



Diálogos

ISSN 2177-2940



O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v28i2.74789>

Caterina Cucinotta

 <https://orcid.org/0000-0002-0572-6930>

Universidad Rey Juan Carlos (URJC). Madrid-CM, ES

E-mail: caterina.cucinotta@urjc.es

Theatre and silent cinema from their material: costumes and costume designers in transit

Abstract: In this article, we focus our attention on a specific period in Portuguese cinema, silent cinema (1896 - 1929), trying, for the first time, to cross-reference new sources from which to draw information in an attempt to deepen a story about the object of study “film costumes”. To this end, we propose a broadening of potentially useful sources, crossing Theatre Studies and Costume Studies with some of the first moving images of cinema in Portugal, articles and photographs from the press of the time and life stories of theatre artists published in the form of biographies.

Key words: Portuguese silent cinema; costume studies; gender studies.

Teatro y cine mudo a partir de su material: vestuario y figurinistas en tránsito

Resumen: En este artículo, centramos nuestra atención en un período específico del cine portugués, el cine mudo (1896 - 1929), intentando, por primera vez, cruzar nuevas fuentes de las que extraer información en un intento de profundizar en una historia sobre el objeto de estudio “vestuario cinematográfico”. Para ello, proponemos una ampliación de fuentes potencialmente útiles, cruzando los Estudios Teatrales y los Estudios del Traje con algunas de las primeras imágenes en movimiento del cine en Portugal, artículos y fotografías de la prensa de la época e historias de vida de artistas teatrales publicadas en forma de biografías.

Palabras clave: Cine mudo portugués; estudios de vestuario; estudios de género.

O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

Resumo: Neste artigo, dirigimos a nossa atenção a um período específico do cinema português, o cinema mudo (1896 – 1929), procurando, pela primeira vez, cruzar novas fontes de onde retirar informações para tentar aprofundar uma história sobre o objeto de estudo “figurino cinematográfico”. Para isso, propõe-se aqui um alargamento das fontes potencialmente úteis, cruzando os Estudos de Teatro e os Estudos de Figurinos (Costume Studies) com algumas das primeiras imagens em movimento do cinema em Portugal, artigos e fotografias de imprensa da época e histórias de vida de artistas de teatro publicadas em forma de biografías.

Palavras-chave: Cinema mudo português; estudos de figurino; estudos de género.

Recebido em: 03/12/2024

Aprovado em: 05/06/2025

1. Introdução à terminologia e ao objeto de estudo

No cinema, diferentes fases produtivas de áreas artísticas distintas se unem para criar o filme. No entanto, o produto final costuma deixar de lado documentos gerados durante o processo criativo — tais como argumentos preliminares, anotações e esboços — que, embora não sejam necessários para a versão final do filme, são valiosos para a investigação histórica. Esses materiais ajudam a entender de que modo a obra foi construída e revelam aspectos importantes que não aparecem na versão terminada.

Enquanto em algumas disciplinas filológicas surge a questão de como utilizar os meios eletrônicos atualmente disponíveis para catalogar, conservar e difundir o patrimônio de bens artísticos e culturais, nos setores do espetáculo, da música, da prosa e do cinema, estamos ainda a definir o tipo de documentos relevantes para a história do espetáculo, sobretudo os provenientes das fases de produção. (BIGNAMI, 2009, p. 13)

O conceito de "figurino" como objeto de estudo varia, consoante este esteja associado ao teatro ou ao cinema: segue, por isso, percursos distintos que podem cruzar-se, dada a jovem idade da sétima arte. Ao empreender uma reconstrução fidedigna da profissão de figurinista, é frequente os documentos serem insuficientes ou difíceis de obter. É relativamente recente, de cerca de dez anos, o acesso aos materiais de trabalho de alguns filmes produzidos em Portugal, cedidos ao arquivo da Cinemateca Portuguesa pelas produtoras ou pelos próprios membros da equipa cinematográfica.

Para compor uma história do figurino e dos figurinistas, especialmente centrada em Portugal, é necessário considerar algumas premissas, como a existência de um objeto identificável, o figurino; de um contexto específico, o cinema; e de um sujeito criador, o figurinista. A esses três elementos pode acrescentar-se o esboço desenhado, que serve de guia essencial para a reprodução material que complementa a criação do figurino propriamente dito. Trata-se de um documento muitas vezes perdido por negligência, destruído pela deterioração ao longo do tempo ou ainda reciclado para outras produções (NADOOLMAN LANDIS, 2018, p. 91).

