qual foi indicada a dois Oscars), demonstra um percurso calculado que pavimentou o caminho para este crossover de escala global. O papel de Elphaba não é apenas uma performance, mas a culminação de uma ‘mitologia de excelência’ cuidadosamente construída. Sua imagem pública – mulher preta, britânica, queer e ativista – constitui uma superfície de inscrição de lutas identitárias e discursos de visibilidade. Ao ser pintada de verde, Erivo não abandona essas camadas; ela as reinscreve num corpo alegórico que condensa etnia, gênero, diferença e poder. Neste contexto, o corpo verde, estranho e desafiador, ressoa particularmente com a sensibilidade *camp*<sup>3</sup> e com as comunidades que historicamente encontraram na figura da diva um refúgio e um espelho para a beleza e o poder da não-conformidade. Como argumenta Butler (2003), o corpo é sempre um campo de repetição performativa de normas; no caso de Erivo, essas normas são subvertidas pela reencenação de uma alteridade tornada potência.

---

<sup>3</sup>Conforme Sontag (2018), a estética *camp* é uma sensibilidade artística e cultural que valoriza o artificial, o exagero, o afetado, o estilizado e o irônico como formas de beleza e atração. É caracterizada pela apreciação de coisas consideradas «ruins» ou de “mau gosto” (*kitschness*) por sua qualidade deliberadamente exagerada, não-intencional (ou intencional) e geralmente teatral, logo, o foco está no estilo em detrimento ao conteúdo.

A figura da diva pop contemporânea é um dispositivo de mediação entre o íntimo e o espetacular, entre o sujeito e o sistema midiático. Para Erivo, o papel de Elphaba, conhecido por seu alto grau de exigência técnica e pela necessidade de uma projeção vocal que preencha a escala épica da narrativa, funciona como o ápice de sua afirmação artística. Ela é, como nota Marshall (2014), uma “personalidade pública circulante”, produzida por redes de imagens, sons e afetos que configuram uma economia da atenção. O timbre de Erivo, sua potência vocal – essencial para dominar a tessitura e o belting de faixas de alta dificuldade – e sua interpretação de *Defying Gravity* – lançada previamente em versão promocional em 2024 – constituem elementos fundamentais dessa fabricação simbólica e o catalisador primário da sua transformação em diva pop. A voz, aqui, ultrapassa o domínio do som e converte-se em extensão sensível do corpo. Para o semiólogo francês, Roland Barthes (2004, p.150), “o ‘grão’ é o corpo na voz que canta, na mão que escreve, no membro que executa”, isto é, Barthes define o “grão” justamente como essa presença física, carnal (a “carne”) de quem emite o som. A voz, portanto, não é acessório; é o fundamento técnico e o veículo de afeto que legitima a persona iconográfica, transformando a excelência teatral em hegemonia pop.

Na performance de Erivo, o canto alterna contenção e explosão, compondo uma dramaturgia sonora do empoderamento, ela encarna o desejo, o afeto e a presença. Ao herdar e reinterpretar as exigências vocais extremas de Elphaba, um papel cuja tessitura extrema, amplitude emocional e potência de belting definem um verdadeiro rito de passagem vocal (o tipo de desafio que distingue artistas excepcionais e consagra grandes divas da cultura pop), Erivo se inscreve diretamente na linhagem das grandes cantoras do teatro musical. Essa sucessão vocal, mediada pelo blockbuster cinematográfico, projeta sua voz para além do nicho teatral, legitimando-a como uma potência mainstream com o “grão” necessário para a grandiosidade pop. A diva não apenas se vê; ela se ouve – e, ao ser ouvida, torna-se corpo político.

Essa dimensão sonora é constitutiva da tradição da

diva enquanto figura de poder ambíguo. McClary (2002) interpreta a voz feminina no melodrama como veículo de transgressão e locus de resistência simbólica frente à contenção patriarcal. A “voz de bruxa” de Erivo reinscreve essa genealogia, deslocando o estigma da monstruosidade feminina para um regime de potência performática. O gesto de cantar *It’s time to try defying gravity* (em tradução livre: É hora de tentar desafiar a gravidade) adquire, nesse contexto, um valor metonímico: trata-se de resistir às forças da gravidade social que oprimem corpos racializados e femininos. Hooks (1992) descreve esse gesto como “*talking back*” – uma insurgência vocal que transforma vulnerabilidade em agência.

A monumentalidade industrial de *wicked* – uma franquia que opera em escala global, com fandom<sup>4</sup> estabelecido, impacto transmidial e continuidade para trilogia em especulação – amplia ainda mais a ressonância do papel, convertendo sua performance em um evento cultural de massa. A dimensão intermedial da recepção intensifica esse processo. O *teaser* de *wicked* (2024) ultrapassou 50 milhões de visualizações em 72 horas (Universal Pictures, 2024), mobilizando redes participativas em torno de Erivo. Fãs remixaram trechos vocais no TikTok e no Instagram, associando a cor verde a hashtags como *#DifferentIsPower* e *#WitchEnergy*. Essa circulação exemplifica o conceito de “cultura da convergência” de Jenkins (2009), na qual o público não apenas consome, mas coautoria narrativas e reconfigura significados. A diva torna-se, assim, uma interface colaborativa entre a indústria e o fandom, entre representação e criação coletiva – uma “estrela distribuída” (Turner, 2013).

---

<sup>4</sup> *Fandom* é uma comunidade de pessoas apaixonadas e ativas que compartilham um interesse comum por um determinado produto cultural (Jenkins; Kozinets, 2024).

Figura 6 – Produtos culturais inspirados na estética e personalidade de Elphaba



Fonte: (1) Ilustração de Monica Smiley; (2) Arte da Paige (@Paiges\_of\_Art); (3) Boneca Mattel Wicked Deluxe; (4) Boneco Funko; (5) Bolsa Loungefly; (6) Maquiagens da r.e.m. beauty.

A performance de Erivo também reinscreve o imaginário do musical em uma estética camp, tal como definida por Sontag (2018): um excesso consciente que converte o artifício em linguagem crítica. O verde de Elphaba torna-se signo de desvio e de exuberância política, um gesto de “reapropriação estética” que tensiona as fronteiras entre marginalidade e glamour. Essa operação dialoga com o pensamento de Gilroy (1995), para quem a performance negra contemporânea é um espaço de tradução e hibridização cultural, e com Bhabha (2004), que entende a representação pós-colonial como zona de ambivalência produtiva. Erivo habita precisamente esse “entre-lugar” (*in-between*), em que a diferença não é apagada, mas performada como resistência.

Por fim, o status de Erivo como uma das artistas mais celebradas de sua geração – vencedora do Tony e do Grammy

por *A Cor Púrpura* (2016–2017), detentora de um Emmy (2017) e indicada ao Oscar (2020) – reforça sua posição na linhagem das divas transnacionais que, segundo Railton e Watson (2011), operam como “corpos de mediação” entre autenticidade e espetáculo. A iminência de um status EGOT<sup>5</sup> (Emmy, Grammy, Oscar, Tony) confere à sua trajetória uma narrativa de excelência inquestionável. A escolha para liderar *Wicked*, uma das mais aguardadas adaptações de musical da história recente, é o “selo da industrial cultural” que transforma essa excelência em sucesso massivo. O papel de Elphaba atua, assim, como o catalisador final de sua persona, consolidando a “diva em construção” em um ícone de projeção global.

Sua trajetória em direção ao EGOT projeta uma mitologia de excelência e superação que dialoga com a própria narrativa de *Wicked*. A escolha para liderar uma megaprodução como *Wicked* atesta, portanto, o reconhecimento industrial de seu talento e consolida seu lugar como a nova voz da excelência vocal mainstream. Assim, *Wicked* não é apenas o espaço onde Erivo performa Elphaba; é a plataforma mítica onde sua voz, sua imagem e sua política se convertem em um fenômeno pop global – a consagração definitiva da diva que desafia a gravidade.

## **5. Conclusão: a nova bruxa como ícone da visibilidade contemporânea**

A Elphaba de Cynthia Erivo marca um ponto de inflexão na iconografia da diva pop contemporânea. Sua cor, seu figurino e, sobretudo, sua voz articulam-se como tecnologias de visibilidade que constroem – e não apenas expressam – uma persona em ascensão. Se o verde outrora simbolizava perversão e desvio, em Erivo ele se reconfigura como signo

---

<sup>5</sup> EGOT é um acrônimo que representa a conquista de vencer as quatro maiores premiações do entretenimento estadunidense: E – Emmy Award (para televisão); G – Grammy Award (para música); O – Oscar (Academy Award, para cinema) e T – Tony Award (para teatro). Conquistar o EGOT significa que um artista foi premiado em todas as quatro categorias competitivas principais ao longo de sua carreira, um feito extremamente raro e prestigioso.

de potência, instaurando a paleta cromática de uma diva em construção, cuja força simbólica nasce precisamente da transformação de um corpo marcado em um corpo monumental. O figurino opera como arquitetura ampliada dessa persona, convertendo a fisicalidade da atriz em superfície de inscrição racial, política e afetiva; e a voz, mediada pela estética pop, reescreve sofrimento em transcendência performativa.

O fenômeno *wicked* evidencia que a visualidade da diva contemporânea é fabricada por um ecossistema multimidiático em convergência – maquiagem, moda, som, redes e política. Mas, no caso de Erivo, esse ecossistema não apenas sustenta uma imagem já consolidada; ele participa ativamente de sua consagração, expandindo Elphaba para além da ficção e projetando a atriz para o circuito global das divas transnacionais. A diva não é apenas vista; é afetada, compartilhada, remixada e performada coletivamente. No corpo verde de Cynthia Erivo, o cinema encontra um novo modelo de tornar a diferença espetáculo: não como estigma, mas como grandeza.

Futuras investigações podem ampliar esta análise por meio da materialidade do figurino (estudos de têxteis e próteses de maquiagem), de estudos musicológicos sobre a voz diva e de pesquisas de recepção digital focadas em fandoms e ativismo. A “bruxa pop” de *wicked* é, afinal, mais que um personagem: é um dispositivo visual de visibilidade, uma bruxa que, ao encantar, desafia as gravidades do olhar.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A CLOSER look at ‘wicked’ Costume Designer Paul Tazewell’s Sartorial Approach. *WWD*, [S. l.], 21 nov. 2024. Disponível em: <https://wwd.com/eye/lifestyle/gallery/wicked-costumes-film-elphaba-glinda-1236714358/>. Acesso em: 09 out. 2025.

**AMERICAN Horror Story: Coven.** Criado por Ryan Murphy e Brad Falchuk. [S.l.]: FX, 2013-2014. 1 temporada (13 episódios). Disponível em: <https://www.fxnetworks.com/shows/american-horror-story>. Acesso em: 09 out. 2025.

BARTHES, R. **Image, Music, Text.** London: Fontana, 1977.

BARTHES, R. **O grão da voz.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

BHABHA, H. **The Location of Culture.** London: Routledge, 2004 (Routledge Classics).



BRUNNER, J. Figurista de “Wicked” Conta o Segredo das Roupas Icônicas do Novo Filme. **Forbes**, [s. l.], 20 nov. 2024. Disponível em: <https://forbes.com.br/forbeslife/2024/11/figurista-de-wicked-conta-o-segredo-das-roupas-iconicas-do-novo-filme/> Acesso em: 05 out. 2025.

BRUNO, G. **Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film**. New York: Verso, 2007.

BUTLER, J. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CUBITT, S. **The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from the Renaissance to the Digital**. Cambridge: MIT Press, 2014.

DYER, R. **Stars**. London: British Film Institute, 1998.

ENTWISTLE, J. **The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory**. Cambridge: Polity Press, 2003.

EVANS, C. **The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900–1929**. New Haven: Yale University Press, 2013.

FEDERICI, S. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Tradução de Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017. 464 p. Disponível em: [https://rosalux.org.br/wp-content/uploads/2021/09/CALIBA\\_E\\_A\\_BRUXA\\_WEB.pdf](https://rosalux.org.br/wp-content/uploads/2021/09/CALIBA_E_A_BRUXA_WEB.pdf). Acesso em: 16 nov. 2025.

FEDERICI, S. **Mulheres e caça às bruxas: da Idade Média aos dias atuais**. São Paulo: Boitempo, 2019.

FISCHER-LICHTE, Erika. **The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics**. Londres: Routledge, 2008.

GIBSON, Pamela Church. **Fashion and Celebrity Culture**. London: Bloomsbury Academic, 2012.

GILROY, Paul. **The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness**. Cambridge: Harvard University Press, 1995.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Editora Vozes, 2014.

HOOKS, Bell. **Black Looks: Race and Representation**. Boston: South End Press, 1992.

JACKSON, Angélique. **Cynthia Erivo on Bringing Her Black Queer Identity to ‘Wicked’: ‘It’s a Love Letter to Everyone Who Feels Different’**. **Variety**, [s. l.], 12 nov. 2024. Disponível em: <https://variety.com/2024/film/features/wicked-cynthia-erivo-elphaba-black-queer-woman-1236218605/>. Acesso em: 10 out. 2025.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009.

JENKINS, Henry; KOZINETS, Robert V. **Defining Fandom**. Califórnia: Association for Netnographic Research, 2024. (Frames of Fandom, Livro 1).

- MARSHALL, P. D. **Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture**. 2. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.
- MASSUMI, Brian. **Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation**. Durham: Duke University Press, 2002.
- MOURA, Carolina Bassi de. **A direção e a direção de arte**. 2015. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. doi:10.11606/T.27.2015.tde-14072015-121751. Acesso em: 10 out. 2025.
- MCCLARY, Susan. **Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MONTANHEIRO, Adriana M. Entre Corpos, Dança e Figurino. **A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas**, Florianópolis, v. 1, n. 1, jul. 2021.
- O Mundo Sombrio de Sabrina**. Criado por Roberto Aguirre-Sacasa. [S.l.]: Netflix, 2018-2020. 4 partes (36 episódios). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80223989>. Acesso em: 08 out. 2025.
- PASTOUREAU, Michel. **Vert: Histoire d'une couleur**. Paris: French and European Publications Inc, 2017.
- PENDERGAST, Sara; PENDERGAST, Tom; HERMSEN, Sarah. **Fashion, Costume, and Culture: Clothing, Headwear, Body Decorations, and Footwear Through the Ages**. New York: UXL, 2003.
- PERTEL, Oksana O. Digital Fashion Bodies: Posthuman Perspectives. *Nauka Televideniya – The Art and Science of Television*, [S. l.], v. 19, n. 3, p. 69-93, 2023. DOI: <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2023-19.3-69-93>. Acesso em: 10 out. 2025.
- RAILTON, Diane; WATSON, Paul. **Music Video and the Politics of Representation**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.
- SONTAG, Susan. **Notes on Camp**. New York: Penguin Classics, 2018.
- TANGCAY, Jazz. Cynthia Erivo Added Micro Braids to Elphaba So That 'Wicked' Could Honor Black Women. *Variety*, [S. l.], 17 dez. 2024. Disponível em: <https://variety.com/2024/artisans/news/cynthia-erivo-micro-braids-elphaba-so-that-wicked-could-honor-black-women-1236251657/>. Acesso em: 01 out. 2025.
- THOMPSON, Simon. **Mushroom Couture: "Wicked" Costume Designer Paul Tazewell on Drawing Inspiration From the Natural World**. *The Credits – Motion Picture Association*, 21 nov. 2024. Disponível em: <https://www.motionpictures.org/2024/11/mushroom-couture-wicked-costume-designer-paul-tazewell-on-drawing-inspiration-from-the-natural-world/>. Acesso em: 7 out. 2025.
- TURNER, Graeme. **Understanding Celebrity**. 2. ed. London: SAGE, 2013.

UNIVERSAL PICTURES. **wicked – Official Teaser Trailer**. YouTube, 2024.

VICTORIAN, Brande. **How ‘wicked’ Makeup Artist Frances Hannon Perfected the “Cynthia Green” Color for Elphaba:** and how a dash of neon yellow fixed a persistent problem. *The Hollywood Reporter*, 2025. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-features/wicked-makeup-artist-green-elphaba-1236133314> Acesso em: 7 out. 2025.

VIANA, Fausto Roberto Poço; VELLOSO, Isabela Monken. **RoLand Barthes e o traje de cena** [recurso eletrônico]. São Paulo: ECA-USP, 2018. 80 p. DOI <https://doi.org/10.11606/9788572052085>. ISBN 978-85-7205-208-5.

YAPTANGCO, Ariana. **Wicked Movie Beauty: How Cynthia Erivo and Ariana Grande Transformed Into the witches of Oz**, 2024. Disponível em: <https://www.glamour.com/story/wicked-movie-makeup-hair-frances-hannon-interview>. Acesso em: 10 out. 2025.

### Conhecendo os autores deste capítulo:



**José Eduardo Vilas Bôas Silva:** Doutorando e Mestre em Têxtil e Moda pela EACH/USP, Especialista em Comunicação e Semiótica pela UNIARA e Fashion Business pela FAAP. Bacharel em Moda pelo UNISAL. Pesquisador e professor nas áreas de comportamento, consumo e cultura pop.

[eduardo.vilasboas@gmail.com](mailto:eduardo.vilasboas@gmail.com)



**Aline Barbosa da Cruz Prudente:** Mestra em Artes Visuais pela UNICAMP, Especialista em Design de Produto de Moda pelo SENAI CETIQT. Bacharela e Licenciada em Artes Visuais pela UNICAMP. Figurinista, pesquisadora e docente no Senac São Paulo.

[aline.bcp@gmail.com](mailto:aline.bcp@gmail.com)

### PALAVRAS-CHAVE:

visualidade diva; cultura pop; performance; bruxa; wicked; figurino cênico.

## Capítulo 14

### NUNCA HOVE UMA DIVA COMO... ELTON JOHN

*There has Never been a diva like...Elton John*

Borges, Maria Eduarda; Doutoranda em Artes; Universidade de São Paulo; mariaeduardapesquisa@gmail.com

#### 1. Introdução

Em entrevista ao The Hollywood Reporter<sup>1</sup>, Elton John declarou que foi o seu comportamento sob o efeito de drogas que o levou a ser tratado como diva – o ano era 2020 e ele afirmou categoricamente que não era uma diva. No entanto, em 2024 seus trajes foram incluídos na mega exposição Divas, do The Victoria and Albert Museum (o V&A) em Londres, Reino Unido.

Não se trata, evidentemente, de um erro de interpretação ou conceitual – são duas visões distintas do termo diva que se fundem no caso do ídolo britânico nascido em 25 de março de 1947, em Pinner, Middlesex, subúrbio de Londres, onde o mesmo V&A o homenageou.

Este capítulo aborda a relação entre a diva de má reputação e aquela de dons musicais (talvez) inquestionáveis, analisando o que o tornou uma diva no sentido contemporâneo do termo, a partir de trajes usados em suas performances artísticas e públicas, bem como suas declarações e entrevistas ao longo do prolífica carreira de quase sessenta anos.

---

<sup>1</sup> Disponível em <https://ultimateclassicrock.com/elton-john-diva/>. Acesso em 9 nov. 2025.

## 2. Os primeiros passos como músico profissional

Reginald Kenneth Dwight (Figura 1) – nome nada artístico e que ele substituiria no futuro – revelou muito cedo seus dotes musicais. “Bastava ouvir uma melodia uma vez para eu me sentar ao piano e tocá-la perfeitamente de ouvido” (John, 2019), ele disse.

Figura 1 – Reginald Kenneth Dwight criança ao piano.



Fonte: John, 2019.