No caso dos figurinos e figurinistas no cinema português, estamos perante um campo pouco explorado e ainda desprovido de peso significativo em investigações históricas, seja no âmbito dos Film Studies e dos Fashion Studies, importantes para outros aspetos, mas nos quais o figurino é um elemento secundário de investigação. Porém, é importante referir as exceções, poucas, como a tese de mestrado de Rita Anahory Neves (2020), um artigo de Carolina Fadigas (2022) – o único em que se contempla o objeto do presente artigo – e os estudos que eu mesma conduzi (CUCINOTTA, 2017; 2018; 2021; 2023). Aqui, dirijo a atenção a um período específico do cinema português, o cinema mudo (1896-1929), procurando cruzar, pela primeira vez, novas fontes de informação para

tentar aprofundar uma história sobre o objeto de estudo "figurino cinematográfico". Para tal, proponho um alargamento das fontes potencialmente úteis, cruzando os Theater Studies e os Costume Studies com algumas das primeiras imagens em movimento do cinema em Portugal, artigos e fotografias de imprensa da época e histórias de vida de artistas de teatro publicadas em forma de biografia.

Tendo em conta que, do ponto de vista do vestuário, a relação entre teatro e cinema mudo foi profunda, a questão que surge é se as fontes teatrais poderiam, de facto, ser úteis para uma reconstrução da presença dos figurinos nos primeiros filmes mudos portugueses. Até hoje, essas fontes provenientes do teatro não foram ainda analisadas com vista a um estudo cinematográfico e material dos figurinos, apesar de ser evidente, a partir de uma série de conceitos, terminologias e indicações que lhes conferem um olhar quase precursor, a ligação com o cinematógrafo. Em particular, o estudo das fontes teatrais no contexto português do final do século XIX foi revelando alguns dados que podem ser úteis para iniciar um entendimento desta união com o cinema, do ponto de vista dos figurinos e dos figurinistas.

Que os figurinos dos primeiros anos do cinema mudo proviessem diretamente da tradição teatral é um dado que não deveria surpreender, considerando algumas das pesquisas que intercetam esta circunstância como um fato efetivo. Pesquisas como as de Michelle Tolini (2013), Deborah Nadoolman Landis (2018), centradas em Hollywood, e Priska Morrissey (2020), sobre o cinema de Méliès, apresentam fontes que evidenciam o modo como a tradição teatral dos figurinos foi inteiramente transferida para o grande ecrã, não apenas a nível cultural, visual e formal, mas também, e sobretudo, de um ponto de vista material (MORRISSEY, 2020, p. 105). A união entre as duas artes é atestada principalmente pelo repertório performativo que o cinema transportou consigo, na sua fase muda, através da maquilhagem, da gestualidade dos atores e do contexto material da cenografia que usava os mesmos profissionais para a recriação em estúdio de espaços fechados, fundamentalmente reproduzidos do teatro. De facto, a cenografia com a sua reprodução em estúdios foi uma das maiores heranças do teatro ao cinema. Em geral, as adaptações materiais dos estúdios teatrais para a arte cinematográfica encontram-se amplamente documentadas por Morrissey (2020, pp. 45-47) como o começo sério de uma nova forma de arte, mas também, no caso específico de Lisboa e do Porto, citados por Baptista e Sena (2003, p. 40) acerca do filme *As Pupilas do Senhor Reitor* (1923), de Maurice Mariaud.

Em relação à ligação entre vestuário e cenografia, ainda se encontram referências a partir das palavras-chave "metteur en scène" e "régisseur", figuras que têm "sob as suas ordens todos os trabalhadores contratados para a construção de cenários, figurinos e adereços" (BAPTISTA & SENA, 2003, p. 74). É útil a definição que a Invicta Film faz do seu metteur en scène, Georges

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

Pallu, quando se lê que, juntamente com o diretor artístico, tem de cuidar “da construção e desmontagem de todas as decorações, indicando o mobiliário, acessórios, intérpretes, etc.” (BAPTISTA & SENA, 2003, p. 91), entendendo-se por “acessórios e intérpretes” a inclusão, pelo menos, de alguns figurinos desenhados e do vestuário utilizado.

Nesta fase primordial do cinema, o figurino e o vestuário assumiam uma importância vertiginosa, não só para o fluxo da narrativa, mas também, e sobretudo, para a apresentação e caracterização das personagens e das respectivas personalidades representadas no grande ecrã. Deborah Nadoolman Landis interpretou como uma omissão a falta de estudos sobre os figurinos do cinema mudo:

Parece óbvio, deveria ser simplesmente óbvio que, num filme mudo, sem diálogos, o vestuário diz muito. O meu marido, John Landis, sempre diz que nunca houve filmes mudos, pois sempre tiveram música. Mas os filmes sempre tiveram figurinos e, antes mesmo de uma palavra de diálogo, quando um ator entra em cena, quem ele é expressa tanto ao público. A roupa pode revelar ou ocultar quem alguém se torna no drama. (Landis, 2022, YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=0OPuW0ejLxc>)¹

Quem idealizou e confeccionou aqueles figurinos luxuosos e exagerados? Quem escolheu o vestuário para gerar uma representação da época contemporânea?

O corpus desta análise é composto por alguns filmes mudos portugueses, nos quais a construção do vestuário se caracterizou por práticas presentes nas cinematografias citadas (TOLINI, 2013; MORRISSEY, 2020), como a continuidade visual com a tradição teatral na escolha de figurinos de épocas antigas e a relação com o guarda-roupa pessoal de atores e atrizes, quando a representação era contemporânea. Para esses efeitos, a análise dos filmes será acompanhada de uma lista de figurinistas de teatro e de seus ateliês, de onde, segundo essas premissas, poderiam ter saído algumas das peças presentes na tela bidimensional daqueles anos.

São estas as questões que, neste artigo, levam a uma análise transversal da história de criadores e criadoras de figurinos a partir de fontes bibliográficas, fotográficas e filmicas, para iniciar igualmente um mapeamento da presença de trabalhadores e trabalhadoras em papéis que, na maioria das vezes, são considerados secundários, relacionados com o ambiente de corte e costura para o espetáculo.

O primeiro filme considerado é *O Rapto de uma Actriz*, realizado por Lino Ferreira em 1907, seguido por *Os Crimes de Diogo Alves*, do mesmo realizador, lançado em 1909. Dois anos

¹ It seems obvious, it should be simply obvious that in a silent film with no dialogue, the clothing does a lot of talking. My husband John Landis always says that was never a silent movie, always had music. But movies always had costume and before one word of dialogue, when an actor comes into the frame, who they are, expresses so much to the audience. Clothes can reveal or can conceal who somebody turns out to be in the drama.

depois, em 1911, surge uma nova versão do mesmo título, desta vez realizada por João Tavares, que também será aqui analisada. De 1918, destaca-se José Leitão de Barros, com *Malmequer*, e, dois anos mais tarde, em 1920, surge a produção de Georges Pallu, *Barbanegra*. A produção seguinte é *Os Fidalgos da Casa Mourisca*, também de Georges Pallu, lançada em 1921. Para concluir, olharemos para três filmes de Rino Lupo: de 1923, *Mulheres da Beira*, seguido por *O Desconhecido*, estreado em 1926, e, finalmente, de 1929, o filme *José do Telhado*.

2. A matéria: atores, atrizes, guarda-roupas viajantes e representações teatrais no cinema

Do ponto de vista histórico, a situação relativa às fontes complica-se se adicionarmos que a combinação material entre as várias vestimentas e a criação de um conjunto unicamente utilizado para o evento (teatro ou cinema, indistintamente), era confiada aos próprios atores (MORRISSEY, 2021, p. 107).

A indumentária de cena, tanto no teatro como nos primeiros anos do cinema, era de total responsabilidade do próprio ator, que, muitas vezes, era contratado também e sobretudo em função do seu guarda-roupa pessoal, acumulado ao longo dos anos de carreira. A distinção fundamental era feita entre as peças de época contemporânea, desenhadas a partir das tendências do momento, e as peças que recriavam épocas passadas, confeccionadas para outras ocasiões e reutilizáveis com mudanças de pormenor. Ambas deveriam seguir alguma objetividade histórica, que respondesse também a uma perspetiva realista das personagens. O conceito de realismo nos cenários teatrais, portanto, precedeu ligeiramente o nascimento do cinematógrafo, estabelecendo-se, ainda que de forma intermitente, nas escolhas, por exemplo, dos trajes dos primeiros filmes mudos de Méliès.

Fomentada pela companhia de Meininger, a introdução do realismo nos espaços e nos trajes teatrais começou a ser notada apenas a partir da segunda metade do século XIX.