Aos 11 anos de idade, em 1958, ra recebeu uma bolsa de estudos por 4 anos na Royal Academy of Music, com aulas aos sábados pela manhã, onde aprende a tocar clássicos como Chopin, Bach, Mozart, e Debussy, como declarou à Classic FM<sup>2</sup>. Aos 16 anos entende que queria experimentar um novo tipo de música, que Academia não buscava ensinar até então e opta por uma carreira no rock and roll:

---

<sup>2</sup> Disponível em <https://www.classicfm.com/music-news/elton-john-music-education-royal-academy/>. Acesso em 9 nov.2025.

Naquela época, a Academia significava música clássica e nada mais – certamente nada de rock ‘n’ roll. Aquilo era música do diabo. Mas sem a minha formação, eu nunca teria conseguido compor as músicas que compus<sup>3</sup>.

Começa a tocar em um Pub, ganhando uma libra por noite. Ainda assim, economiza e compra um microfone e um amplificador para formar sua primeira banda: Bluesology, que manteve entre 1962 e 1968. Adota o nome artístico Reg Dwight. A Figura 2 indica que seus figurinos não apresentam traços de grande inovação visual.

**Figura 2 - Componentes da Bluesology em 1965.**



Fonte: John, 2019.

Em 1967, conhece o letrista e compositor Bernie Taupin (1950-), parceiro com quem desenvolve uma extrema facilidade de colaboração: Taupin como letrista e John como compositor. A parceria se mantém viva até hoje.

---

<sup>3</sup> Idem.

Elton John muda então seu nome artístico mais uma vez. Em sua autobiografia que:

Isso não é nome de popstar. “[‘Esta noite, no Top of the Pops, o novo single de... Reg Dwight!’ Obviamente não daria certo... Elton de Elton Dean, John de Long John Baldry. Elton John. Elton John e Bernie Taupin. Elton John e Bernie Taupin, compositores. Achei que soava bem. Original. Notável (John, 2019).

A mudança oficial de nome aconteceu em 7 de janeiro de 1972, primeiro para Elton Hercules John e só mais tarde para Elton John. Ele chamou a atenção para seus trajés, em legenda escrita para a Figura 3, publicada na sua já citada autobiografia: “Que fique registrada minha concepção de traje casual para uma sessão de gravação”.

**Figura 4 – Elton John e equipe em sessão de gravação. 1972.**



Fonte: John, 2019.

Além do nome, ele começa a mostrar cada vez mais personalidade através de seus trajes – e isso não aconteceria apenas em cima dos palcos.

### 3. O surgimento do Rocktman

Entre 1970 e 1975, grava 13 LPs, sendo que alcança o top da parada Billboard em 7 deles, e aos 27 anos de idade já é considerado o maior astro do Rock no Mundo.

Seus trajes até então, ainda que não fossem muito discretos, eram comprados em lojas. Com o sucesso, ele percebe a necessidade de investir financeiramente nas performances, o que incluía as vestimentas.

Continuava a investir nas apresentações ao vivo, tentando torná-las mais exageradas e chocantes. Passei a contratar figurinistas profissionais – Annie Reavey de início, depois Bill Whitten e Bob Mackie – e incentivá-los a fazer o que lhes desse na telha, não importava quão insano: mais penas, mais lantejoulas, cores mais berrantes, saltos plataforma mais altos. Você concebeu uma roupa coberta de bolas multicoloridas presas a faixas de elástico que brilham no escuro? Quantas bolas? Por que não colocar mais algumas? Não vai dar pra tocar piano com ela? Isso é problema meu” (John, 2019).

A primeira figurinista foi Annie Reavey<sup>4</sup>, a quem John encomendou 12 figurinos para a turnê de 1972. Entre suas criações pode ser destacado o traje coberto por bolinhas da Figura 4.

---

<sup>4</sup> Até o momento, não foi possível encontrar informações mais precisas sobre ela. Consta que trabalhava em Londres como designer de têxteis no período em que encontrou Elton John. Aparentemente, trabalha hoje como pintora muralista, nos Estados Unidos.



**Figura 4 – Figurino de Annie Reavey para Elton John.**



Fonte: Site Tumblr, 2025<sup>5</sup>.

No exuberante Catálogo do Leilão de Arte da Sotheby's de Elton John<sup>6</sup>, ela é citada como a primeira figurinista profissional contratada por Elton John. Em rara entrevista publicada em 2007 pelo jornal americano The Record-Courier, Annie Reavey conta como foram os contatos iniciais com Elton John – “ele ainda era um hippie”, ela disse acrescentando que:

Conheci Elton John e nos demos muito bem. Eu tinha cabelo roxo, ele tinha cabelo verde. Eu tinha strass, ele tinha diamantes. (...) Muitos figurinos extravagantes foram produzidos nos dois anos e meio seguintes. Nos tornamos cada vez mais engraçados e ousados ao longo dos anos, enquanto Elton e eu passávamos muitas noites em claro rindo e testando os limites em relação a sapatos e óculos, além de roupas<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Disponível em: <https://www.tumblr.com/eltonwizard-john/625814427283996672/i-started-employing-professional-costume>. Acesso em 10 out. 2025.

<sup>6</sup> O epíteto de exuberante é válido para o impressionante catálogo dividido em 4 volumes, ao custo médio de 100 dólares pelo conjunto. Não foi possível obter uma cópia impressa, mas as imagens estão amplamente disponibilizadas em diversos sites na Internet.

<sup>7</sup> Leia a entrevista publicada parcialmente em <https://www.recordcourier.com/news/2007/feb/21/country-girl-comes-home-to-painting-murals/>.

Pela declaração da figurinista, seria curioso imaginar que tipo de substâncias teriam sugerido o uso das bolinhas na Figura 4 – talvez as mesmas que impulsionaram tantas noites em claro rindo, como declarou Reavey. A conjectura não seria leviana neste caso, já que data desta mesma fase o problema de Elton John com as drogas, base da sua reputação como diva má, como publicou a *Ultimate Classic Rock Radio*, quando afirmou que foi em 1974 que começou a usar cocaína:

“Eu vi alguém usando cocaína e não sabia o que era”, disse John ao *The Hollywood Reporter* em uma nova entrevista. “Disseram que fazia você se sentir bem. Então pensei: ‘Vou experimentar...’. Pior decisão da minha vida. Gritei com as pessoas. Não me orgulho desse comportamento porque não é quem eu sou<sup>8</sup>.”

É a este comportamento que ele associa sua má imagem como “diva má”:

“Isso levou muita gente a dizer que eu sempre fui uma diva”, refletiu. “Não sou. Agora não uso drogas... A música, desde os três ou quatro anos de idade, era meu porto seguro. E quando eu fazia coisas terríveis comigo mesmo nos anos 70 e 80, ela também era meu porto seguro. E foi assim que ela me manteve vivo. A música sempre foi tudo para mim... Se eu não tivesse esse amor pela música, teria morrido, sem dúvida. Porque mesmo quando eu estava no fundo do poço, eu ouvia música o tempo todo<sup>9</sup>.”

A jornalista Rachel Aroesti se vale destas memórias para espicaçá-lo em seu artigo sobre a exposição *Divas*, no V&A:

---

Acesso em 9 nov. 2025.

<sup>8</sup> Disponível em <https://ultimateclassicrock.com/elton-john-diva/>. Acesso em 9 nov.2025.

<sup>9</sup> Idem.

Elton John: notório por seus acessos de raiva, mestre em criar intrigas entre celebridades e usuário de figurinos fabulosamente ridículos, um dos quais – um traje enorme e luxuosamente adornado inspirado em Luís XIV, criado para sua festa de 50 anos – está entre as peças centrais da próxima exposição do V&A, Diva<sup>10</sup>.

Ao jornal The Guardian, em 22 de outubro de 2021, Elton John disse que seu comportamento “era tão errático e imprevisível. E ainda está em mim, a possibilidade de explodir a qualquer momento”, ele (se) expõe.

Venho tentando trabalhar nisso há muito tempo (...) Posso ter um dia em que tudo na minha vida está indo tão bem, e aí acordo e sinto que o mundo está contra mim. Por quê? Não sei<sup>11</sup>.”

A mesma Aroesti, na matéria sobre Divas, destaca a fundamental importância da mudança no rótulo diva, ao apontar a mudança das antigas noções de misoginia e desprezo que foram usadas para justificar excessos das divas do passado. Diz ela que

“Diva” manteve parte dessa majestade na linguagem moderna, mas também passou a denotar uma mulher assustadoramente exigente e extremamente glamourosa, que leva o egocentrismo e a sensação de merecimento a um nível extremo. Como termo depreciativo, serviu como um equivalente a “vadia”; um insulto usado para manter mulheres que conhecem seu próprio valor em seus devidos lugares<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> O traje foi criado pela figurinista britânica Sandy Powell. Disponível em <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/apr/13/male-divas-elton-john-drake-kendall-roy-va-exhibition-diva>. Acesso em 9 nov. 2025.

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/music/2021/oct/22/elton-john-i-can-still-explode-at-any-moment-i-just-have-terrible-feelings-about-myself>. Acesso em 9 nov. 2025.

<sup>12</sup> Disponível em <https://www.theguardian.com/commentisfree/2023/apr/13/male-divas-elton-john-drake-kendall-roy-va-exhibition-diva>. Acesso em 9 nov. 2025.

Uma diva, no entanto, sempre inspirou aqueles que vieram depois dela. Um bom exemplo, dentro da linha temporal que este capítulo busca traçar, foi o traje usado por Elton John no show no Hollywood Bowl, em setembro de 1973, criado por Annie Reavey e coberto de notas musicais.

Em 2018, o estilista Alessandro Michele se inspirou no traje para uma dos trajes da coleção Gucci Primavera/ Verão.

Figura 5 – À esquerda, Elton John portando o traje em 1973. À direita, coleção da Gucci Primavera/ Verão 2018 por Alessandro Michele.



Fonte: Rede Social X Oficial Gucci, 2018<sup>13</sup>.

Inspirar é um dos principais atributos da diva.

Outro figurinista que cruzou o caminho de Elton John, foi Bill Whitten (1944–2006), estilista e figurinista de Hollywood. Michael Jackson era um de seus clientes, para quem criou a luva coberta de cristais para a turnê do show Victory, de 1984.

<sup>13</sup> Disponível em: <https://x.com/gucci/status/971025449827667970>. Acesso em 10 out. 2025.

Um dos trajes de Whitten, hoje no acervo do V&A, foi batizado de Bicycle John e no site oficial é descrito como:

Desenhado por Bill Whitten, este traje era conhecido como “Bicycle John” e John o usou em sua turnê americana de 1974. O tecido lurex é decorado com uma campainha de bicicleta, paralamas, refletores e capas de guidão, e as solas plataforma e os saltos de dez centímetros das botas são cobertos com strass de vidro multicoloridos. Uma bicicleta combinando também foi criada, coberta com strass correspondentes aos das solas plataforma (V&A, 2025).

Figura 6 – Figurino de Bill Whitten para a turnê americana de 1974.



Fonte: V&A Museum, 2025<sup>14</sup>.

A bicicleta da Figura 7 fazia parte do traje, em composição muito inusitada.

<sup>14</sup> Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O163637/rock-and-pop-whitten-bill/>. Acesso em: 10 out. 2025.

**Figura 9 – Bicicleta que compunha o traje.**



Fonte: Site Maxfieldla, 2025<sup>15</sup>.

Bob Mackie (1940-) tem sido responsável por criações icônicas do mundo dos espetáculos, com contribuições fundamentais para a carreira da cantora Cher, por exemplo. Para o show de Elton John em 1980, para o bis da canção final, Your song, Mackie propôs um traje de... Pato Donald. John comentou que:

Na teoria, uma ideia fantástica. Na prática, deixou muito a desejar. Para começar, não conseguia nem vestir o troço direito. No *backstage*, com um braço enfiado no lugar da perna e a perna entrando onde era o braço, chorava de rir enquanto todos ao meu redor me apressavam. “Tem 500 mil pessoas aí fora. Vai todo mundo achar que não tem bis! Vão dar o show por terminado e ir pra casa!” Ao subir finalmente ao palco, me dei conta de que deveria ter feito algum ensaio geral antes do show para ver como o figurino funcionaria. Se o tivesse feito, teria tomado ciência de dois pequenos problemas. Um, não dava para caminhar com a roupa – os pés de pato literais eram enormes como os de mergulhadores. Segundo, não dava para sentar – com o enorme traseiro acolchoado, o melhor possível era se encarapitar delicadamente

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.maxfieldla.com/products/schwinn-by-bill-whitten-70s-rhinestone-bicycle>. Acesso em: 10 out. 2025.

na banqueta do piano. Tentei tocar “Your Song”, mas não conseguia parar de rir. Bastava meu olhar cruzar com o de Dee,<sup>16</sup> ele com a expressão resignada de um homem que havia retornado após cinco anos e descoberto que tudo continuava tão ridículo quanto antes, para ter um acesso de riso. Mais uma vez, a delicada balada de Bernie sobre amor juvenil em flor era dizimada por minha escolha de figurino de palco (John, 2019)

**Figura 8 - Figurino desenhado por Bob Mackie para show no Central Park, 1980.**



Fonte: Site Christies e Site CNN, 2019<sup>17</sup>.

A diva pode se permitir um momento de diversão também – ainda que tragicômico, por que não?

<sup>16</sup> Dee Murray((1946-1992) foi baixista na banda de Elton John.

<sup>17</sup> Disponíveis em: <https://www.christies.com/en/lot/lot-4594640> e <https://edition.cnn.com/style/article/bob-mackie-costume-designer-profile>.

#### 4. O figurino do primeiro grande show e sua releitura na aposentadoria

Seu primeiro grande show, que aconteceu no estádio do time de beisebol Los Angeles Dodgers, o Dodger Stadium, foi em 1975. Foi um feito inédito: até então, nenhum cantor em carreira solo tinha feito um show em um estádio, e os 110.000 ingressos se esgotaram rapidamente.

O traje criado por Bob Mackie foi inspirado no uniforme dos jogadores e era composto por um macacão bordado com lantejoulas – detalhe para as costas da peça, que tinha o número 1 e escrito Elton – acompanhado também de um boné bordado. O traje é lembrado até os dias de hoje pelos fãs do cantor, que vestem réplicas que podem ser adquiridas em diversas lojas, tanto para ir aos shows como nas festas de Halloween nos Estados Unidos.

Figura 9 – Traje criado por Bob Mackie nos shows do Dodgers Stadium em 1975.



Fonte: Site Cidadão Cultura, 2025<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://www.cidadaocultura.com.br/elton-john-e-bob-mackie-estereotipos-do-glamour-setentista/>. Acesso em: 10 out. 2025.



Quando Elton John resolveu se aposentar dos palcos para se dedicar à família, lança a turnê “Farewell Yellow Brick Road” em setembro de 2018 – tem uma pausa por causa da pandemia e retorna em 2021 – os trajes da turnê foram concebidos por Alessandro Michele da Gucci.

Entre os shows da turnê, para o que aconteceu no Dodgers Stadium em 2022, recorre a Mackie para recriar o boné do traje de 1975 e o figurinista cita em entrevista para o jornalista Christian Allaire da Vogue que,

como não tínhamos o boné original em mãos, e já se passaram 47 anos, tivemos que confiar na nossa memória e em fotos...mas este é o mais próximo possível do original... conseguimos encontrar e usar o máximo de materiais semelhantes que encontramos<sup>19</sup>

Como todas as roupas foram desenvolvidas pela Gucci, e pensando em signos que remetam à aposentadoria, a criação foi diretamente para o imaginário popular – sem deixar de lado a personalidade esfuziante de Elton John.

O traje é composto pelo boné de Mackie e um robe de chambre todo bordado em lantejoulas nas cores azul e prata. Na frente, as iniciais do cantor: “EJ” e nas costas uma homenagem ao time “Dodgers” e o número 1, que Mackie disse ser “uma doce homenagem ao original”<sup>20</sup>.

Como cabe aos bons provocadores, a criação pode ser vista como um roupão para descanso, de ficar em casa... Mas também oferece a perspectiva do lutador de boxe (e de outras lutas corporais) que usam um robe antes de entrar no ringue.

Não seria o fim, apenas mais uma batalha? É o que nos cabe esperar.

---

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.vogue.com/article/elton-john-bob-mackie-recreate-dodgers-costume>. Acesso em: 11 nov. 2025.

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.vogue.com/article/elton-john-bob-mackie-recreate-dodgers-costume>. Acesso em: 11 nov. 2025.

Figura 10 – Show no Dodgers Stadium em 2022, da turnê de despedida de Elton John.



Fontes: Site Vogue, 2022; Site Variety, 2022; Site The Hollywood Reporter, 2022<sup>21</sup>.

<sup>21</sup> Disponíveis em: <https://www.vogue.com/article/elton-john-bob-mackie-recreate-dodgers-costume>; <https://variety.com/2022/music/concert-reviews/elton-john-dodger-stadium-concert-review-tour-farewell-1235437264/>; <https://www.hollywoodreporter.com/music/music-news/elton-john-dodger-stadium-concert-dua-lipa-brandi-carli-le-1235267035>. Acesso em: 10 out. 2025.

## 5. Off stage – A diva contemporânea

A habilidade vocal de Elton John é notadamente um de seus destaques como diva, rivalizando com outras divas da sua geração, como Freddie Mercury e Prince. Seu domínio da cena é evidente e o traje de cena contribuiu muito para isso.

Ao romper normas tão severamente ditadas ao longo de séculos, em 1973, em entrevista à revista Rolling Stone, ele declarou abertamente ser bissexual, cumprindo um dos papéis que se espera da diva: romper paradigmas e promover questionamentos. Em 1988, ele disse à mesma Rolling Stone que estava muito “confortável sendo gay”. Ainda no campo da sexualidade, assim que o casamento homoafetivo foi permitido na Inglaterra, em 2014, casou-se com o executivo David Furnish, com quem vivia desde 1993, e com quem já mantinha uma parceria civil desde 2005. O casal tem dois filhos: Zachary e Elijah.

Elton John sempre manteve bons amigos, alguns de destaque notável, como a Princesa Diana de Gales (1961-1997); Cher; John Lennon (1940-1980); o já citado Freddie Mercury (1946-1991); e mais jovens, como David e Victoria Beckham, Eminem e Robbie Williams.

Há também o lado filantrópico da diva: em 1992, fundou a Elton John AIDS Foundation (EJAF), que arrecadou milhões de dólares para a prevenção, educação e cuidados com o HIV. Fundou também a Elton John Sports Fund, que auxilia atletas promissoras da Inglaterra e a Support for the Arts, que concede bolsas na Royal Academy of Music, onde ele mesmo foi bolsista quando criança.

## 6. Conclusão

Tenha orgulho de quem você é. Existem tantas pessoas maravilhosamente diversas no mundo. Heterossexuais, homossexuais, transgêneros. Somos todos filhos de Deus.

*Elton John*

Ao longo deste capítulo, foi possível acompanhar a trajetória de Reginald Kenneth Dwight até Elton John e perceber que a categoria “diva” deixou de ser apenas um rótulo pejorativo para se tornar uma chave fundamental na análise da performatividade da vestimenta nas artes cênicas. A leitura dos trajés – de Annie Reavey a Bill Whitten e Bob Mackie – evidencia que a construção de Elton John como diva não se dá somente na potência vocal, na fama ou no acúmulo de prêmios, mas sobretudo na elaboração minuciosa de uma visualidade que desafia expectativas de gênero e de masculinidade associadas ao universo do rock.

O artista, consciente de sua posição “preso” ao piano, faz do figurino um dispositivo de expansão do próprio corpo. Ao investir em macacões cobertos de bolinhas, penas, lantejoulas, plataformas excessivas ou em um uniforme de beisebol que se torna ícone pop, Elton John desloca o pianista “sentado” para um território de hipervisibilidade, no qual o traje age como prótese e amplificador. Os figurinos não são meros adornos, mas dramaturgias visuais que tensionam a fronteira entre o ridículo e o sublime, instaurando na cena uma economia do excesso que dialoga com o imaginário camp e com estéticas queer.

Paralelamente, a persona pública de Elton John – marcada por explosões de temperamento, dependência química, confissões públicas, ativismo em HIV/AIDS e engajamento em causas sociais – deixa ainda mais concreta a sua noção de diva. A “diva má”, construída pela imprensa a partir de episódios de descontrole, convive com a diva que assume sua orientação sexual, casa-se com outro homem assim que a legislação permite e cria fundações filantrópicas de grande alcance. Nesse sentido, o artista encarna uma diva contemporânea cuja performance excede o palco: ela se estende à mídia, à política, à vida afetiva e ao ativismo, reconfigurando os limites entre vida privada e espetáculo.

Ao relacionar esses aspectos, percebe-se que a trajetória de Elton John confirma o figurino como lugar privilegiado de autoria compartilhada, em que estilistas e figurinistas tornam-se co-criadores da cena. As roupas, ao mesmo tempo em que inscrevem o corpo do artista em linhagens de divas anteriores,

também o projetam como referência para novas gerações – como demonstra a apropriação de seus trajes por casas de moda, fãs e exposições museológicas. Assim, o traje de cena emerge como arquivo vivo, capaz de guardar e reatualizar narrativas de dissidência, humor, fragilidade e potência.

Finalmente, a máxima “tenha orgulho de quem você é”, tantas vezes reiterada por Elton John, pode ser lida como síntese de uma ética de visibilidade que atravessa sua obra. Ao optar com frequência pelo exagero, pela cor e pela incoerência calculada, o artista recusa a descrição como valor e afirma a cena popular como espaço de experimentação estética e política. Para os estudos em artes cênicas, sua trajetória convida a pensar a diva não mais como exceção ou capricho, mas como figura crítica através da qual se podem discutir corpo, gênero, memória e espetáculo na cultura contemporânea.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BEGO, Mark. **Rocket Man: the life of Elton John**. New York: Pegasus Books, 2020.
- BUCKLEY, David. **Elton John: a biografia**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2011.
- ELTON John Breaks Down 14 Looks From 1968 to Now | Life in Looks | Vogue. Estados Unidos: Vogue, 2022. (12 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rsCVMj0NBWg&t=19s>. Acesso em: 1 set. 2025.
- ELTON John: Never Too Late. Direção de Rj Cutler e David Furnish. Londres: Disney Branded Television e Rocket Entertainment, 2024. (1022 min.).
- JOHN, Elton. **Elton John**. 2025. Disponível em: <https://www.eltonjohn.com/>. Acesso em: 1 jun. 2025.
- JOHN, Elton. **Eu, Elton John** [recurso eletrônico]. São Paulo: Planeta do Brasil, 2019.
- LIFE, The Editors Of. **Elton John**. New York: Life Books, 2019.
- VIANA, Fausto; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes** [recurso eletrônico]. 2. ed. São Paulo: ECA USP, 2021.

### Conhecendo a autora deste capítulo:



**Maria Eduarda Borges:** Mestre e Doutoranda em Artes pela ECA USP. Especialista em Moda Criação pela Faculdade Santa Marcelina. Trabalhou nos setores de Desenvolvimento, Produto e PPCP em fábrica de Malharia Retilínea; Criação, Desenvolvimento e Produção de Figurinos, Fantasias e Trajes para Umbanda e Candomblé. Foi uma das organizadoras dos livros *Dos bastidores eu vejo o mundo* (volumes 8 e 9) e *O sistema de corte e costura de Sophia Jobim: os anos de ouro de Mme Carvalho no Liceu Império: 1932-1954*.

[mariaeduardapesquisa@gmail.com](mailto:mariaeduardapesquisa@gmail.com)

### PALAVRAS-CHAVE

Elton John; Traje de cena; Rocktman; Diva; Bob Mackie

## Capítulo 15

### LADY GAGA E A ESTÉTICA GÓTICA NA ERA MAYHEM: MODA, RUÍNA E ESPETÁCULO

*Lady Gaga and the gothic aesthetic in the Mayhem era: fashion,  
ruin and performance*

Marcato, Luiza; Mestranda; Universidade de São Paulo;  
Luiza.marcato@hotmail.com

#### 1. Introdução

Não somos apenas obras para  
Michelangelo esculpir<sup>1</sup>

O imaginário contemporâneo parece ter revelado, nos últimos anos, um deslocamento sensível em direção ao sombrio. Após o colapso social, político, econômico, sanitário e simbólico provocado pela pandemia de COVID-19, a cultura visual revela ter passado a articular com mais força os temas da ruína, da morte, do isolamento e da incerteza. A estética nas redes, nas passarelas e nas artes performativas tornou-se, de modo perceptível, mais melancólica e introspectiva, refletindo um cansaço coletivo diante da promessa de progresso que marcou o início do século XXI. Esse fenômeno não se limita à nostalgia ou ao pessimismo: trata-se de um retorno do trágico, uma tentativa de dar forma estética a uma experiência histórica de desamparo.

---

<sup>1</sup> No original: “We are not just art for Michelangelo to carve”, trecho da música Bloody Mary, de Lady Gaga. A epígrafe é mobilizada aqui como síntese do argumento central deste texto: o corpo não é matéria passiva a ser moldada pelo olhar externo, seja o da tradição artística, da indústria da moda ou da cultura do espetáculo.

Como observa Mark Fisher<sup>2</sup> (2009), em Realismo Capitalista, o imaginário cultural do presente é dominado pela incapacidade de imaginar alternativas à realidade vigente, sendo mais atraente imaginar o apocalipse para o futuro. O sentimento de “futuro esgotado” encontra na melancolia e no grotesco suas expressões mais coerentes. A atmosfera pós-pandêmica pode ter amplificado essa sensação, revelando a vulnerabilidade estrutural do estado, do corpo, do trabalho, das redes de afeto entre outros. Em contrapartida, essa percepção convive com a manutenção de uma lógica de espetáculo e de aparência, herdeira direta do que Guy Debord (1997) denominou sociedade do espetáculo, um regime no qual tudo o que se vive se converte em representação. Nas redes sociais, o sofrimento, a crise e a precariedade emocional são ocultos sob a simulação de vitalidade, sucesso e produtividade.

Zygmunt Bauman (2021), ao tratar da modernidade líquida, já apontava para a fragilidade dos vínculos e para a busca incessante de validação, um cenário em que a imagem substitui o ser, e o consumo simbólico de felicidade e perfeição se torna um imperativo. Esse atrito entre colapso e aparência, luto e espetáculo, define o espírito do presente: uma era em que o mal-estar não desaparece, mas é recoberto por filtros e algoritmos.

Assim, a revalorização do sombrio emerge como linguagem de resistência e de autenticidade emocional, pois confronta a estética da perfeição e discute abertamente a dor, o fracasso, o luto e a perda. Ao assumir o escuro como matéria estética, o imaginário contemporâneo, e artistas como Lady Gaga, questionam a promessa de leveza e positividade impostas pela cultura da visibilidade.

---

<sup>2</sup> Mark Fisher (1968–2017) foi um teórico cultural, crítico e professor britânico, conhecido por suas análises sobre cultura, política e subjetividade no capitalismo tardio. Autor de obras como *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (2009), Fisher investigou como o neoliberalismo molda não apenas a economia, mas também a imaginação e o desejo. Seus textos articulam música, cinema e teoria crítica para pensar o mal-estar contemporâneo, a depressão e o esgotamento como sintomas de um sistema que captura até mesmo o inconsciente.



Nesse contexto, a estética gótica reaparece como um campo de refúgio e elaboração simbólica. O gótico, desde sua origem como subcultura no Reino Unido no final dos anos 1970, propõem uma forma de lidar com a desilusão política e existencial (Hebdige, 1979). Há um vocabulário visual (que inclui a cor preta, o veludo e tecidos pesados, o vinil, o sangue, o fetiche, a teatralidade do sofrimento entre outros) retornando agora ao *mainstream*. O que antes era nicho contracultural passa a ser um modo sensível coletivo: o desejo de olhar a decadência de frente, e talvez, de encontrar beleza nela.

Assim, pensar o gótico no contexto da cultura pop contemporânea significa compreender como certos signos de decadência, dor e excesso se tornam ferramentas críticas diante do colapso simbólico do presente. O traje, nesse sentido, funciona como meio de elaborar visualmente afetos sociais: a ansiedade, o desencanto, o desejo de transcendência. O espetáculo pop, quando atravessado por essa visualidade sombria, transforma-se em um espaço de catarse coletiva, onde a experiência do trauma é convertida em imagem, som e movimento. É sob essa perspectiva que a era MAYHEM será aqui analisada, como um laboratório estético em que o gótico se reatualiza como linguagem do contemporâneo.

É nesse cenário que inserimos essa investigação, centrada na figura de Lady Gaga, uma das artistas que mais radicalmente soube converter dor e excesso em performance. Desde sua estreia no final da década de 2000, Gaga se construiu como uma artista que não apenas canta e interpreta, mas encena o próprio corpo como território estético e político. Sua trajetória é marcada por uma constante reconfiguração identitária, em que cada era, traje ou aparição pública opera como um ato de metamorfose, uma estratégia de sobrevivência e de discurso. Um dos exemplos mais paradigmáticos dessa prática é o vestido de carne usado por Gaga no MTV Video Music Awards de 2010, criação de Franc Fernandez e Nicola Formichetti. A peça, confeccionada com cortes reais de carne bovina, gerou repulsa e fascínio em igual medida, o traje condensava uma crítica política e corporal: ao mesmo tempo

em que denunciava a objetificação do corpo feminino pela cultura midiática, também se posicionava contra a imposição do Don't Ask, Don't Tell, política militar norte-americana que discriminava pessoas LGBTQIA+.

Como observa Caroline Evans (2023) em *Fashion at the Edge*, a moda que flerta com o grotesco e o abjeto atua como um inverso espelho da cultura, a colisão entre o belo e o repulsivo vão expor o corpo como um campo de conflito. O vestido de carne, nesse sentido, inscreve Gaga na linhagem de artistas que usam o corpo como dispositivo político e alegoria da vulnerabilidade. Desde os trajes de carne crua no MTV Video Music Awards de 2010 até as vestes sacras e escultóricas da fase *Chromatica*, Gaga gera atrito na fronteira entre o sublime e o execrável, entre o luxo da alta-costura e a materialidade do corpo ferido, fragmentado, pós-humano. Essa oscilação contínua, longe de ser mero exibicionismo, revela uma consciência performativa da própria imagem: Gaga faz da moda um dispositivo de linguagem, um modo de dramatizar os impasses do sujeito contemporâneo diante do olhar público e das demandas de coerência. Transformando o traje em discurso, convertendo-o em vulnerabilidade e de poder.

Dentro desse quadro, o interesse por Gaga reside não apenas em sua influência estética, mas em sua capacidade de traduzir discursos culturais em imagem. Se o gótico contemporâneo expressa o desconforto e o desencanto de uma era pós-utópica, Gaga o transforma em espetáculo, sem esvaziar a força simbólica. Seus figurinos, especialmente na era *MAYHEM*, materializam uma sensibilidade coletiva, aquela que reconhece na escuridão, na dor e no excesso não uma fuga, mas um espelho do nosso tempo.

A era *MAYHEM* representa, dentro da trajetória de Lady Gaga, uma espécie de reconciliação entre o grotesco e o glamour, uma síntese madura de todos os seus experimentos anteriores. O termo "mayhem", que em inglês significa "caos" ou "desordem", sintetiza a atmosfera cultural de um mundo em colapso: pandemias, guerras, crise ambiental e o desgaste emocional coletivo do século XXI. Nesse contexto, Gaga transforma o caos em linguagem estética, pegando emprestado

o gótico não apenas como um estilo visual, mas uma metáfora do presente.

A chamada “era MAYHEM” refere-se ao ciclo criativo de Lady Gaga no álbum MAYHEM, de 2025, e em sua turnê mundial intitulada The Mayhem Ball. Neste projeto, Gaga articula música, moda, performance e cenografia de forma integrada: o álbum foi precedido por singles como “Disease” e “Abracadabra”, os quais anunciaram uma estética marcada por influências góticas e industriais. A turnê foi descrita pela revista Vogue Itália como uma produção monumental que trás para o palco: “uma produção monstruosa, e a definição não é por acaso, visto que tudo aqui é concebido para assumir dimensões e atmosferas monstruosas, grotescas e decadentes<sup>3</sup>” (Armelli, 2025<sup>4</sup>).

A era MAYHEM, em especial, materializa essa virada pois nela, Gaga intensifica o diálogo com os símbolos do gótico, o preto absoluto, a cruz, o metal, a textura lúgubre, o corpo entre a santidade e o martírio, não como simples estilo, mas como modo de pensamento estético. O objetivo deste capítulo, portanto, é compreender como o retorno do gótico no imaginário contemporâneo encontra em Lady Gaga uma tradutora privilegiada, capaz de atualizar, em pleno mainstream<sup>5</sup>, uma sensibilidade que nasce da sombra e da crise.

<sup>3</sup> Tradução nossa, no original “una produzione monstre, e la definizione non è affatto casuale, visto che tutto qui è pensato che assumere dimensioni e atmosfere mostruose, grottesche e decadenti” (Armelli, 2025).

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.vogue.it/article/lady-gaga-milano-mayhem-ball-tour-foto-donatella-versace>. Acesso em: 13 de nov. de 2025.

<sup>5</sup> No contexto da cultura pop e da moda, o termo mainstream refere-se ao conjunto de práticas, produtos e discursos amplamente aceitos, consumidos e legitimados pelo mercado e pela mídia de massa. Diferencia-se das subculturas ou movimentos marginais por sua visibilidade e circulação em larga escala. Quando se afirma que determinada estética, como o gótico ou o fetichista, “entra no mainstream”, significa que elementos antes associados à contracultura ou à transgressão são absorvidos, reinterpretados e comercializados dentro do sistema cultural dominante, perdendo parte de seu caráter subversivo, mas ampliando seu alcance simbólico.

É a partir dessa constatação que este capítulo propõe uma leitura crítica dos figurinos da era MAYHEM de Lady Gaga, buscando compreender de que modo essa fase recente da artista, de natureza camaleônica, reinscreve a estética gótica no campo da cultura pop contemporânea. A pesquisa parte de um olhar filosófico e interpretativo, interessado menos em soluções formais e mais nas implicações simbólicas e históricas de tais escolhas visuais.

Selecionamos como objeto de análise quatro trajés emblemáticos: o vestido preto de inspiração vitoriana/gótica do século XIX, com elementos modernos de gothic glam, usado no Grammy 2025; o traje vermelho com chapéu de espinhos do videoclipe *Abracadabra*; o vestido vermelho em forma de gaiola, que se tornou ícone do *Mayhem Ball*; e o traje preto grotesco da figura vilanesca no videoclipe *Disease*.

Por meio de uma abordagem qualitativa e semiótica, o estudo examina como esses figurinos mobilizam signos do gótico – como a cor preta, o fetichismo do sofrimento, o corpo como relíquia – e os traduzem para o imaginário pop. A análise relaciona tais imagens com o contexto sociocultural contemporâneo, marcado pela revalorização das estéticas sombrias, pela nostalgia pós-pandêmica e pela hibridez entre moda de luxo e subcultura.

Argumenta-se que, ao revisitar o gótico, Gaga reafirma seu estatuto de diva enquanto mediadora entre o mainstream e a alteridade, transformando o figurino em espaço de resistência estética e reflexão sobre a própria performatividade da fama. O texto propõe, assim, uma leitura dos trajés de MAYHEM como discurso filosófico-visual sobre o corpo, o tempo e a cultura pop em crise.

## 2. O gótico enquanto subcultura e linguagem estética

A subcultura gótica emerge no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 no Reino Unido, como um desdobramento do movimento pós-punk britânico. Herdeiro do impulso contestatório do punk, o gótico desloca o foco da raiva e

do enfrentamento direto para uma sensibilidade melancólica, introspectiva e teatral. Se o punk fazia da negação uma forma de ruído político, o gótico a transforma em atmosfera: o grito converte-se em lamento, o protesto em ritual, a destruição em estética. Em vez da agressividade sonora e visual do punk, o gótico cultiva uma poética do excesso sombrio através da exaltação da dor, da solidão e da beleza do ruído, que inscreve no corpo e na indumentária a recusa às normatividades sociais e emocionais.

Essa inflexão traduz um desencanto profundo com as promessas revolucionárias da geração anterior e com o fracasso das utopias políticas que haviam alimentado o imaginário dos anos 1960 e 1970. O gótico surge, assim, como um modo de resistência estética fundado na negatividade e no culto da diferença, um gesto de reapropriação simbólica da decadência e da marginalidade. Dick Hebdige (1979), em *Subculture: The Meaning of Style*, observa que as subculturas produzem significados políticos a partir do estilo, dessa forma o corpo e a aparência tornam-se suportes de um discurso crítico sobre classe, política, gênero e pertencimento.

O contexto político é fundamental para compreender esse deslocamento. Sob o governo de Margaret Thatcher, o Reino Unido atravessava uma crise econômica e social com o desemprego em massa e corte de direitos trabalhistas. Diante desse cenário de austeridade, muitos jovens encontraram refúgio na escuridão, não como fuga, mas como afirmação de uma subjetividade dissidente. O gótico tornou-se, então, um espaço simbólico para dramatizar o mal-estar coletivo e transformar o desespero em performance. Como observa Dick Hebdige (1979), as subculturas funcionam como práticas de resistência simbólica, nas quais o estilo é uma forma de discurso político.

É possível apontar um paralelo com os tempos atuais, marcados por instabilidades políticas, econômicas e sociais de escala global. O avanço de movimentos de extrema direita, o escalonamento rápido de conflitos internacionais, as guerras, a polarização crescente nos Estados Unidos e em outros países, bem como crises econômicas e ambientais persistentes, criam

um cenário de incerteza e tensão social semelhante, em sentido simbólico, ao vivido no Reino Unido dos anos 1980. O que abre espaço para o mal-estar coletivo contemporâneo se manifestar em diferentes linguagens culturais como forma de processar medo, frustração e vulnerabilidade. A persistência desses conflitos evidencia que, embora os contextos específicos mudem, a necessidade de criar espaços simbólicos de resistência e de elaboração estética do sofrimento permanece, dando ao gótico e às suas ressignificações contemporâneas um papel novamente central na leitura crítica da sociedade.

Alguns signos visuais são facilmente reconhecíveis: predominância do preto, o vermelho-sangue e o branco-mármore, tons que remetem ao corpo, à carne, aos ossos e à morte. Os materiais, veludo, couro, renda, vinil, metal, produzem uma textura tátil que combina sensualidade e rigidez, prazer e dor. O gótico vai dramatizar o estar à margem da sociedade e transformar o sofrimento em signo de potência criativa. Essa estética propõe, ainda, que sentimentos bons e ruins devem ser acolhidos na mesma medida, sem serem sobrescritos ou substituídos para se conformar a um quadro social de normalidade ou produtividade. O gótico, portanto, afirma a legitimidade de toda experiência emocional como matéria de expressão e reflexão, valorizando a autenticidade do sujeito diante de pressões externas que promovem apenas a simulação de bem-estar.