Entre 1874 e 1890, caberá à companhia de Meininger contribuir para a formalização do papel do encenador, bem como conferir um impulso decisivo a uma interpretação dos trajes numa perspetiva realista. A partir desse momento, a encenação, e o vestuário em particular, são chamados a restituir o colorido local dos lugares e das épocas a serem representados. A filmografia de atração de Méliès inscreve-se neste horizonte, que conduz, através do reconhecimento do valor artístico da encenação teatral, à identificação de todas as especificidades do espetáculo na sua construção, desde a escolha dos cenários até à confeção das peças. (MAZZOLENI, 2017, p. 7)

No caso de Portugal, sobretudo nos primeiros anos do cinematógrafo, como apontamos anteriormente, o figurino escolhido refletia conceitos e práticas herdados diretamente da tradição teatral. Esta influência manifestava-se não apenas na circulação de peças de vestuário entre o teatro

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

e o cinema — e vice-versa —, mas também na adoção de convenções estéticas, como o exagero visual, a bidimensionalidade e a frontalidade, características pensadas para a visualização à distância no palco, mas que nem sempre se adequavam às exigências do novo meio cinematográfico. Ignoravam-se, assim, particularidades materiais específicas do cinema, como a proximidade da câmara, a mobilidade do enquadramento e uma maior necessidade de realismo visual, que não estavam previstas nas performances teatrais. Para dar alguns exemplos, a mudança de enquadramento, o close-up de um detalhe ou o ritmo das ações, por vezes tinham resultados e texturas diferentes, já que se produziam no ecrã cinematográfico bidimensional, e não em cima de um palco, através de cortes na montagem, cores da própria película quase sempre pintada à mão e efeitos do cruzamento entre luz natural e luz construída. A coloração dos filmes foi evoluindo progressivamente e conheceu, relativamente cedo, processos de automatização. Antes disso, era comum a aplicação de tonalidades uniformes a cenas inteiras, recorrendo-se a técnicas específicas que evitavam a coloração manual dos pormenores — processo mais moroso e dispendioso. As análises do trabalho das coloristas italianas (PIEROTTI, 2011) e francesas (YUMIBE, 2013) constituem um ponto de partida relevante para compreender o contexto português, possivelmente menos industrializado nos casos aqui considerados.



Figura 1

Um facto impactante na história do cinema português, por exemplo, é a primeira fita, *O Rapto de uma Actriz*, que não só inaugurou o género da ficção em Portugal, como também resulta relevante na citada relação com o teatro através de atores, atrizes e vestuário. Mostrada por ocasião

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

da revista *Ó da Guarda!*, de Luis Galhardo e Barbosa Júnior, em cena no Teatro do Príncipe Real, em Lisboa (mais tarde conhecido como Teatro Apolo), funcionou como um *sketch* entre o primeiro e o segundo ato.

Como evocaria Nascimento Fernandes, no fim do primeiro ato e após o anúncio da interrupção do espectáculo, e do aviso de mas que valia a pena esperar, a projeção mostrava “Carlos Leal fugindo com a estrela (Lucinda do Carmo). Depois, no Campo Grande, em pleno idílio amoroso, surgiam os perseguidores. E iniciava-se uma série de correrias... Recordo-me de que (o polícia Savalidade) trepava a um poste dos telefones, a procurar descobrir os fugitivos, que davam saltos e trambolhões.” E continua: “Está claro que agarrávamos os pombinhos e os reconduzíamos ao teatro”, onde a função continuava, com enorme sucesso de público e apoiada pela crítica como “auspiciosa iniciativa digna de prosseguimento”. Como curiosidade, note-se que a artista em palco era, entretanto, Maria da Luz Veloso – a qual substituiu Lucinda, que fez as filmagens, na semana anterior à estreia da fita.²

Não foram encontrados, até hoje, vestígios desta fita exceto fotografias dos exteriores, publicadas na imprensa da época. Porém, aquela aliança entre o cinema e o teatro não tinha apenas a ficção como elemento de relação: o cuidado no uso dos mesmos figurinos, apesar da mudança da atriz, criava um gesto de *raccord*, típico do cinema, transferido inteiramente ao teatro. Elementos tão diretos no que concerne a continuidade conceitual entre o teatro e o cinema são de fato escassos e, ao longo do artigo, apontaremos outros que, quando comparados com este, são menos evidentes, mas igualmente importantes.