### **3. A atmosfera contemporânea: do pós-pandêmico ao apocalíptico**

Como comentamos, o período pós-pandêmico escancarou velhas fragilidades estruturais da sociedade contemporânea: precarização do trabalho, colapso de redes de cuidado, aumento da ansiedade coletiva e da instabilidade econômica, além de um processo de digitalização, em que experiências afetivas, profissionais e culturais são mediadas por telas. Nesse cenário, a exposição constante ao sofrimento e à informação simultaneamente trágica, pode ter ajudado a gerar

uma sensibilidade coletiva marcada pela melancolia, pela inquietação e pelo fascínio pelo sombrio. Essa atmosfera social tem se refletido em tendências culturais recentes, evidenciando um boom de conteúdos dark e melancólicos em diversas mídias, explorando universos sombrios, distópicos e estilizados, resgatando elementos góticos e neo-vitorianos<sup>6</sup>, alinhando o imaginário pop à essa estética.

Por exemplo, nos filmes *The Batman* (Matt Reeves, 2022) e *The Crow* (Rupert Sanders, 2024), (Figuras 01 e 02, respectivamente) o gótico reaparece sob a forma do neo-noir<sup>7</sup> urbano. Ambas as obras revisitam o arquétipo do herói sombrio, solitário, moralmente ambíguo e psicologicamente fraturado, situando-o em metrópoles decadentes e tecnologicamente saturadas.

Figura 01 – Poster de *The Batman*(2022)



Fonte: divulgação

<sup>6</sup> O termo neo-vitoriano designa um movimento estético e cultural contemporâneo que revisita, reinterpreta ou parodia a era vitoriana (1837–1901), especialmente por meio da moda, da literatura e das artes visuais. Frequentemente associado ao pós-modernismo, o neo-vitoriano combina nostalgia e crítica, resgatando elementos como o vestuário, a moral e o imaginário científico da época para problematizar questões de gênero, classe e tecnologia na modernidade tardia.

<sup>7</sup> O termo neo-noir refere-se à retomada contemporânea do estilo e dos temas do cinema film noir clássico das décadas de 1940 e 1950. Caracteriza-se por atmosferas sombrias, narrativas ambíguas e protagonistas moralmente complexos, reinterpretados sob novas perspectivas visuais e sociais. O neo-noir atualiza o pessimismo e a estética expressionista do noir original, incorporando questões como vigilância, crise de identidade e corrupção nas metrópoles modernas.

Figura 02 – Poster de The Crow(2022)



Fonte: divulgação

O gótico também se desloca para o terreno da reconstrução corporal e ética da criação, como se vê em Poor Things (Yorgos Lanthimos, 2023) e em Frankenstein (Guillermo del Toro, 2025), Figuras 03 e 04 respectivamente. Ambos os filmes retomam o expressionismo alemão e a estética do grotesco para expor a carne como campo de experimentação moral e política, atualizando o gótico científico do século XIX.

Figura 03 – Poster de Poor Things (2023)



Fonte: divulgação



Figura 04 – Poster de Frankenstein (2025)



Fonte: divulgação

Em *Nosferatu* (Robert Eggers, 2024), Figura 05, Eggers recria o clássico de 1922 com fidelidade expressionista: iluminação oblíqua, sombras deformantes e ritmo hipnótico. Mais do que uma refilmagem, *Nosferatu* funciona como arqueologia do imaginário gótico, uma evocação daquilo que sempre retorna: o medo do desconhecido, o erotismo da morte, a melancolia como experiência estética.

Figura 05 – Poster de *Nosferatu* (2025)



Fonte: divulgação

Na série *Wednesday* (Tim Burton, 2022), a estética gótica ganha contornos de cultura de massas ao ser traduzida para uma geração moldada pelo TikTok e pela nostalgia dos anos 2000, além de trazer referências de Edgar Allan Poe<sup>8</sup>, um dos escritores que ajudou a forjar a estética do sofrimento gótico.

Figura 05 – Poster de *Wednesday* (2025)



Fonte: divulgação

A protagonista, interpretada por Jenna Ortega, encarna uma figura que combina distanciamento emocional e autoperformance, uma mistura de melancolia e ironia que reflete o espírito pós-digital. A série acabou fortemente associada à imagem de Lady Gaga após viralizar nas redes sociais um trecho em que a protagonista dança ao som de *Bloody Mary* (2011), faixa do álbum *Born This Way*, em uma

<sup>8</sup> Edgar Allan Poe (1809–1849) foi um escritor, poeta e crítico literário norte-americano, considerado um dos precursores do conto moderno e do gênero policial, além de figura central do romantismo sombrio. Sua obra explora temas como a morte, o horror psicológico e o mistério, com estilo marcado pela musicalidade, pelo rigor formal e pela investigação das profundezas da mente humana.

edição feita por fãs. O fenômeno digital reavivou a canção mais de uma década após seu lançamento e selou o vínculo simbólico entre a artista e o universo da série. O sucesso da associação foi tão expressivo que Gaga foi convidada a participar da segunda temporada, além de lançar um videoclipe oficial dirigido por Tim Burton, no qual a estética sombria e performática da era Mayhem da artista dialoga diretamente com a atmosfera pop-gótica<sup>9</sup> de Wednesday.

Esse reencontro entre Wednesday e Gaga não é acidental: ele marca o ponto em que o gótico deixa de ser subcultura marginal e torna-se um modo de expressão mainstream, mediado pela nostalgia e pela autorreferência digital. A própria Gaga, cujo trabalho sempre oscilou entre o grotesco e o sublime, o humor e o horror, foi codificada como ícone da estranheza aceitável, uma “mãe monstro”.

Na moda, essa tendência também se consolidou gradualmente. Coleções recentes de Balenciaga, sob a direção de Demna Gvasalia<sup>10</sup>, têm se tornado um dos exemplos mais emblemáticos dessa incorporação do gótico ao mainstream e à alta costura. Desde a coleção Outono/Inverno 2022, Figura 06, apresentada em um cenário de tempestade de neve artificial, uma metáfora visual para o isolamento e a catástrofe ambiental, a marca adota um vocabulário imagético que combina melancolia, destruição e fetichização do colapso. As silhuetas longilíneas e encurvadas, os sobretudos de vinil negro, o couro gasto, as botas de estrutura quase bélica e os óculos que cobrem metade do rosto compõem um repertório visual que se aproxima

<sup>9</sup> O termo pop-gótico designa uma estética contemporânea que funde elementos do gótico, como o macabro, o romântico e o sombrio, com a cultura pop e midiática. Essa fusão produz uma visualidade híbrida e irônica, na qual símbolos de morte, melancolia e decadência são reinterpretados por meio da moda, da música e das artes visuais, frequentemente com apelo comercial e caráter performativo.

<sup>10</sup> Curiosamente, Demna, é fã de Rammstein, uma das bandas mais influentes do rock industrial e gótico, já apareceu em seu Instagram usando uma camiseta do grupo. Fonte: <https://www.instagram.com/p/CbhZtwwI1ha/> Acesso: 28 de outubro de 2025.

tanto do *cyber-goth*<sup>11</sup> quanto do *post-apocalyptic fashion*<sup>12</sup>

Figura 06 – coleção Outono/Inverno 2022, Balenciaga



Fonte: divulgação

As coleções Gothic Fairies da Rodarte<sup>13</sup>, Figura 07, Fashion Week 2023 (FW23) também são exemplos. Criada pelas irmãs Kate e Laura Mulleavy, a Rodarte já possuía uma assinatura marcada pela teatralidade e pelo onirismo, mas em Gothic Fairies essa poética assumiu um tom explicitamente

<sup>11</sup> O termo *cyber-goth* refere-se a uma subcultura que combina referências do gótico tradicional com estética futurista e tecnocultural. Surgido nos anos 1990, especialmente em clubes de música eletrônica industrial e *trance*, o *cyber-goth* mistura elementos de fetichismo, ficção científica e cultura *rave*, com ênfase em cores neon, acessórios tecnológicos e performances que evocam corpos híbridos entre o orgânico e o mecânico.

<sup>12</sup> A *post-apocalyptic fashion* é uma estética inspirada em cenários de colapso civilizacional, guerras ou desastres ambientais. Caracteriza-se pelo uso de roupas desgastadas, materiais reaproveitados e sobreposições funcionais que evocam sobrevivência e escassez. Frequentemente presente em filmes, editoriais e subculturas urbanas, essa moda expressa tanto uma crítica às crises contemporâneas quanto uma fantasia de resistência em um mundo em ruínas.

<sup>13</sup> Rodarte é uma casa de moda norte-americana fundada em 2005 pelas irmãs Kate e Laura Mulleavy, em Los Angeles. É conhecida por normalmente buscar referências no cinema e na arte contemporânea para criar as peças de alta-costura. Normalmente usam contrastes entre delicadeza e brutalidade nas peças: tule e couro, renda e metal.

dark e espectral. O desfile apresentou vestidos de renda preta translúcida, véus longos, golas rendadas altas, mangas bufantes e brilhos metálicos sutis, combinando referências vitorianas com o imaginário das fadas sombrias e das heroínas trágicas do romantismo. O resultado foi uma coleção que tratava o gótico não como fantasia macabra, mas como poesia do luto e da delicadeza, uma espiritualidade estética que mistura o mórbido e o etéreo.

Figura 07 - Colagem: Gothic Fairies, Rodarte (FW23)



Fonte: colagem de fotos de divulgação

Já na Fashion Week 2025, Figura 08, a marca intensificou esse diálogo com o sombrio, substituindo o romantismo etéreo por uma dramaticidade mais densa e cinematográfica. As silhuetas tornaram-se mais estruturadas e verticais, com o uso de veludos, cetins pesados e transparências justapostas a volumes rígidos, criando composições que lembram tanto a austeridade das vestes monásticas quanto o fetichismo contemporâneo. O gótico, que antes habitava clubes alternativos e editoriais independentes, transforma-se em linguagem de prestígio, preservando sua aura de melancolia e teatralidade, mas agora revestido de sofisticação. Nessa operação, a Rodarte reafirma o valor contemporâneo do sombrio como campo de invenção estética e emocional, em sintonia com a cultura de desencanto do presente.

Figura 08 – Colagem: Rodarte (FW25)



Fonte: colagem de fotos de divulgação

#### 4. Lady Gaga: a diva camaleônica e a cultura da metamorfose

Lady Gaga consolidou-se, ao longo de mais de uma década, como uma das figuras mais complexas e mutáveis da cultura pop contemporânea. Desde sua estreia, a artista transita entre o mainstream e o underground<sup>14</sup>, entre o espetáculo midiático e a performance conceitual, simultaneamente se mostrando como produto e produtora do imaginário. Sua trajetória é marcada por uma constante reconfiguração identitária, em que cada era, traje ou aparição pública opera como um ato de metamorfose, uma estratégia estética e política de sobrevivência.

É nesse processo que Gaga assume plenamente o estatuto de diva contemporânea, sintetizando o desejo coletivo de transcendência e vulnerabilidade através do corpo performático. “Divar”, no léxico popular, não significa apenas exibir-

<sup>14</sup> No contexto que estamos trabalhando nesse capítulo, usamos o mainstream para nos referir ao que é amplamente aceito, divulgado e consumido pelo público em geral, o que pertence ao centro do sistema cultural e econômico, sustentado por grandes mídias e indústrias. Já o underground designa circuitos marginais, independentes ou experimentais, onde a criação artística e estética se dá em oposição ou resistência às normas do mercado e do gosto dominante.

se, mas transformar-se em espetáculo, teatralizar a emoção e tornar a própria imagem um campo de disputa simbólica. Desde *The Fame Monster* (2009), Gaga explora o lado sombrio da fama, expondo o desejo, o medo e a monstruosidade que habitam o espetáculo da celebridade. O álbum, acompanhado por videoclipes que articulam o erotismo, o terror e o glamour, antecipa a virada “dark” que, anos depois, se tornaria dominante na cultura pop. Caroline Evans, em *Fashion at the Edge: Spectacle, Modernity and Deathliness* (2003), descreve a moda como uma prática que lida com “a beleza e o horror do corpo”, uma ideia que encontra ressonância na obra de Gaga, em que o figurino é meio de afirmação e de exorcismo.

Em *Born This way* (2011), Gaga radicaliza a estética do corpo pós-humano, incorporando chifres subcutâneos, látex e próteses que borram as fronteiras entre humano e máquina, beleza e mutação. O grotesco, aqui, não é deformidade, mas potência criadora: uma estética da transgressão que afirma a diferença como forma de poder. Em *Applause* (2013), Gaga transforma o corpo em pintura, explorando o gesto sacrificial da performance, o artista como mártir do olhar público. Mais tarde, com *Haus Labs*<sup>15</sup>, sua marca de cosméticos, recupera a estética *dark-glam*<sup>16</sup>, reafirmando a autonomia da persona através da maquiagem como armadura estética e política. Sua atuação em *House of Gucci* (dirigido por Ridley Scott, 2021) completa esse percurso: o figurino e a performance encarnam a fetichização do poder e da morte, transformando o luxo em alegoria de corrupção e colapso moral.

A trajetória de Gaga evidencia a diva camaleônica como figura-síntese da cultura contemporânea, uma artista que faz do corpo e do figurino o campo onde se encena a oscilação

<sup>15</sup> A *Haus Labs* (anteriormente *Haus Laboratories*) é a marca de cosméticos fundada por Lady Gaga em 2019. Conhecida por sua abordagem inclusiva e experimental, a marca propõe a maquiagem como forma de expressão artística e identidade fluida, unindo estética futurista, performance e ativismo em torno da diversidade de corpos, gêneros e tons de pele.

<sup>16</sup> O termo *dark-glam* designa uma estética que combina o luxo e o brilho do glamour com elementos sombrios do gótico e do punk.

entre o sublime e o infame, o belo e o monstruoso. “Divar”, em seu caso, é verbo de insurgência: significa dominar o espaço simbólico da cultura pop ao mesmo tempo em que o desestabiliza. Gaga não apenas participa do espetáculo, ela o refunda a partir da vulnerabilidade, do excesso e do artifício assumido como verdade performativa.

A imprensa de moda, como Vogue e Cosmopolitan, destacou a virada “dark couture<sup>17</sup>” da artista: tecidos pesados, silhuetas dramáticas, maquiagem espectral e acessórios inspirados em iconografia religiosa e mitológica. Lady Gaga comenta em entrevista para a Vogue<sup>18</sup>: “Estou abraçando todos os meus sonhos góticos e tentando expressar todas essas fantasias sombrias que tenho, mas de maneiras que sejam ao mesmo tempo sombrias e luminosas”<sup>19</sup> (Gaga, 2025). Gaga também comenta que tanto a arte quanto a teatralidade fazem parte dela e do que ela ama na moda, é uma autoexpressão (Gaga, 2025). Essa fase não se limita à teatralidade, ela reinscreve o gótico no mainstream da cultura pop, evidenciando a tensão entre melancolia e espetáculo.

Nos figurinos da era, o preto retorna como cor de poder e vulnerabilidade. O vestido preto do Grammy 2025, com sua silhueta vitoriana reinterpretada, cita tanto a tradição mourning<sup>20</sup> quanto o fetichismo fashion contemporâneo. O traje

<sup>17</sup> O termo *dark couture* refere-se a uma vertente da alta-costura que incorpora elementos sombrios, melancólicos ou macabros à tradição do luxo e da sofisticação. Caracteriza-se por silhuetas dramáticas, uso de materiais ricos em contraste com tons escuros e narrativas visuais que evocam o trágico, o gótico ou o fúnebre. Em vez de celebrar apenas a beleza idealizada, o *dark couture* explora a tensão entre elegância e decadência, vida e morte.

<sup>18</sup> Título original da entrevista: “I Didn’t Want to Box Myself In”: On Mayhem, Lady Gaga Crafts Perfect Pop for a Chaotic World. Concedida a Christian Allaire, para Vogue. Publicação online em 6 de março de 2025. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-mayhem-pop-album-interview>. Acesso em: 20 outubro de 2025.

<sup>19</sup> Tradução nossa.

<sup>20</sup> A tradição *mourning* refere-se aos rituais e códigos visuais de luto, especialmente os desenvolvidos na era vitoriana. Essa prática incluía vestimentas negras, jóias feitas com cabelo ou retratos dos falecidos, funcionando como expressão pública da perda e da devoção. Mais do que um simples costume social, o *mourning* consolidou-se como linguagem estética e simbólica, na qual o sofrimento se transforma em forma e o luto, em arte.



de espinhos vermelhos do clipe “Abracadabra”, por sua vez, corporifica a dor como beleza, evocando também o imaginário BDSM. O vestido-gaiola vermelho do Mayhem Ball, que se tornou ícone visual da turnê, representa o corpo aprisionado e o desejo de libertação; já o look preto grotesco de “Disease” dramatiza o colapso físico e emocional, materializando o próprio nome da faixa.

A era MAYHEM consagra Gaga como artista do colapso, alguém que, diante do esgotamento cultural e social, transforma a ruína em espetáculo. O gótico, nesse contexto, não é apenas uma estética sombria, mas um modo de ver e sentir o mundo: reconhecer o caos, habitá-lo e, paradoxalmente, brilhar dentro dele e aceitar a si mesmo da forma que for.

## **5. Análise de trajes: quatro encarnações do sombrio**

Os trajes destacados nesse texto foram escolhidos por representarem, de modo exemplar, a variedade de espaços em que Lady Gaga constrói e performa sua persona pública enquanto “diva”, aqui entendida não apenas como categoria estética, mas como verbo: o ato de “divar”, isto é, de habitar o excesso, a transformação e o poder de reencenar a si mesma. Cada traje é, nesse sentido, uma manifestação de sua capacidade camaleônica de articular corpo, moda e performance em múltiplas linguagens: o palco (The Mayhem Ball), a premiação (Grammy 2025) e o videoclipe (Abracadabra e Disease).

A seleção desses figurinos tem como propósito compreender como o gótico, enquanto linguagem do excesso, do luto e da metamorfose, se manifesta e se adapta aos diferentes espaços performativos nos quais Lady Gaga constrói sua persona pública. Desde *The Fame* (2008), a artista demonstra compreender a moda não como ornamento, mas como discurso, convertendo cada aparição em um rito de visibilidade. Gaga não apenas veste roupas, ela encena arquétipos: a mártir, a santa, a monstra, a estrela em ruína.

Os critérios de seleção seguiram três eixos principais: 1) Diversidade de suporte e função, foram incluídos figurinos criados para meios de naturezas distintas (premiação, turnê, videoclipe), a fim de compreender como o gótico se traduz em códigos específicos de cada plataforma e contexto de recepção. 2) Valor simbólico e repercussão pública, as peças escolhidas obtiveram ampla circulação na mídia e nas redes sociais, tornando-se marcos visuais da era MAYHEM e reafirmando o estatuto de Gaga como força estética global. 3) Relevância conceitual, cada traje foi interpretado a partir de um eixo simbólico proposto com base na leitura do contexto artístico e cultural da obra de Gaga. Trata-se, portanto, de uma construção analítica que busca evidenciar aspectos recorrentes da “poética do sombrio” que atravessam sua produção recente: o luto (Grammy 2025), o martírio (Abracadabra), o aprisionamento (Mayhem Ball) e a contaminação (Disease). Esses eixos não derivam de declarações diretas da artista, mas de uma leitura crítica e interpretativa sustentada em referenciais da estética e da semiótica visual. Juntos, esses trajes compõem uma dramaturgia visual da era MAYHEM, em que o corpo da performer se converte em campo de experimentação estética, simbólica e emocional.

### **5.1 O Luto como Espetáculo: o vestido vitoriano do Grammy 2025**

O vestido preto usado por Lady Gaga no Grammy Awards de 2025, Figura 09, assinado por Samuel Lewis, constitui um dos momentos visuais emblemáticos da era MAYHEM. A peça articula, com precisão simbólica, a intersecção entre o luto e o espetáculo, convertendo a gramática vitoriana do século XIX em uma metáfora contemporânea da vulnerabilidade como poder.

Figura 09 – Vestido usado no Grammy 2025



Fonte: colagem de fotos de divulgação

Evidentemente inspirado na moda vitoriana tardia, o traje apresenta uma estrutura de silhueta rígida e dramática, composta por um corpete de couro ajustado com gola alta e mangas bufantes que evocam a contenção e o peso moral da feminilidade oitocentista. O efeito de “*bustle*<sup>21</sup>” na parte posterior da saia, volumosa e drapeada, reforça a referência às saias do período, enquanto a escolha do preto absoluto projeta um sentido de solenidade e melancolia, típico da moda de luto vitoriana, um código que, no século XIX, era profundamente ligado à moral, à espiritualidade e ao controle do corpo feminino (Cunnington, 1990).

A mídia reconheceu essa filiação estética. Na Harper’s Bazaar<sup>22</sup>, por exemplo, Gaga foi definida como “uma heroína saída diretamente de um romance gótico vitoriano”<sup>23</sup> (Sanchez, 2025,

<sup>21</sup> O termo *bustle* refere-se a uma estrutura ou enchimento usado na parte posterior das saias femininas do final do século XIX, especialmente entre as décadas de 1870 e 1890, com o objetivo de criar volume e projetar o quadril para trás. Esse artifício moldava a silhueta característica da moda vitoriana tardia, marcada pela ênfase nas curvas e pela dramatização do corpo feminino. Quando se menciona o “efeito de *bustle*” em figurinos contemporâneos, trata-se da evocação visual dessa forma, um volume ou drapeado posterior pode remeter à teatralidade e à artificialidade da moda da época.

<sup>22</sup> A Harper’s Bazaar é uma revista de moda norte-americana fundada em 1867, reconhecida como uma das publicações mais influentes do setor.

<sup>23</sup> No original em inglês: “a heroine straight out of a Victorian Gothic novel”.

tradução nossa). Esses enquadramentos midiáticos reiteram o que Caroline Evans (2023) identifica em *Fashion at the Edge*, nesse caso, é o retorno cíclico do macabro e do mórbido como forma de inquietar a estética dominante, a beleza que fascina porque ameaça. Gaga, nesse sentido, reinscreve no tapete vermelho uma figura híbrida entre monarca e fantasma, a “rainha-sombra” de um mundo em colapso emocional.

Visualmente, podemos pensar que o traje estabelece rimas com ícones da história da arte e da moda. Talvez haja uma ressonância com os retratos de John Singer Sargent, em especial *Madame X* (1884), Figura 10, cuja figura feminina, pálida, altiva e vestida de preto, provocou escândalo por condensar erotismo e luto.

Figura 10 - Madame X (1884)



Fonte: Wikimedia Commons

Um paralelo igualmente produtivo pode ser traçado com o retrato *Arrangement in Black, No.5: Lady Meux* (1881), Figura 11, de James McNeill Whistler, no qual a figura feminina se impõe pela elegância austera e pelo contraste entre o negro absoluto do vestido e o fundo neutro.

**Figura 11 – Arrangement in Black, No.5: Lady Meux (1881)**



Fonte: Wikimedia Commons

Assim como em Whistler, o traje de Gaga no Grammy 2025 trabalha o preto não como ausência, mas como cor dramática e estruturante, um campo de expressão para o poder, o luto e a teatralidade. Em ambos, o corpo é monumento: contido, mas carregado de tensão. Gaga parece atualizar essa solenidade pictórica vitoriana para o espetáculo pop, transformando o que antes era símbolo de recato em um gesto de afirmação visual e performativa.

No contexto da performance de Gaga, o vestido atua como enunciado simbólico de uma época saturada de perdas. Assim como as viúvas vitorianas usavam o preto para externalizar o luto, em Gaga, pode performar o luto coletivo pós-pandêmico. Contudo, o faz com monumentalidade: o luto vira espetáculo, o pesar vira presença. É o que Roland Barthes chamaria, em *Mitologias* (2003), de transformação do signo em mito, o sofrimento particular elevado à condição de ícone. Em síntese, o vestido vitoriano do Grammy 2025 não é apenas uma homenagem estética ao passado, mas uma tradução visual da condição emocional contemporânea: a elegância trágica de um tempo que reconhece a própria decadência. Gaga, ao vestir o preto, não se esconde, ela diva sobre a ruína, fazendo do luto uma forma de brilho.

## 5.2 Lady in Red: Sacrifício, Fetiche e martírio

O figurino vermelho com chapéu espinhoso usado por Lady Gaga no videoclipe *Abracadabra* (2025) sintetiza a fusão entre moda, ritual e performance que define a era MAYHEM. O traje, composto por um body de látex vermelho intenso, capa ornamentada com pregos e alfinetes metálicos e um chapéu de aba larga coberto de espinhos, criado pelo designer Maximilian Gedra, uma das figuras mais provocativas da nova vanguarda europeia.

Figura 12 - Lady in Red



Fonte: Divulgação

A colaboração com Gedra carrega peso simbólico: em seu Fashion Show “Coleção Outono/Inverno 2024/2025”, apresentado em Berlim, o estilista consolidou uma estética marcada pela tensão entre decadência, erotismo e distopia.

A coleção apresentava corpos envoltos em vinil e couro sintético, ombros altos, estruturados com ferragens e peças de metal, evocando uma atmosfera de colapso industrial e sobrevivência pós-humana. Essa pesquisa sobre o corpo como armadura, simultaneamente vulnerável e agressivo, encontra eco no figurino de Gaga, que traduz essa mesma lógica para o terreno da performance pop.

Ao integrar o olhar de Gedra, Gaga não apenas se alinha a uma poética de resistência estética, mas também atua como mediadora entre a cena de moda conceitual e o imaginário global do espetáculo. O vermelho, saturado e quase corrosivo, transforma-se aqui em signo de combustão, vida, sacrifício e poder em estado de choque, enquanto os espinhos funcionam como extensão performática dessa ideia: vestir o perigo como gesto de transcendência.

Arriscamos dizer que, no ponto de vista semiótico, o figurino condensa a tensão entre Eros e Thanatos, vida e destruição, presença e dor. A materialidade do látex, brilhante, aderente, quase líquida, reforça a ideia de pele artificial, de corpo tecnicamente produzido e esteticamente controlado. Gaga, nesse sentido, performa o corpo contemporâneo como superfície de experimentação, o corpo pós-humano que, como no manifesto de Born This Way, “nasce novamente” sob a luz da máquina e da performance.

Visualmente, o traje pode estabelecer rimas artísticas com obras de Alexander McQueen, como a da Figura 13, especialmente o desfile *The Horn of Plenty* (Fashion Week 2009), onde a opulência vermelha e os adereços de dor e fetiche eram usados como crítica à cultura do espetáculo e do consumo. Ambos, Gaga e McQueen, constroem figuras femininas que conjugam essa oposição entre o luxo e o sofrimento, por exemplo.

**Figura 13 – Peça de Alexander McQueen (Fw09)**



Fonte: Divulgação

Há ainda ressonâncias com o barroco tardio e o teatro sacro, onde o excesso e o brilho se tornam instrumentos de fé e medo. No videoclipe, o vermelho não apenas domina o campo visual, mas o contamina: a cor se espalha como um vírus, fazendo do figurino uma metáfora do próprio tema da canção, o caos e o feitiço (Abracadabra) como gestos de criação criando um contraponto com o traje branco que Gaga também utiliza nessa performance.

### **5.3 A arquitetura do corpo: o vestido-gaiola em The Mayhem Ball**

O vestido vermelho em forma de gaiola usado por Lady Gaga durante o The Mayhem Ball (2025), Figura 14, condensa de maneira exemplar a fusão entre moda, performance e cenografia que estrutura toda a era MAYHEM. Criado por Samuel Lewis, Athena Lawton e William Ramseur, o figurino aparece no Ato I: “Of Velvet and Vice”, na performance da música Bloody Mary, momento em que Gaga surge no topo de uma imensa saia-estrutura que se abre como cortina revelando dançarinos



presos dentro da gaiola. A cena, mais do que um número de abertura, funciona como manifesto visual: a diva como prisão e palco, o corpo como arquitetura viva.

Figura 14 – Vestido-gaiola



Fonte: Divulgação

Do ponto de vista cenográfico, o traje atua como extensão do espaço cênico, é uma instalação móvel e vestível. A saia-gaiola, composta por múltiplos níveis, funciona como palco portátil, convertendo a artista em epicentro da cena. À primeira vista, a estrutura nos remete à tradição teatral e coreográfica da saia da Mãe Gengibre<sup>24</sup>, presente em montagens de *O Quebra-Nozes*, em que bailarinos emergem debaixo de uma grande saia-cenário. Aqui, esse dispositivo clássico pode ser reinterpretado como alegoria de confinamento e espetáculo: o gesto de abrir a estrutura revela um teatro dentro do corpo, em que os dançarinos aprisionados encenam o caos contido sob a superfície da imagem. A roupa, assim, torna-se máquina performativa, simultaneamente figurino, cenário, espaço de encenação e metáfora.

O impacto visual do traje está no modo como ele encarna o conceito de “cenário que se veste”, em que a fronteira entre ambiente e sujeito é abolida. A artista se torna o próprio espaço da ação, o corpo-cenário. Essa inversão ecoa proposições da cenografia contemporânea e da performance art (como em obras de Robert Wilson, Trisha Brown ou Marina

<sup>24</sup> Ou Mãe Bombom, dependendo da montagem. Em inglês é comum ser creditado com Mother Ginger.

Abramović), em que o corpo não habita o espaço, mas o produz. Nesse sentido, o espaço (cenário, arquitetura, palco) não está mais fora da performer, ele se torna corpo, é vestido, habita a carne. Ele articula o corpo e o espaço como partes de um mesmo sistema simbólico: o corpo que aprisiona outros corpos, o palco que nasce do corpo da performer.

A silhueta volumosa, com corpete ajustado e estrutura visível, remete às modas dos séculos XVI a XIX, sobretudo às crinolinas vitorianas e às saia-cages do final do século XIX. Contudo, a peça não se ancora num período histórico específico, ela encena a própria história da moda como prisão e espetáculo, revelando suas estruturas em vez de ocultá-las.

As mangas e o tronco do figurino mantêm a mesma lógica estrutural da saia-gaiola: são superfícies de tensão. A empunhadura das mangas e o colar elisabetano pontiagudo retomam, de modo distorcido, a herança vitoriana, não pela ornamentação, mas pela violência da forma. O colar, especialmente, age como moldura e cerca: delimita o rosto e o eleva, ao mesmo tempo em que o aprisiona num halo de espinhos.

A título de menção honrosa, na versão apresentada no show de Copacabana<sup>25</sup> (2025), há um retorno da artista para o topo do vestido escultórico com uma variação cromática emblemática: Gaga reaparece com um vestido verde, azul e amarelo, cujos recortes azuis lembram uma faixa presidencial. O gesto de vestir as cores nacionais sobre a mesma gaiola vermelha opera menos como comentário político e mais como ato de homenagem performativa. Em meio ao público de Copacabana, Gaga incorpora as cores do Brasil não como caricatura, mas como sinal de reverência e comunhão com o momento histórico,

---

<sup>25</sup> O show de Lady Gaga na Praia de Copacabana, em 3 de maio de 2025, marcou um momento histórico para a artista no Brasil. Desde sua última apresentação no país, em 2012, ela não retornava; em 2017, havia sido anunciada para o Rock in Rio, mas cancelou a participação por motivos de saúde, dando a luz ao famoso tweet “Brazil, I’m devastated”, que se tornou um meme popular entre seus seguidores. O show montado na orla de Copacabana – a título de curiosidade: apelidado de Gagacabana – foi gratuito e reuniu 2,1 milhões de pessoas, segundo as notas oficiais emitidas pela prefeitura do Rio de Janeiro. Esse número rendeu para a artista um título no Guinness Book como o maior público de um show gratuito de uma artista feminina.

um instante em que o espetáculo se alinha ao afeto coletivo. A artista transforma o traje em veículo de celebração: o corpo monumental, antes símbolo de aprisionamento, torna-se emblema de partilha e presença, reafirmando o seu papel de diva enquanto mediadora entre cena e público. Pelo ovacionamento da plateia diante da revelação do traje que homenageia as cores da bandeira brasileira, é possível afirmar: ela divou.

A escolha do vermelho escarlate associa o figurino à persona “*Mistress of Mayhem*”, que domina a narrativa da turnê. O tom intenso simboliza poder, sacrifício e exibição, mas também violência, sangue e renascimento. O fato de conter corpos aprisionados sob a saia converte a cor em campo de tensão: o vermelho não é apenas paixão, é combustão.

Do ponto de vista pictórico, há ressonâncias com o Barroco e sua teatralidade arquitetônica: o volume, a cor saturada, o gesto expansivo que dissolve o limite entre corpo e cenário remetem às pinturas de Rubens<sup>26</sup> e aos altares escultóricos de Bernini<sup>27</sup>, transpostos à estética pop-industrial.

Como uma verdadeira diva, toda a visualidade da cena é marcada pelo excesso trágico, dramático e teatral. Lady Gaga encena o espetáculo como uma ópera contemporânea, em que figurinos, luz e cenários se articulam como dispositivos expressivos de uma mesma dramaturgia visual. O palco, com estruturas que simulam colunas gregas, cortinas vermelhas e a monumental saia-gaiola que se abre como um proscênio, evoca formas clássicas da cenografia operística, em que o corpo da cantora torna-se, ao mesmo tempo, intérprete e arquitetura,

<sup>26</sup> Peter Paul Rubens (1577–1640) foi um pintor flamengo do período barroco, muito lembrado pelo uso intenso do movimento, da cor e da luz, criando composições repletas de energia e dramatismo. Rubens explorou temas religiosos, mitológicos e históricos, nos quais o corpo humano aparece em gestos expansivos e volumosos, frequentemente iluminado por contrastes cromáticos que intensificam o efeito teatral da cena.

<sup>27</sup> Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) foi um escultor, arquiteto e pintor italiano, considerado o principal expoente do barroco em Roma. É conhecido pela teatralidade, pelo movimento e pela fusão entre escultura, arquitetura e luz, criando composições que envolvem emocionalmente o espectador. Bernini buscava capturar o instante de máxima tensão dramática, como se a matéria se tornasse viva.

mudando completamente com a intervenção da iluminação, como podemos ver na Figura 15.

Figura 15 – Cenário



Fonte: Colagem com imagens de Divulgação

Além dessa herança barroca e operática, a estética do Mayhem Ball é profundamente marcada por referências ao gótico, ao punk e à subcultura dark urbana, numa fusão entre o sublime e o profano. O figurino dos bailarinos, Figura 16, reforça essa leitura: coturnos, correntes, espartilhos, sobretudos e acessórios metálicos, além dos trajes brancos fantasmagóricos (porque o gótico não se faz apenas com preto), instauram um imaginário de resistência e fetichismo, tensionando o contraste com o vermelho escarlate da protagonista. Essa combinação de códigos visuais, barroco e industrial, religioso e fetichista, teatral e urbano, consolida o espetáculo como um manifesto de excessos controlados, em que o corpo é o campo de disputa entre a glória e o caos.

Figura 16 – Traje dos bailarinos



Fonte: Colagem com imagens de Divulgação

#### 5.4 O gótico industrial e o corpo contaminado: Disease (2024)

No videoclipe de Disease (2024), Lady Gaga encarna uma figura de preto, Figura 17. Uma espécie de entidade maquina e trágica, vestida com um traje que combina couro, máscara e metal. O figurino principal, descrito pela Vogue como “glamuroso e grotesco em partes iguais<sup>28</sup>” (Allarie<sup>29</sup>, 2024), é composto por um casaco estruturado de couro preto, máscara com zíper que cobre parte do rosto e unhas metálicas, configurando uma silhueta híbrida entre humano, monstro e máquina. O resultado é uma presença corporal densa, quase escultural, que traduz o desconforto visual em força simbólica.

Figura 17 – Traje preto



Fonte: Colagem com imagens de Divulgação

<sup>28</sup> Tradução nossa. Originalmente: “equal parts glamorous and grotesque”

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-disease-music-video-fashion>, Acesso em: 20 out. 2025.

Criado em colaboração com a equipe de direção de arte de MAYHEM e estilizado sob orientação direta de Sandra Amador e Tom Eerebout, o look faz eco à estética fetichista e industrial dos anos 1980–1990, mas sob uma ótica contemporânea marcada pelo colapso do humano e pela erotização da dor. O preto, aqui, não é apenas ausência de cor, mas saturação: uma camada opaca que reveste e aprisiona. As texturas de couro e vinil funcionam como “segunda pele”, um exoesqueleto que transforma o corpo em armadura emocional, simultaneamente proteção e prisão.

Do ponto de vista conceitual, o traje opera como uma figuração do corpo contaminado: um corpo tomado pela doença, pela psique em ruína e pela matéria tecnológica. Gaga não apenas veste o grotesco, ela o encarna. O vídeo encena a batalha entre versões de si mesma, em que a figura mascarada, quase demoníaca, persegue e domina a Gaga “inocente”. Trata-se de uma dramaturgia da sombra, nos termos junguianos: o encontro com aquilo que o eu rejeita, mas que o constitui. A máscara com zíper, ao mesmo tempo que apaga a individualidade, produz anonimato e espelho, todos podem ser essa versão contaminada.

Há também um diálogo visual com a estética do gótico industrial, tanto na materialidade do figurino quanto no ambiente cenográfico do vídeo: estruturas metálicas, corredores úmidos, fumaça, iluminação estroboscópica em tons frios. A artista parece surgir de uma fábrica ou laboratório, espaço simbólico do pós-humano. O corpo de Gaga, recoberto por metal e couro, já não é apenas humano, mas uma máquina de sentir, um sistema nervoso performativo.

Do ponto de vista artístico, o figurino dialoga com a tradição do grotesco expressionista e da performance de desconforto, encontrando paralelos formais e conceituais em obras como *Untitled (Facial Mask)* (1993), de Rebecca Horn, em que o corpo é submetido a instrumentos de controle e ornamentação simultaneamente. Em termos de “rima pictórica”, há também ecos de Francis Bacon: as deformações carnis, o confinamento da figura no espaço sombrio, a pulsação entre prazer e repulsa.

Nesse sentido, o traje de Disease não é apenas vestimenta,

mas como um ensaio filosófico em potencial sobre o corpo contemporâneo, talvez um corpo concebido como zona de contágio entre psique, carne e máquina. Gaga parece dramatizar o colapso da autonomia individual: sua máscara sugere o rosto do trauma, e o couro insinua a pele da sobrevivência. Como em grande parte de seu repertório performático, a artista transforma a moda em um veículo de pensamento, talvez, aqui, uma reflexão sobre dor, resistência e transformação.

## 6. Considerações finais

Outros trajes emblemáticos da era Mayhem precisaram ficar de fora desta análise, o que, no entanto, não diminui a magnitude estética e simbólica do conjunto. Entre eles, destacam-se o vestido branco rasgado apresentado no segundo ato dos espetáculos, a armadura usada durante a performance de Paparazzi, e o traje preto e branco com capa que acompanhou algumas execuções de Shallow<sup>30</sup>, ilustrados na Figura 18 em sequência.

Figura 18 - Outros trajes



Fonte: Colagem com imagens de Divulgação

<sup>30</sup> “Shallow” é uma canção interpretada por Lady Gaga e Bradley Cooper, lançada em 2018 como parte da trilha sonora do filme *A Star Is Born* (Nasce uma Estrela). Vencedora do Oscar de Melhor Canção Original em 2019, “Shallow” simboliza o mergulho metafórico na vulnerabilidade e na busca de autenticidade.