Figura 2

² <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mud001.html>

É o caso do filme *O Desconhecido* (1926), de Rino Lupo, no qual as reverberações teatrais da maquiagem, exageradamente branca, misturam-se com um vestuário contemporâneo elegante e refinado. Os primeiros seis minutos do filme são dedicados às apresentações individuais de atores e atrizes, os seus respetivos papéis na fita e as relações fictícias entre todos: close-ups, planos médios e olhares diretos à câmara mostram uma gestualidade e uma maquiagem amplificadas, que parece não ter em conta a aproximação da câmara nem o realismo dos cenários, quase todos exteriores. Financiado pela elite da vila da Ericeira (BAPTISTA, 2009, p. 138), com toda a certeza, o filme recebeu algum cuidado na escolha do vestuário, proveniente do guarda-roupa pessoal dos intérpretes, ou porventura concebido por ocasião da rodagem.

Com o advento do cinema, os materiais tecidos tiveram de ser gradualmente adaptados às novas exigências impostas pela câmara, cuja presença introduzia uma mediação inédita entre o corpo do ator e o olhar do espectador — algo ausente na experiência teatral. Apesar desta diferença estrutural, nos primeiros tempos do cinema mudo, muitas práticas cénicas e visuais foram transpostas diretamente do teatro, sem grandes adaptações, o que gerou uma continuidade conceptual entre as duas artes. Esta aproximação inicial revela-se, assim, não na ausência de diferenças técnicas, mas na persistência de convenções performativas e estéticas partilhadas.



Figura 3

Nas suas análises sobre o vestuário no cinema de Georges Méliès, Morrissey (2014) indicou, através de correspondências entre o realizador e os técnicos de câmara, como a escolha dos trajes do cinema mudo francês, em geral, estava associada à melhor ou pior resolução de cores dos tecidos utilizados, não tanto no corpo do ator, mas na materialidade da película que posteriormente viria a ser tratada por emulsões químicas.



Figura 4



Figura 5

Finalmente, e isso é visível na escolha dos cenários do Palácio de Queluz e na construção do vestuário de época do filme *Malmequer* (1918) de José Leitão de Barros, realizador que vinha diretamente do teatro, onde trabalhava também como cenógrafo e figurinista (RAMÉ & CUCINOTTA, 2024). Nas sequências de exagerada gestualidade do protagonista, as passagens e sugestões visuais não só transmitem ao espectador da época a força do sentimento que se pretende expressar neste “ensaio no filme histórico”, mas também exibem uma nitidez e uma atenção ao detalhe dos tecidos e acessórios que a resolução e as técnicas de tintagem da película não ofuscaram. “Robles Monteiro a fazer de peralvilho do século dezoito e Alda Aguiar (a Bertini nacional de então) a fazer de Sécia. Cottinelli fez de travesso de Cupido” (LEITÃO DE BARROS, MANTERO, 2019, p. 57).

Está ainda por explorar o modo como teatro e cinema, do ponto de vista puramente material, se uniram através do uso dos trajes, os quais, transitando de um sector para o outro, arrastavam consigo não apenas estereótipos visuais e regras rígidas de representação, mas também, e sobretudo, criadores e criadoras que idealizaram, desenharam e confeccionaram num momento anterior ao filme. Se evidencia como o caso de *Malmequer*, por exemplo, parece seguir esta linha de pensamento, vindo o vestuário diretamente de algum armazém teatral e misturado com acessórios

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

escolhidos pelo realizador e pelos atores. As palavras acerca da atriz Alda de Aguiar fazem pensar que a fama dela pode ter sido acompanhada, materialmente, por um bem fornecido guarda-roupa pessoal. Portanto, o ato de criação atesta uma união entre o traje teatral e o cinematográfico através da história dos seus criadores e criadoras, que, desde o início do cinema mudo, prestavam serviços indistintamente para o teatro e para o cinema, muitas vezes de forma involuntária, como cita Michelle Tolini em relação à casa de moda nova iorquina “Lucille”, de Lady Duff Gordon. (TOLINI, 2013, p. 62)