Falando em *Shallow*, vale ressaltar a versão performada sobre um barco, fortemente marcada por referências góticas, como podemos observar na Figura 19. Gaga surge conduzida por uma figura feminina vestida de vermelho e atravessa o palco sobre uma embarcação adornada com caveiras e uma lanterna de arcos ogivais. Seu destino é o piano situado no fim da passarela, em uma cena que nos faz pensar em *O Fantasma da Ópera* (1986), quando Christine Daaé é guiada pelos subterrâneos pelo Fantasma. O cenário projetado ao fundo reforça essa alusão, um ambiente de catacumbas, que funde o imaginário operístico à visualidade gótica pop-industrial característica da era Mayhem.

Figura 19 – Barcante e Gaga durante *Shallow*



Fonte: Divulgação

Outro momento não explorado neste artigo, mas igualmente representativo da fusão entre a estética gótica e o pop, é o evento *Tudum*<sup>31</sup> 2025, da Netflix. Gaga emerge de dentro de um caixão branco, trajando um robe preto e vermelho adornado por rosas sobre uma lingerie preta. Durante a performance de *Abracadabra*, o figurino é substituído por um vestido vermelho

<sup>31</sup> O *Tudum* é um evento global promovido pela Netflix para divulgar novidades de suas produções originais. Criado em 2020 e inspirado no som característico de abertura da plataforma, o evento reúne elencos, diretores e criadores em apresentações ao vivo e transmissões online. O *Tudum* também funciona como uma vitrine de cultura pop contemporânea, aproximando fãs e produções por meio de performances, anúncios e colaborações especiais entre artistas e marcas.



com ombros e ancas destacados. Toda a apresentação foi concebida como parceria promocional com a série *Wandinha* e a estréia da segunda temporada, e contou com a aparição de Jenna Ortega, intérprete da personagem principal. A cena reforça a presença da *dark couture* no mainstream contemporâneo, isto é, a incorporação da estética gótica e sombria aos circuitos da moda e do entretenimento de massa.

Convém esclarecer, contudo, que Gaga não é “gótica” no sentido identitário ou subcultural do termo. O que ocorre é uma apropriação estética e performativa. A artista mobiliza signos do gótico, do fetichismo e do punk, colunas visuais da *dark couture*, para questionar as fronteiras entre arte pop e cultura alternativa. Seu gesto é o de quem visita o gótico como linguagem expressiva, e não como pertencimento.

Em síntese, Lady Gaga ressignifica a estética gótica dentro do espetáculo pop como forma de espelhar a angústia social e o fascínio contemporâneo pela ruína. O que antes habitava as margens, o escuro, o fetichizado e o grotesco, reaparece aqui transformado em imagem luminosa, em espetáculo de massa. Trata-se de um gótico pop, no qual o colapso é encenado como desejo e o sofrimento se converte em linguagem estética.

O figurino, nesse contexto, atua como espaço de pensamento: um modo de filosofar visualmente sobre a crise contemporânea. A materialidade dos trajés, sua teatralidade e estranhamento funcionam como mediações entre corpo e mundo, entre afeto e ruína. Gaga veste o colapso e, ao vesti-lo, o reorganiza simbolicamente.

Assim, a figura da diva deixa de ser apenas um ícone fixo e torna-se verbo. *Divar* é agir, tensionar, produzir sentido a partir do excesso. É performar o desespero com grandeza, o abismo com estilo. A diva é um operador estético que encarna contradições, o sagrado e o profano, o artifício e a dor, e as devolve ao público como experiência sensível.

Na era *Mayhem*, Gaga reafirma esse papel com força ritual: cada traje é um ato de sobrevivência estética, cada performance uma negociação entre destruição e transcendência. *Divar*, aqui, é transformar o caos em cena e o corpo em pensamento.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAIRE, Christian. "I Didn't want to Box Myself In": On Mayhem, Lady Gaga Crafts Perfect Pop for a Chaotic World. **Vogue**, 6 mar. 2025. Entrevista com Lady Gaga. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-mayhem-pop-album-interview>. Acesso em: 20 out. 2025.

ALLAIRE, Christian. Lady Gaga Has a Fashion "Disease"—And I Don't Want the Cure. **Vogue**, 29 out. 2024. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-disease-music-video-fashion?> Acesso em: 20 out. 2025.

ARMELLI, Paolo. Lady Gaga a Milano combatte e supera sé stessa (e omaggia la mentore Donatella Versace). **Vogue Italia**, 20 out. 2025. Disponível em: <https://www.vogue.it/article/lady-gaga-milano-mayhem-ball-tour-foto-donatella-versace> Acesso em: 13 de nov. de 2025.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. 7. ed. rev. Rio de Janeiro: Difel, 2003. ISBN 85-7432-048-X.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2021. ISBN 978-65-5979-000-5.

CUNNINGTON, C. Willett. **English Women's Clothing in the Nineteenth Century** : A Comprehensive Guide with 1,117 Illustrations. New ed. New York: Dover Publications, 1990. ISBN 978-0486263236.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. 1. ed. Rio de Janeiro: ContraPonto, 1997. ISBN 85-85910-17-8.

EVANS, Caroline. **Fashion at the Edge** : Spectacle, Modernity and Deathliness. 2. ed. [reimpr.] New Haven ; London: Yale University Press, 2023. ISBN 978-0300270952.

FISHER, Mark. **Capitalist Realism: Is There No Alternative?** Winchester: Zero Books, 2009. ISBN 978-1846943171.

GAGA, Lady. "I Didn't want to Box Myself In": On Mayhem, Lady Gaga Crafts Perfect Pop for a Chaotic World. Entrevista concedida a Christian ALLAIRE. **Vogue**, Nova York, 6 mar. 2025. Disponível em: <https://www.vogue.com/article/lady-gaga-mayhem-pop-album-interview>. Acesso em: 20 out. 2025.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: The Meaning of Style**. 1. ed., New Accents Series. London: Routledge, 1979. ISBN 978-0415039499.

SANCHEZ, Chelsey. Lady Gaga Is a Gothic Heroine in a Midnight-Black Gown at the 2025 Grammys: Victorian-chic. **Harper's Bazaar**, 2 fev. 2025. Disponível em: <https://www.harperbazaar.com/celebrity/latest/a63635938/lady-gaga-red-carpet-photos-grammys-2025> . Acesso em: 20 out. 2025.

### Conhecendo a autora deste capítulo:



**Luiza Marcato Camargo de Sousa:** Mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), pesquisa a inserção e experimentação da tecnologia digital nas visualidades da cena. Graduada em Arquitetura e Urbanismo pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo (FEBASP). Atua desde 2015 na ONG Projeto Fênix – Nihongo no Alves, integrando o corpo docente desde 2017.

[e-mail: luiza.marcato@hotmail.com](mailto:luiza.marcato@hotmail.com)

### PALAVRAS-CHAVE

Lady Gaga; Mayhem; Gótico; Traje de cena; Diva.

## Capítulo 16

### DE SÃO LUÍS À DRAG QUEEN MAIS FAMOSA DO MUNDO: A DIVA PABLO VITTAR

*From São Luís to the World's Most Famous Drag Queen: The Diva  
Pablo Vittar*

Brasil, Luan; Mestrando; Universidade de São Paulo;  
Luanbrasil@usp.br

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Mestranda;  
Universidade de São Paulo; sofia.grunewald@usp.br

#### 1. Introdução

Pensar o que é uma Diva Pop hoje exige revisitar a trajetória e os múltiplos sentidos do termo diva – enquanto substantivo, adjetivo e, no uso coloquial, até como verbo: divar. Em perspectiva etimológica, trata-se de um vocábulo de origem latina associado historicamente às ideias de divindade, poder e excepcionalidade.

Moreira (2021) observa que, na Antiguidade, o termo diva designava figuras dotadas de características sobre-humanas, vinculadas ao sagrado e que, ainda na atualidade, o termo conserva parte dessa aura simbólica. Empregado para se referir a artistas, sobretudo mulheres e sujeitos que performam códigos de feminilidade, o vocábulo aciona sentidos de adoração pública, reverência estética, destaque social e características sobre-humanas. Nesse quadro, diva não apenas qualifica alguém dotado de qualidades singulares, mas remete às suas ações performativas atravessadas por teatralidades e performatividades, especialmente nas artes da cena. .

Compreender o que constitui uma diva pop implica reconhecê-la como uma figura artística construída na intersecção entre a

performance, o culto à imagem e produção midiática, marcada pela capacidade de mobilizar afetos e desafetos coletivos, projetar identidades e tensionar normas sociais, em particular, as relativas a gênero, sexualidade e poder.

Tal compreensão articula-se ao modo de como esses sujeitos constroem e apresentam suas presenças públicas, evidenciando o caráter expandido da teatralidade na cultura contemporânea. Como observa Boeira (2023), “nas produções atuais, nos interessa entender a ideia de teatralidade para além da cena teatral” (p. 94). Neste ensejo, a diva pop atualiza uma prática que pode ser entendida como comportamento duplamente restaurado – o *twice behavior behaved*, proposto por Schechner (1985) – fazendo de sua visibilidade uma ação performativa: um espaço contínuo de criação, recriação, representação e, em alguns casos, transgressão estética.

Divas pop se constroem e se reconstroem não apenas por talentos singulares, mas por estratégias de comunicação, carisma e controle de imagem. O que as define, portanto, não são apenas o virtuosismo vocal, perfeitas corporeidades ou até mesmo a fama, mas sim suas respectivas capacidades de performar o extraordinário: encarnar narrativas de empoderamento e vulnerabilidade, articulando tensões entre o sagrado e o profano, o indivíduo e o coletivo, o humano e o mítico. Todas estas propriedades estão materializadas nas visualidades que constroem essas divas.

Desde a segunda metade do século XX, os contornos do que é tido como “feminino” e “masculino” tornaram-se menos delimitados, em diálogo com a noção de performatividade de gênero. Como aponta Butler (2018), “dizer que a realidade de gênero é performativa significa, de maneira muito simples, que ela só é real na medida em que é performada” (p. 14). O gênero, assim, não é uma essência fixa, mas sim uma construção reiterada por práticas corporais, linguísticas e visuais. Nesse sentido, a feitura de uma diva contemporânea vincula-se mais ao performar do que ao seu respectivo gênero ou sexo biológico.

É nesse horizonte que este capítulo pretende analisar, ainda que de forma compendiosa, a trajetória da drag queen brasileira Pabllo Vittar (1993 – ), buscando entender como e por que ela se consagra como uma diva pop. Para tanto, faremos um breve sobrevoo sobre sua carreira, chegando ao álbum *Noitada* (2023), recorte que utilizaremos para refletir sobre alguns conceitos e tentar compreender o papel do figurinista – ou *stylist*, como veremos a frente – para a construção do status dessa diva.

## 2.A trajetória da Diva

Em primeiro lugar, é preciso esclarecer que Pablllo Vittar é uma drag queen. Embora a performance drag esteja, em grande parte, associada a ambientes da cultura *queer*, a prática artística não se relaciona de maneira direta com identidade de gênero ou orientação sexual. Trata-se de uma expressão estética: a criação de uma persona que dialoga com semioses que desafiam a concepção tradicional de gênero.

Pablllo é uma drag que ganha vida através de Phabullo Rodrigues da Silva, jovem nascido em 1º de novembro de 1993, em São Luís do Maranhão, e criado na cidade de Caxias. Ela se configura como extensão performativa de si: uma projeção construída e sustentada pela performance, pela estética e pela mídia. Em entrevistas, a artista<sup>1</sup> afirma que considera Pablllo uma extensão de sua personalidade, se autoafirmando como uma pessoa que “performa o feminino na sua maior abundância” (Rede Globo, Conversa com o Bial, 2023)<sup>2</sup>, e ainda declara:

eu sou um menino gay que faz drag, que vive dessa arte [...] se a gente não toca nesta tecla, muitas pessoas ainda vão achar – e muitas pessoas ainda acham – que eu sou uma pessoa trans. E olha que feio tirar o lugar de tantas meninas e meninos trans que sofrem com o preconceito, sabe? (*Ibid*)

Importante frisar que, embora a performance drag esteja amplamente associada a circuitos da cultura *queer*, essa prática não se confunde com identidade de gênero nem com orientação sexual. Trata-se de uma expressão artística que mobiliza o corpo e variadas visualidades para questionar – das mais variadas formas – códigos normativos de masculinidade e feminilidade.

Apesar das adversidades que sofreu na infância, marcada

<sup>1</sup> Neste trabalho, trataremos Pablllo, Vittar e Phabullo como um mesmo referencial feminino, distinguindo apenas quando necessário, a pessoa (ator, Phabullo) e a persona, Vittar. Nos respaldamos na perspectiva de Pavis (2015), onde persona designa a máscara/papel assumido pelo ator.

<sup>2</sup> VITTAR, Pablllo. Entrevista concedida a Pedro Bial. Conversa com Bial. Rio de Janeiro: TV Globo, 30 jun. 2023. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/11746296/>. Acesso em: 04 out. 2025.

pelo bullying e preconceito, Pabllo demonstrou interesse por música, canto e dança, participando de apresentações escolares e festividades locais desde tenra idade. Foi criada em um ambiente familiar marcado por uma forte presença feminina, especialmente da mãe, figura central em sua formação. Ainda na adolescência, passou a se apresentar em festas e eventos locais, interpretando canções de artistas pop e divas internacionais como Beyoncé, Whitney Houston e Rihanna – referências que se tornaram pilares de sua performance<sup>3</sup>.

Em 2014, a artista adotou o nome e a persona Pabllo Vittar, tendo sua projeção nacional iniciada em 2015, com o lançamento no YouTube do *single* “Open Bar”, versão em português de “*Lean On*”, do grupo de música eletrônica Major Lazer. O êxito viral, que acumula mais de 78 milhões de visualizações na plataforma<sup>4</sup>, e inaugurou uma nova etapa na música pop brasileira. Em 2017, o álbum *Vai Passar Mal* consolidou Pabllo Vittar como fenômeno cultural e ícone de representatividade. O sucesso de faixas como “K.O.” e “Corpo Sensual” levou a artista a cada vez mais programas de televisão, turnês internacionais e colaborações com outras divas do mundo pop, como Madonna<sup>5</sup> e Lady Gaga<sup>6</sup>.

A ascensão de Pabllo é indissociável da potência política que sua figura mobiliza. Em um país atravessado pela violência contra pessoas LGBTQIAPN+<sup>7</sup>, sua presença na indústria fonográfica

<sup>3</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eVGcoZBhUaA>. Acesso em: 04 out. 2025.

<sup>4</sup> Videoclipe de “Open Bar”. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=lYuepseCRGY&list=RDlYuepseCRGY&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=lYuepseCRGY&list=RDlYuepseCRGY&start_radio=1). Acesso em: 04 out. 2025.

<sup>5</sup> Em maio de 2025, Madonna realizou um show gratuito em Copacabana, no Rio de Janeiro, para encerrar sua décima segunda turnê mundial, a “Celebration Tour”. Nessa ocasião, Pabllo contracenou com a artista em uma performance para mais de 1,6 milhões de pessoas.

<sup>6</sup> A parceria com Lady Gaga resultou no remix da faixa “Fun Tonight”, lançada no álbum *Dawn Of Chromatica* (2021). Este trabalho foi destinado aos remixes feitos a partir das músicas do sexto álbum de estúdio de Gaga, *Chromatica* (2020). A faixa completa está na disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=EER\\_lDpgniM](https://www.youtube.com/watch?v=EER_lDpgniM). Acesso em 16 nov. 2025.

<sup>7</sup> “A sigla LGBTQIAPN+ marca um posicionamento de luta, resistência e orgulho, abrangendo lésbicas (L: mulheres que se relacionam com mulheres), gays (G: homens que se relacionam com homens), bissexuais (B: pessoas que se relacionam com homens e mulheres), transexuais e travestis (T: quem passou por transição de gênero), queer (Q: pessoas que transitam entre os gêneros, como as drag queens), intersexo (I: pessoa com qualidades e características masculinas e femininas), assexuais (A: quem não sente atração sexual por quaisquer pessoas), pansexuais

adquire contornos de resistência e reconfiguração simbólica. Ao longo dos anos, Pabllo Vittar se consolidou como uma das maiores divas da música pop brasileira, alçando voos cada vez mais longos, recebendo, inclusive, o título de drag queen mais famosa do mundo (Revista Forbes, 2019) <sup>8</sup>.

### 3. A Construção de uma Diva e a Era Noitada (2023)

Figura 1 – Capa do álbum Noitada (2023)

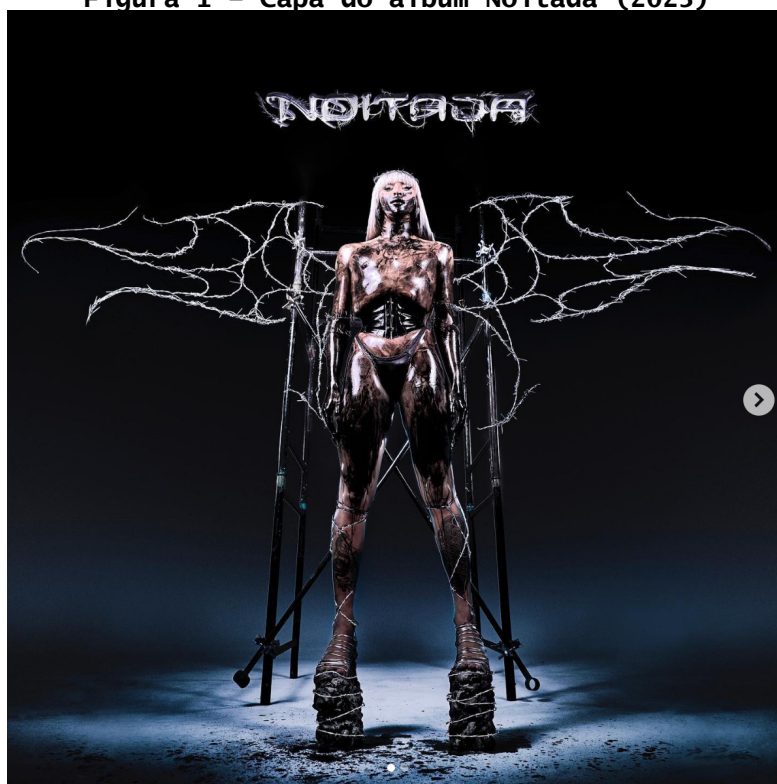


Foto: Instagram de Pabllo Vittar, 2023<sup>9</sup>

A consolidação do status de *diva* associado a Pabllo Vittar se tece ao longo de sua trajetória artística, em que cada álbum

---

(P: quem se relaciona com quaisquer gêneros ou orientações/condições sexuais), não-binário (N: quem não se percebe como pertencente a um gênero exclusivamente, cuja identidade e expressão não se limitam ao masculino e feminino, estando fora do binário de gênero e da cisnormatividade) e o símbolo aditivo “+ (mais)” (+: outros grupos e variações de sexualidade e gênero)” (Moreira, 2022, p. 5).

<sup>8</sup> Disponível em: [www.forbes.com/sites/cmalone/2019/07/26/brazilian-drag-superstar-pabllo-vittar-is-ready-for-her-close-up-in-flash-pose-video/](http://www.forbes.com/sites/cmalone/2019/07/26/brazilian-drag-superstar-pabllo-vittar-is-ready-for-her-close-up-in-flash-pose-video/). Acesso em: 04 out. 2025.

<sup>9</sup> Disponível em [https://www.instagram.com/p/CoC1cyGr\\_73/?img\\_index=](https://www.instagram.com/p/CoC1cyGr_73/?img_index=). Acesso em: 09 out. 2025.



institui uma “era” com visualidades próprias, ou melhor, rupturas programadas no roteiro performático que sustenta sua personalidade. *Noitada* (2023) é o quinto álbum de estúdio da artista, lançado em 8 de fevereiro de 2023, e é apresentado por ela mesma como uma imersão no universo da noite. Nas palavras de Pabllo:

A minha noite é uma grande mistura de ritmos, é uma grande mistura de identidades, de corpos. Estou me sentindo muito mais livre neste álbum – sexualmente, pessoalmente, profissionalmente (Splash UOL, 2023)<sup>10</sup>.

Em contraste com o caráter solar e festivo de seu álbum anterior, *Batidão Tropical* (2021), que celebra o forró e o tecnobrega como afirmação de uma identidade nordestina, *Noitada* desloca o eixo para a sombra: a noite aparece como metáfora de liberdade, desejo e experimento, configurando-se como um corpo em festa e um palco expandido: um espaço-tempo em que performance, gênero e identidade se dissolvem em movimento. Essa virada, não apenas estética, constitui também um gesto político de afirmação e resistência. O título convoca, simultaneamente, a festa e o mergulho em territórios considerados marginais, onde corpos dissidentes circulam e resistem, aludindo diretamente à vivência de seu principal público e motivo de seu ativismo, a comunidade LGBTQIAPN+.

A semiótica do projeto organiza um percurso que parte de violência e exclusão, desabrochando em renascimento, multiplicação e celebração. Ele excede o hedonismo e se torna um espaço simbólico de autonomia, ressoando mais uma vez a perspectiva de Butler (2018), em que toda performance de gênero tensiona os regimes que buscam fixar identidades.

As metáforas, signos, significantes e narrativas que perpassam o álbum são acionadas por múltiplas visualidades – e, centralmente, pelos trajes usados por Pabllo, desde a capa, a eventos de divulgação ou nos produtos culturais oriundos deste.

Os trajes usados pela artista nesta “era” foram concebidos por Vitor Moreira Ferreira<sup>11</sup>, que se intitula *fashion stylist* e é

<sup>10</sup> Disponível em: <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2023/02/08/pabllo-vittar-entrevista-album-noitada.htm>. Acesso em: 04 out. 2025.

<sup>11</sup> Portofólio do profissional disponível em: <https://www.instagram.com/vitferreira/>. Acesso em: 09 out. 2025.

representado pela ZERO MGMT – empresa de gestão e gerenciamento de carreiras criativas em São Paulo-SP, principalmente nos campos do *styling*, fotografia e beleza<sup>12</sup>. Todos os créditos que citam os trabalhos de Ferreira no projeto se referem a ele como *stylist*, independente da natureza da produção. Coloca-se então a seguinte questão: Vitor Ferreira propõe figurinos ou *looks*? Estamos diante de trajes de cena, trajes de show, trajes de performance? Além de *stylist*, ele também é figurinista? E ainda mais: como o trabalho de Ferreira auxilia na manutenção do status de Diva de Pablló?

Para responder, é preciso circunscrever os variados ambientes culturais nos quais a persona Pablló opera, sejam eles campanhas publicitárias, aparições públicas, eventos, performances e shows. Cada um destes ambientes demandam uma engenharia de significação específica.

Para compreender melhor essa questão, partiremos da premissa do que é figurino, e como se dá seu processo de criação.

Segundo Boeira (2023), “o figurino é criado para uma condição e ambiente específico” (p. 93) e de que o ator – em nosso caso intérprete e/ou persona, o utiliza para “criar uma personagem específica” (*Ibid*).

Ainda nessa perspectiva de definições, se pensarmos no conceito de traje social, Viana (2017, p.48) o define como a indumentária das atividades sociais – festas, reuniões, casamentos –, abrangendo também o vestir cotidiano. Já o traje de cena, como a indumentária das artes cênicas, compreende o teatro, o cinema, a dança, o circo, a mímica e a performance (*Ibid*). E há um alerta: “Quando o traje de cena sai às ruas em uso social, há nitidamente uma inversão dos seus valores ritualísticos e artísticos” (Viana; veloso, 2018, p. 9), sendo este, em termos de significado, por princípio:

concebido a partir da solicitação cênica [...] a priori, representação, ficção a ser narrada, e sua realização não se configura como mero instrumento para comunicar (*Ibid*, p. 10).

<sup>12</sup> Mais informações sobre a empresa disponíveis em seu perfil do Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/zeromgmt/> . Acesso em: 09 out. 2025.

Levando estes conceitos em consideração, quando determinada aparição pública da artista assume enunciação performativa da persona, o evento social torna-se uma extensão simbólica do palco (vide figura 2). Aqui, o estatuto do vestir desloca-se do “social” para o “cênico” por contiguidade performativa. Nesse ensejo, faz sentido nomear o trabalho de Ferreira como figurino sempre que o produto opere teatralidade: quando articula corpo, gesto, luz, maquiagem, cabelo e adereços em uma sintaxe que define determinado espaço e, sobretudo, constitui sujeito ao criar um modo de estar, sentir-se e comunicar-se, convertendo a roupa em metalinguagem de representação (Ibid).

**Figura 2 – Pablllo Vittar em Festa da H&M**



Foto: Instagram de Vitor Moreira Ferreira, 2024<sup>13</sup>

<sup>13</sup> Disponível em: [https://www.instagram.com/p/DCVXC0JNLm8/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/DCVXC0JNLm8/?img_index=1). Acesso em: 09 out. 2025.

Entretanto, há de se notar certo hibridismo no trabalho de Ferreira, bem como em seus respectivos produtos. Essa característica, longe de ser uma exceção, parece estar intrinsecamente ligada à própria condição da contemporaneidade, marcada pela fluidez entre linguagens e pela dissolução de fronteiras entre as categorias tradicionais de representação. Como aponta Boeira (2023):

O hibridismo entre diferentes linguagens, muito característico da arte contemporânea, faz com que se torne difícil separar muitas vezes o que é de fato uma encenação, um desfile, um evento ou uma performance. Há uma contaminação entre essas linguagens que faz com que muitas vezes uma recorra à outra como forma de criar uma narrativa que seja capaz de trazer a mensagem pretendida. (p.209)

Pode ser que essa contaminação, portanto, não deva ser compreendida como um desvio, mas como uma estratégia estética, comunicativa, e laboral essencial para quem faz trajes para uma diva contemporânea. Pode-se dizer que tal permeabilidade entre linguagens define, também, uma qualidade central ao trabalho desses profissionais, cuja atuação transita entre a criação de identidades, a composição de cenas e a construção de signos de poder e desejo.

No caso das divas contemporâneas, os figurinos podem assumir o lugar de trajes de cena quando constituídos de determinada solicitação cênica clara, como, por exemplo, em videocliques, performances e até mesmo shows. Para ilustrar essa questão, retomemos a análise de Noitada (2023), em específico, três dos trajes usados pela artista no videoclipe de faixa “AMEIANOITE” – segunda do álbum, no qual os trajes foram assinados por Ferreira, que foi creditado, mais uma vez, como *stylist*.

A direção de arte do videoclipe organiza uma trajetória simbólica de perseguição e autodeterminação. Nesta curva, os trajes não figuram como ornamentos, mas como gramática visual que encena a passagem de vítima à soberania, de corpo perseguido a corpo autônomo – refletindo, uma vez mais, o caráter ativista e político da artista.

Na primeira aparição (figura 3), Pabllo surge junto a uma fogueira ainda apagada. Vestida de preto, a cor atua como signo de luto, poder e contenção, reativando arquétipos da bruxa ou da herege

medieval. As ombreiras largas instauram rigidez e autoridade, invertendo códigos de fragilidade historicamente associados ao feminino. O véu de tela cravejado, que simultaneamente oculta e reluz, produz ambiguidade entre sacralidade e ameaça – o corpo torna-se altar e réu. O plano evoca rituais de caça às bruxas, e o traje, como signo, converte-se em denúncia e resistência, deslocando narrativas históricas para uma metáfora do presente, onde corpos dissidentes seguem condenados por desafiarem normas sociais e morais.

**Figura 3 – Pablo Vittar no videoclipe “AMEIANOITE”**



Fonte: Youtube<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KjO\\_lzhe7Fs&list=RDK-jO\\_lzhe7Fs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KjO_lzhe7Fs&list=RDK-jO_lzhe7Fs&start_radio=1) . Acesso em: 09 out. 2025.

Em um segundo momento (vide figura 4), o fogo domina a cena e torna-se signo central. Sua combustão apaga a materialidade do traje, instaurando a imagem do martírio. Semioticamente, o fogo cumpre dupla função: purificação e violência social. O corpo vestido dissolve-se em calor, convertendo-se em espetáculo de destruição. Ao redor, homens de preto, impassíveis, permanecem imóveis – reforçando a assimetria de poder e o caráter ritualizado da violência contra corpos queer.

**Figura 4 – Pablo Vittar no videoclipe “AMEIANOITE”**



Fonte: Youtube<sup>15</sup>

A sequência seguinte (figura 5 e 6) marca uma inflexão. Pablo aparece deitada, trajando vinil e látex de brilho especular, com uma lâmina junto à boca. O figurino, como segunda pele, aciona códigos fetichistas como a pele, o metal e a fricção, reconfigurando o eixo simbólico da narrativa: do suplício público ao desejo e à agência. O corpo deixa de ser objeto moral para afirmar-se como sujeito de prazer e risco. A lâmina, antes instrumento do algoz, torna-se marca da negociação com o perigo: a marca de certo erotismo como potência, e não punição.

<sup>15</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KjO\\_lzhe7Fs&list=R-DKjO\\_lzhe7Fs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KjO_lzhe7Fs&list=R-DKjO_lzhe7Fs&start_radio=1) . Acesso em: 09 out. 2025.

**Figura 5-- Pablo Vittar no videoclipe “AMEIANOITE”**



Fonte: Youtube<sup>16</sup>

**Figura 6 -- Pablo Vittar no videoclipe “AMEIANOITE”**



Fonte: Youtube<sup>17</sup>

Em outro quadro (figura 7) a artista surge em trajes metálicos, sob uma luz azulada, entre monólitos, portando longas garras e cercada por drones. A paleta prata-azul e a estrutura futurista instauram uma entidade híbrida entre o sacerdotal e o alienígena, um diálogo entre o arcaico e o tecnológico. As garras prolongam a gestualidade e invertem a posição hierárquica: agora, é ela

<sup>16</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KjO\\_lzhe7Fs&list=RDK-jO\\_lzhe7Fs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KjO_lzhe7Fs&list=RDK-jO_lzhe7Fs&start_radio=1) . Acesso em: 09 out. 2025.

<sup>17</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KjO\\_lzhe7Fs&list=RDK-jO\\_lzhe7Fs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KjO_lzhe7Fs&list=RDK-jO_lzhe7Fs&start_radio=1) . Acesso em: 09 out. 2025.

quem conjura, invoca e olha de volta. O figurino, nesse ponto, cose o antigo e o novo em um mesmo corpo-ritual, onde o sagrado é reprogramado pela estética pop.

**Figura 7 - Pablo Vittar no videoclipe “AMEIANOITE”**



Fonte: Youtube<sup>18</sup>

A partir da análise dos trajes e da arquitetura audiovisual presentes em *Noitada* (2023), é possível compreender que o trabalho de Ferreira se estabiliza como traje de cena em sentido expandido – entendido aqui em suas dimensões essenciais de “roupa qualitativa, indicativa e simbólica” (Viana; Velloso, 2018, p. 43)<sup>1</sup>, completando uma tríade de desenvolvimento de sentidos à luz da semiótica peirciana (Ibid), em que o vestir opera simultaneamente como ícone, índice e símbolo e instaura significações que ultrapassam a materialidade e se inscrevem na construção das visualidades.

Nessa perspectiva, os créditos de styling nomeiam o ofício de origem, mas o resultado excede a mera edição de looks. Trata-se de uma construção simbólica do vestir, em que os trajes produzem a passagem da perseguição à autodeterminação, constituindo a

<sup>18</sup> Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=KjO\\_lzhe7Fs&list=RDK-jO\\_lzhe7Fs&start\\_radio=1](https://www.youtube.com/watch?v=KjO_lzhe7Fs&list=RDK-jO_lzhe7Fs&start_radio=1) . Acesso em: 09 out. 2025.



persona-diva como acontecimento de cena. O papel do profissional de figurino – aqui, o stylist – é, portanto, coautorial, agindo em simbiose com a artista na criação e reconstrução contínua das visualidades dessa persona.

A potência de Noitada decorre de uma autoria distribuída: a artista, Pablllo, dirige sua persona em diálogo com um ecossistema criativo composto por profissionais criativos das visualidades. A diva, nesse contexto, não é um dado “natural”; mas um trabalho: uma obra em processo: resultado de uma composição contínua de signos que articulam corpo, voz, imagem e traje.

Nessa chave, Ferreira atua como coautor de sentido, convertendo necessidades performativas em arquiteturas de presença; Pablllo, por sua vez, ativa e reinscreve esses dispositivos no corpo e em seu agir artístico.

#### **4.Considerações finais**

A trajetória aqui examinada demonstra que a consagração de Pablllo Vittar como diva pop é menos um dado natural do estrelato e mais o efeito de uma fabricação artística continuada. A era Noitada (2023) organiza um programa estético-político em que a noite opera como metáfora de liberdade, desejo e experimentação; nela, a persona-Vittar, administrada pela pessoa civil Phabullo, torna visível a teatralidade expandida da cultura pop. Nessa perspectiva, “diva” não é apenas um atributo, mas uma prática: um modo de aparecer que mobiliza repertórios de gênero, sexualidade e poder para produzir presença e disputar sentidos.

Na contribuição de Ferreira para este processo, o vestir atua como figurino sempre que o traje se integra a uma partitura de performances e traje de cena na medida em que suas significações são construídas para cumprir um dever cênico, convertendo a presença pública em teatralidade. Nos momentos estritamente protocolares, sem algum tipo de enquadramento performativo, podemos falar em traje social. Contudo, na noite expandida mobilizada por Noitada, a linha entre o traje social, o traje de cena e o figurino se rareia: a persona não “vai” ao evento – ela entra em cena, a depender do contexto.

Talvez seja justamente nessa fricção fabricada por artistas e suas equipes que as divas contemporâneas encontrem sua potência visual, política e simbólica. O que nos deixa com mais perguntas que respostas, bem como uma reflexão mais ampla: talvez caiba aos profissionais criativos que atuam nas indústrias do mainstream compreender, de modo mais profundo, os conceitos-chave de seus próprios ofícios, reconhecendo conscientemente que os limites entre as áreas tornam-se cada vez mais fluídos. Na mesma medida, cabe a nós, pesquisadores, difundir e aprofundar a compreensão desses cruzamentos, uma vez que a hibridização das profissões criativas na contemporaneidade é não apenas um fenômeno estético, mas também político e epistemológico: ela redefine os modos de criação, autoria e circulação da arte.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOEIRA, Maria Celina Gil Reis. **A teatralidade na artesanaria de Dolce & Gabbana**. 2023. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-13112023-145334/pt-br.php>. Acesso em: 13 out. 2025.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

MOREIRA, Geraldo Eustáquio. **Por trás do monograma do movimento LGBTQIAPN+: vidas, representatividade e esclarecimentos**. Revista *Temporis[ação]*, v. 22, n. 02, p. 20, 2022. DOI: 10.31668/rta.v22i02.13262. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/article/view/13262>. Acesso em: 16 nov. 2025.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology**. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1985.

VIANA, Fausto; VELLOSO, Isabela Monken. **Roland Barthes e o traje de cena**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2018. Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/252). Acesso em: 2 out. 2025.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, 2017. Disponível em: [www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/165](http://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/165). Acesso em: 21 out. 2025.

## Conhecendo os autores deste capítulo:



**Luan Brasil:** Fotógrafo e gestor cultural. Graduado em Fotografia, é atualmente mestrando em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP), sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. É pós-graduado em Direção de Arte em Comunicação pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo e possui MBA em Gestão e Transformação Digital pela Escola de Comunicações e Artes da USP (ECA-USP). Integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo. Babaegbé do Ilê Asé Ojuinã Sorokê Efon, cofundador e vice-presidente do Instituto Ojuinã, e diretor do Conselho de Cultura e Inovação da Associação Comercial do Distrito Federal (ACDF).

[luanbrasil@usp.br](mailto:luanbrasil@usp.br)

[luanbrasil@institutoojuina.org.br](mailto:luanbrasil@institutoojuina.org.br)



**Sofia Bernardino Grunewald Candido:** Mestranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo (EACH/USP), integrante do Núcleo de Traje de cena, indumentária e tecnologia da Universidade de São Paulo, integrante da equipe de catalogação dos figurinos do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona (Casa de Acervo.Oficina) e figurinista.

[sofia.grunewald@usp.br](mailto:sofia.grunewald@usp.br)

## PALAVRAS-CHAVE

Pablo Vittar; Traje de Cena; Figurinista.



*DOSSIÊ*

**DIVAS  
LGBTQIAPN+**

*Traje, cena, imagem  
e identidade*



LIniker em show com os Caramelows.<sup>1</sup>

***LINIKER***



**Nome artístico:** Liniker

**Nascimento:** 3 de julho de 1995, Araraquara, SP, Brasil

**Identidade:** mulher trans

### **Destaques da carreira**

Cantora e compositora brasileira, fundadora da banda **Liniker e os Caramelows**. Vencedora do Grammy Latino (2022) com o álbum *Indigo Borboleta Anil*. Referência de presença cênica, vocalidade e imagem autoral.

### *Citação da artista*

*Eu não sou uma pessoa da moda. Eu me visto com o que eu gosto de usar.. Eu não assisto desfile. Tenho só os estilistas pretos que eu gosto, que são meus amigos, a Luana Nascimento, da Dress Coração, o Isaque Silva e o Murilo Rangel. É por causa deles que eu uso um pouco de moda. Acaba virando uma referência para as pessoas que vêm o meu trabalho, alguns meninos vão aos shows vestidos como eu. Então, é a minha linguagem.<sup>1</sup>*

*Ela é diva da sarjeta, o seu corpo é uma ocupação  
É favela, garagem, esgoto e pro seu desgosto  
Está sempre em desconstrução  
(Linn da Quebrada, Mulher, 2017)*

*Tenho um acervo de sapatos, bolsas e roupas, bem Carrie Bradshaw”, (...) “Nunca na vida estive tão segura com a minha produção artística. Isso me traz a um lugar com mais autoestima.  
Liniker, Marie Claire, 06 de dezembro de 2024.<sup>2</sup>*

E isso, claro, se replica em suas escolhas de figurino.

<sup>1</sup> Liniker, O Estado de São Paulo, 13 de junho de 2016 <https://www.estadao.com.br/mais/moda-e-beleza/eu-posso-ser-uma-mulher-de-barba-que-usa-batom/?srsltid=AfmBOoqt6KGMiawRvkjPrWNZjACPE3z0sH5MYEomrtWCnq2RaubR2yg>

<sup>2</sup> <https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2024/12/figurinos-de-liniker-em-caju-tem-muito-brilho-e-referencias-de-streetwear-a-tina-turner.ghtml>



Figura: Figurino de Liniker na turnê Caju, 2024.



Stylist do show Cajú, Caroline Passos disse que: “o visual do álbum reflete a segurança e autenticidade da artista. A construção do conceito foi baseada em alfaiataria, texturas orgânicas e elementos do street style contemporâneo. O álbum foi pensado como um ‘sol interno’, traduzindo em imagem a atmosfera quente, íntima e vibrante de suas músicas. Esse conceito guiou a escolha das roupas, que combinam peças delicadas com proporções ousadas, alinhadas à busca por expressão pessoal e liberdade<sup>3</sup>

### Citação da stylist

*O processo criativo do álbum foi imersivo para todo mundo. Era muito importante a gente entender a essência dele por inteiro para tentar traduzi-lo de uma forma impactante para os shows. E eu queria muito contar essa história [da Caju] no palco também, para criar essa coisa de um dia inteiro. Por isso tem várias trocas de roupa<sup>4</sup>*

*A moda nacional tem um potencial incrível e é pouco explorada no cenário pop. Trabalhamos com nomes como Lucas Leão, Apartamento 03, Lucas Regal, Another Place e Michele X, que trouxeram tecidos e modelagens que traduzem bem o espírito da turnê<sup>5</sup>*

---

<sup>3</sup> <https://ffw.com.br/materias/o-que-esta-por-tras-do-visual-de-caju-de-liniker/>

<sup>4</sup> Caroline Passos, para <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/bastidores-da-turne-caju-stylist-de-liniker-comenta-looks-da-artista>.

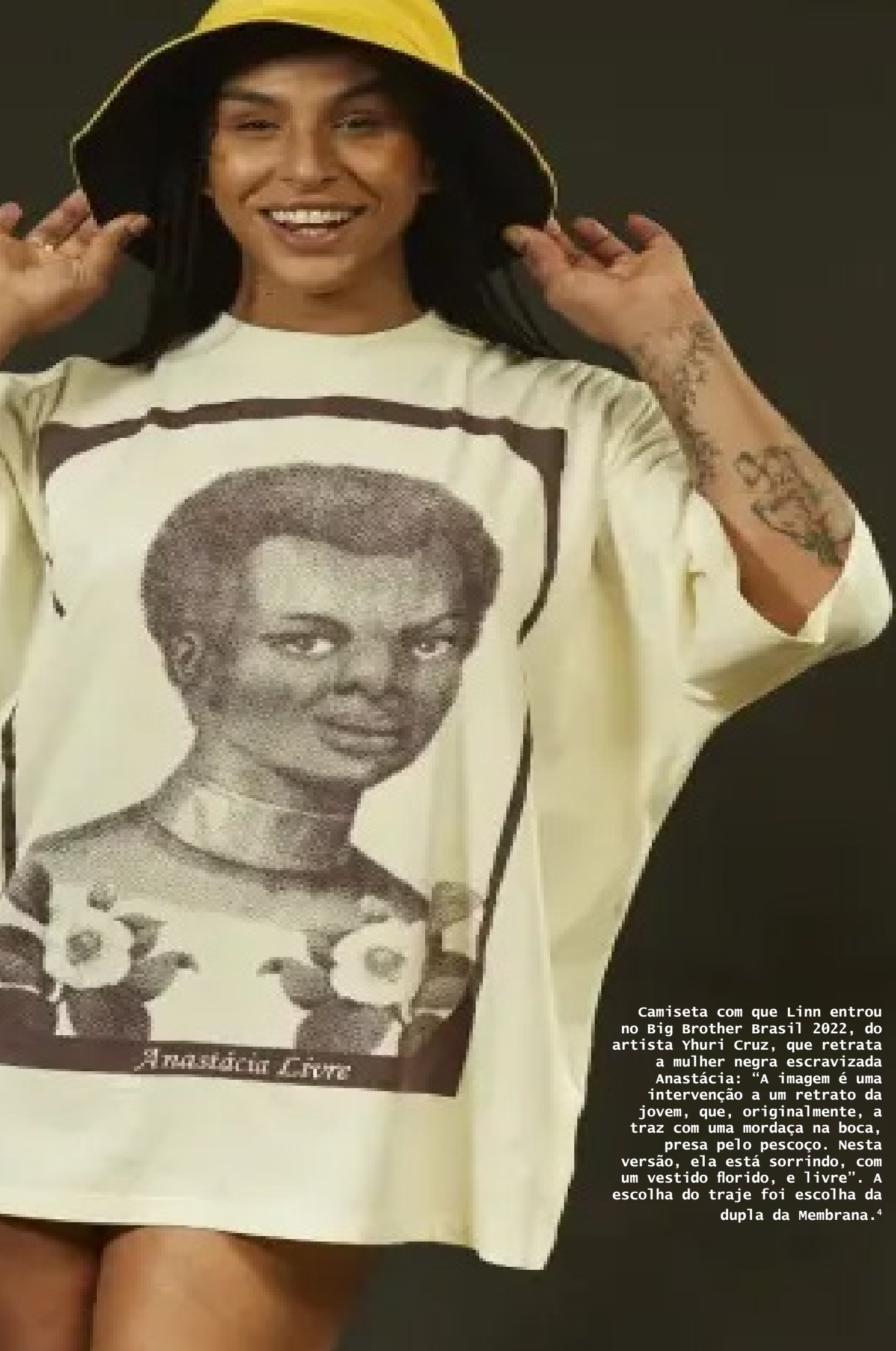
<sup>5</sup> Caroline Passos, *idem*.



Na entrega do Grammy Latino, Liniker usou este vestido escolhido por Caroline Passos, feito pela estilista Michelly X usando 25mil cristais Swarovski. “Sendo eu também uma mulher trans, dividir esse momento com a Liniker é ainda mais especial”, disse Michelly para a MAG N.<sup>3</sup>

# ***LINN DA QUEBRADA***





Camiseta com que Linn entrou no Big Brother Brasil 2022, do artista Yhuri Cruz, que retrata a mulher negra escravizada Anastácia: "A imagem é uma intervenção a um retrato da jovem, que, originalmente, a traz com uma mordaca na boca, presa pelo pescoço. Nesta versão, ela está sorrindo, com um vestido florido, e livre". A escolha do traje foi escolha da dupla da Membrana.<sup>4</sup>

**Nascimento:** 17 de julho de 1990, São Paulo, SP, Brasil  
**Identidade:** travesti / pessoa trans

### **Destaques da carreira**

Cantora, performer, atriz e roteirista. Álbum *Pajubá* (2017). Forte articulação entre corpo, figurino, discurso político e performance.

### *Citação da artista*

*“Sou uma travesti em movimento e não do movimento. (...) Somos muitas e diversas. A grande maioria das travestis continua marginalizada, sem necessidades básicas atendidas. Como posso representar essas pessoas?(...) “É necessário inventarmos um novo imaginário social, a imagem das travestis continua marginalizada. Há uma diversidade muito rica nas periferias, com poderecriatividade. São pessoas guerreiras que lutam pela própria dignidade, interrompida por viverem em um território preterido pelo estado.”*

**Linn da Quebrada<sup>6</sup>.**

*“Estou vivendo um momento pensando muito sobre a pele, sobre o apelo da pele, sobre o que a nossa pele expõe. Sinceramente, procurando me tornar mais porosa nesse sentido e me vestir pensando sobre cicatrizes, história, sobre memória, e nesse momento, eu tenho vivido e mergulhado num processo que é como um “fleshblack”, mas um flesh black, flesh como carne”*

**Linn da Quebrada<sup>7</sup>.**

---

6 Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2019/12/01/quero-que-o-meu-corpo-sirva-como-motor-de-revolta-diz-linn-da-quebrada.htm?cmpid=copiaecola>

7 Fonte: <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2023/10/vogue-celebra-linn-da-quebrada-fala-sobre-inspiracoes-na-moda.ghtml>



Traje de Linn para um clipe com o grupo As Baías (2022).<sup>5</sup>

Stylist / figurino

Isac Leite e Katriel, que mantêm a Membrana, empresa da dupla.

### Citação do stylist

*Para a Linn, é sempre necessário ter looks confortáveis, porque o corpo e o movimento são muito importantes no trabalho dela. Então é essencial usar roupas que permitam que ela se mexa livremente.*<sup>8</sup>

Para o baile da Vogue de 2022,

*A ideia era fazer um look extremamente elegante e grandioso, com um toque de 'subversivo'. Por isso apesar de ter uma cara tradicional, também flerta muito com o contemporâneo e com uma moda mais experimental", explicam o duo de stylists da Membrana, ao revelar que o look levou 72h para ser confeccionado.*<sup>9</sup>

---

8 Fonte: <https://www.uol.com.br/universa/noticias/redacao/2022/02/20/mensagens-politicas-conforto-styalists-contam-como-criaram-estilo-de-linn.htm?cmpid=copiaecolaImagens>

9 <https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-da-Vogue/noticia/2022/04/linn-da-quebrada-manifesta-sua-personalidade-em-vestido-grandioso-para-o-baile-da-vogue-2022.html>



Linn da Quebrada no baile da Vogue de 2022.<sup>6</sup>



***PABLO  
VITTAR***



Pablo Vitar no TikTok Awards.  
2025. Styling Vitor Ferreira. <sup>7</sup>

**Nascimento:** 1º de novembro de 1993, São Luís, MA, Brasil  
**Identidade:** homem gay; drag queen

### **Destaques**

Cantora pop internacional, primeira drag brasileira a alcançar charts globais. Estética marcada por exagero, cor, carnavalesco e moda pop.

### *Citação da artista*

*Falando de moda, eu acho que é uma coisa que me empodera, sabe? Não só na minha carreira, mas no meu dia a dia mesmo. A gente que é da comunidade LGBTQIAPN+, a gente passa por muito preconceito, muitos olhares, muitos momentos difíceis que às vezes só uma peça de roupa que a gente use e que a gente se sinta quem a gente é já empodera a gente pra que a gente consiga sair de casa, pra que a gente consiga fazer as coisas que a gente tem que fazer, sabe? E desde pequena, eu tive essa percepção quando eu vi a minha primeira revista de moda, acho que eu fui em um dentista, em um consultório médico e eu vi um monte de revistas com aquelas mulheres lindas e empoderadas e eu falei: 'Eu também quero ser assim'. Então a moda tem esse papel de te deixar mais poderosa, mais confiante.*

**Pablo Vitar<sup>10</sup>.**

*Tenho um stylist, mas sempre dou os meus toques. Deixo com a minha personalidade. Sempre tem um dedo meu*

**Pablo Vitar<sup>11</sup>.**

*Moda é arte, é liberdade de ser. Pablo Vitar.<sup>12</sup>*

10 Fonte: <https://ffw.com.br/noticias/moda/pablo-vittar-fala-sobre-processo-criativo-sua-colecao-com-adidas-e-amizade-com-madonna/>

11 Fonte: <https://gshow.globo.com/tv/noticia/pablo-vittar-fala-sobre-a-escolha-dos-looks-tenho-um-stylist-mas-sempre-dou-meus-toques.ghml>

12 Fonte: <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/moda-e-arte-e-liberdade-de-ser-afirma-pablo-vittar-sobre-seu-estilo/>



Divulgação do álbum  
Não para não, de 2018.  
Stylist: Victor Miranda.<sup>8</sup>

とんどのお料理が900円前後です  
10~15種ほど ¥3000  
チャージ料・サービス料 頂けませんよ...

飲み物

ビール ¥580  
クテル ¥690  
ラスワイン 各種 ¥880 ~  
トルワイン ¥1600 ~  
・白・泡 50種以上!!



f tavola.da.rio  
TEL 03-5357-79

# 4F RICO

金 18:00 ~ 26:00 (L.O.)  
祝 17:00 ~ 22:00 (L.O.)  
日 月曜日

5上段 階段あがれば... そこはイタリア!!  
大きな荷物、体力に自信のないお客様  
お電話ください。車がすぐに駆け降りてまいり

Stylist: Em 2025, Vitor Ferreira.  
O stylist Vitor Ferreira no Japão.<sup>9</sup>





Pablo Vitar no clipe A ceia. 2025. Styling Vitor Ferreira.<sup>10</sup>



Pablo Vitar, com vestido de Andre Betio e styling de João Ribeiro.<sup>11</sup>







***GLORIA  
GROOVE***

Gloria Groove, styling  
de Bianca Jahara.<sup>12</sup>



**Nascimento:** 18 de janeiro de 1995, São Paulo, SP, Brasil  
**Identidade:** homem gay; drag queen

### **Destaques**

Cantora, rapper e performer. Forte relação com figurino escultural e maquiagem como linguagem.

### *Citação da artista*

*A minha relação com a moda mudou muito depois que eu me descobri enquanto uma artista drag queen, porque eu entendi que esta ferramenta ia permitir dar um pouquinho mais de mim para as pessoas. Não é sobre esconder o que está no nosso corpo, e sim sobre mostrar o que está dentro da alma, eu vejo a moda desse jeito agora.*

**Gloria Groove.<sup>13</sup>**

*A montagem é uma parte muito importante do meu dia, porque são as quatro horas que tiro para começar a trabalhar antes do meu trabalho começar. Nessas quatro horas, invisto muito em ficar comigo. Gosto de estar no meu cantinho, ouvindo o meu som.*

**Gloria Groove.**

---

<sup>13</sup> Fonte: <https://stealthelook.com.br/um-bate-papo-com-a-gloria-groove/>



Stylist

Bianca Jahara (Brasil, São Paulo)

### **Citação da stylist**

*Quando você está fazendo um editorial, são personagens, você vai criar uma história para aquela modelo, para aquele editorial. No figurino é a mesma coisa, não é sobre a pessoa, é sobre a história. Quando você está trabalhando com um artista, é sobre ele, você tem que tirar aquilo dele, tem toda uma psicologia envolvida. Quando o artista coloca aquela roupa, ela tem que se reconhecer e se ver ali. Bianca Jahara.<sup>14</sup>*

---

14 Fonte: <https://ffw.com.br/noticias/moda/ffw-conversa-com-iza-e-a-stylist-bianca-jahara-2/>

# VOGUE

BRASIL

POR HICK DUARTE

Gloria Grove na capa da  
Vogue de outubro de 2020.<sup>14</sup>

## ELEGANZA EXTRAVAGANZA

**GLORIA GROOVE  
APRESENTA OS  
MELHORES LOOKS  
DA TEMPORADA  
E CELEBRA A  
LIBERDADE DE  
SER QUEM É**





# *DANIELA MERCURY*

Daniela Mercury<sup>15</sup>



**Nascimento:** 28 de julho de 1965, Salvador, BA, Brasil  
**Identidade:** mulher lésbica

### **Destaques**

Cantora e dançarina. Ícone do axé-pop. Figurinos inspirados em dança, cultura afro-brasileira e moda contemporânea.

### *Citação da artista*

*Eu sou camaleônica, cheia de incongruências, contradições e incoerências. Fui me vestindo conforme os espetáculos, personagens e momentos, mas minha pele é minha roupa. Minha alma não tem tampinha, roupinha ou caixinha.*

**Daniela Mercury.<sup>15</sup>**

Não há um específico. Seus shows e turnês tiveram figurinos de Alexandre Herchcovitch, Reinaldo Lourenço, Faúze Hatem, Valdemar Iodice, Lino Villaventura, Martha Mederos, Gustavo Silvestre e Kevin Germanier...

Daniela Mercury veste Lino Villaventura para o Carnaval 2026!

*Quando visto Lino Villaventura, incorporo um pouco do que ele é, da sua arte. Ele consegue trazer leveza e sofisticação, ao mesmo tempo em que respeita nossas raízes.*

---

<sup>15</sup> Fonte: <https://vogue.globo.com/cultura/noticia/2025/02/daniela-mercury-sou-camaleonica.ghtml>.



# ***CÁSSIA ELLER***



**Nascimento:** 10 de dezembro de 1962, Rio de Janeiro, RJ  
**Falecimento:** 29 de dezembro de 2001, Rio de Janeiro, RJ  
**Identidade:** mulher bissexual

### **Destaques**

Cantora de rock e MPB. Estética minimalista, jeans, camiseta, contracultura.

Nunca quis ser diva, mas a gente acha que ela se tornou uma.

### *Citação da artista*

*Jamais vesti um vestido.*  
**Cassia Eller, Revista Bundas,**  
**Dezembro de 1999.**

### **Figurino**

*No auge da fama, chamada para se apresentar no Rock in Rio, entrou de regata, bermudão e chinelos no palco - seu figurino predileto. Mostrou os peitos para o establishment. Fez um dos melhores shows de sua carreira. Um recado claro. A ordem das coisas é que deveria se adaptar a Cássia. O final é conhecido e doloroso. Cássia sucumbiu à pressão de ter que ser alguém dentro de uma sociedade na qual não desejava se encaixar.<sup>16</sup>*

*Ela sempre foi completamente incompetente na sua vida. Não conseguia nem mesmo escolher suas roupas para o show ou a ordem em que as músicas seriam tocadas.*

*Banana, artista plástica da qual até hoje não se sabe o nome, no livro Apenas uma garotinha, biografia de Cassia Eller por Tom Cardoso.*

---

16 Fonte: <https://www.estadao.com.br/cultura/musica/biografia-de-cassia-eller-equilibra-polemicas-e-a-essencia-da-cantora-mas-deve-ser-lida-com-cuidado/?srsltid=AfmBOopOH6AWrym9X-1-zaNuxcPcZGUNlPYOKEqSB-MaMYu0mzCu4DEIH>



Capa do disco da cantora Cássia Eller, intitulado Com Você... Meu Mundo Ficaria Completo (1999).<sup>17</sup>

## Crédito das Imagens

- 1 <https://www.estadao.com.br/emails/moda-e-beleza/eu-posso-ser-uma-mulher-de-barba-que-usa-batom/?srs1tid=AfmB0oq-t6KGMiawRvkjPrWNZjACPE3z0sH5MYEomrtwVCnq2RaubR2yg>
- 2 <https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2024/12/figurinos-de-liniker-em-caju-tem-muito-brilho-e-referencias-de-streetwear-a-tina-turner.ghtml>.
- 3 <https://inmagazine.ig.com.br/moda/moda-look-liniker-musica>
- 4 <https://www.uol.com.br/splash/noticias/2022/01/20/linn-da-quebrada-veste-camiseta-com-anastacia-livre-ao-entrar-no-bbb-22.htm>
- 5 <https://www.casamentos.com.br/artigos/copy-look-linn-da-quebrada--c9870>
- 6 <https://vogue.globo.com/lifestyle/festa/Baile-da-vogue/noticia/2022/04/linn-da-quebrada-manifesta-sua-personalidade-em-vestido-grandioso-para-o-baile-da-vogue-2022.html>
- 7 Instagram.
- 8 <https://www.lilianpacce.com.br/moda/stylist-da-pablo-vittar-fala-sobre-o-estilo-da-nova-era-dela/>
- 9 Instagram.
- 10 Instagram.
- 11 [https://www.purepeople.com.br/noticia/de-vestido-de-noiva-pablo-vittar-nega-casamento-e-aponta-sobre-carreira-nova-era\\_a316476/1](https://www.purepeople.com.br/noticia/de-vestido-de-noiva-pablo-vittar-nega-casamento-e-aponta-sobre-carreira-nova-era_a316476/1)
- 12 <https://gshow.globo.com/tv/altas-horas/noticia/gloria-groove-ressalta-importancia-em-se-produzir-mostrar-quem-eu-sou.ghtml>
- 13 Instagram.
- 14 <https://vogue.globo.com/moda/noticia/2020/09/gloria-groove-e-uma-das-cover-queens-da-vogue-de-outubro.html>
- 15 <https://aloalobahia.com/notas/resgate-de-show-historico-de-daniela-mercury-marcara-40-anos-de-carreira-da-artista-no-rio-de-janeiro-entenda>
- 16 <https://radiocidade.fm/updates/memoravel-show-de-cassia-eller-no-rock-in-rio-2001-chega-ao-youtube>
- 17 <https://screamyell.com.br/site/2015/03/09/discografia-comentada-cassia-eller/>