Figura 6



Figura 7



Figura 8

Ainda no Porto, a casa de produção Invicta confiou amplas responsabilidades a técnicos franceses, entre os quais o realizador Georges Pallu, o qual contratou o decorador francês Marcel Magniez, o operador de câmara Albert Durot e o cenógrafo Maurice Laumann, e ao italiano Rino Lupo, com resultados em que a distinção entre trajes de época e vestuário contemporâneo apresentava uma sensibilidade mais ligada à narrativa fílmica do que ao corpo ou às escolhas pessoais do ator, seguindo neste aspeto as orientações do realismo de Meininger. A casa de produção Invicta Film produziu mais de vinte filmes de ficção entre 1913 e 1925; no entanto, de acordo com Fadigas (2022), apenas em 1921 surgiu pela primeira vez a função de figurinista com Jayme Valverde, um dos artistas ligados não apenas à casa de produção portuense, mas também, e sobretudo, ao mundo teatral. Foi um privilégio, então esporádico e casual, ter sido mencionado nos créditos de dois filmes como figurinista: em *Os Fidalgos da casa Mourisca* (1921) e em *José do Telhado* (1929), respetivamente do francês Georges Pallu e do italiano Rino Lupo³. Fadigas (2022) também agrupa algumas atrizes da casa de produção Invicta numa análise dos seus figurinos e da exatidão histórica com que estes foram materializados: alguns fotogramas cinematográficos de Etelvina Serra, que protagonizou Berta em *Os Fidalgos...*, Maria de Campos como Dona Rita em *Barbanegra* (1920) e Brunilde Júdice como Ana em *Mulheres da Beira*, são comparados com

3 O filme de 1929 resulta de uma produção da Lupo Filmes com colaborações da Invicta Film no Laboratório de Imagem e com distribuição de Raul Lopes Freire. Jayme Valverde reaparecerá também como figurinista, com uma breve participação, em *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira.

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

fontes pictóricas da época representada, revelando-se um ponto de partida inegável no panorama acadêmico para aplicar o conceito de realismo que precisamente Lupo introduziu no cinema mudo português (CUCINOTTA, 2017), deixando para trás uma tradição teatral de reconstrução dos ambientes em estúdio. Em particular, o filme *Os Fidalgos da Casa Mourisca* é citado devido ao exorbitante orçamento que nele é dedicado ao vestuário na sequência do baile: “pode ter custado tanto, devido aos figurinos, quanto o orçamento total de outros filmes da Invicta filmes” (BAPTISTA & SENA, 2003, p. 51). Quanto a *Mulheres da Beira*, já a personagem de André tinha sido alvo de profunda reflexão acerca do vestuário:

Vestido com umas calças de pele que o assemelham a um Pã mitológico, André é a personagem mais próxima da natureza, parecendo habitar permanentemente a montanha e a floresta. (BAPTISTA, 2008, p. 99)

Entre todas as atrizes que transitaram entre o cinema e o teatro, Brunilde Júdice foi a que mais se aproximou de um conceito de Star System: “the most distinguished and mythical actress of the silent film era” (DUARTE, 2023, p. 1), tendo realizado vários ensaios fotográficos para revistas portuguesas, como a *Ilustração Portuguesa*.



Figura 9

Exceção feita à breve incursão de Valverde em 1921 e 1929, é constante a omissão, nos créditos dos filmes portugueses, das funções relativas aos trajes. Pelo contrário, é referido o setor da Cenografia, por vezes creditado como Direção de Arte, outras como Décor, e outras ainda como Decoração. Muitas vezes, isso deve-se não apenas à pouca importância atribuída aos criadores e criadoras materiais dos trajes, mas à importância dada, sobretudo, ao ator e à sua bagagem cultural e material.

Chega-se à conclusão de que a responsabilidade pelo uso dos trajes das atrizes dos filmes acima mencionados pode ser repartida entre diferentes funções que não se restringem ao figurinista, mencionado ou não nos créditos, mas que se distribuem entre os guarda-roupas das suas intérpretes e o seu gosto pessoal.

Como poderia o sedutor mundo do teatro ao vivo e simbiótico ser recriado para o cinema, se os atores já não podiam conversar com, cantar para, ou erotizar uma plateia adoradora? A resposta dependia muito das artes invisíveis de figurino, maquilhagem e penteados (as duas últimas inicialmente agrupadas pela indústria como “maquilhagem”), para transformar o espaço hipnótico mas vazio do cinema numa realidade surreal e de sucesso. (STUTESMAN em MCLEAN, 2016, p. 22)⁴

Também Fadigas (2022) retoma Nadoolman Landis (2007), confirmando que esta prática de montagem entre o guarda-roupa pessoal dos intérpretes, o trabalho manual de figurinistas contratados, costureiras como trabalhadoras “below-the-line” e o aluguer de peças de vestuário presentes nos armazéns teatrais existentes era o mais em voga naqueles anos para alcançar o resultado desejado e adequado ao novo grande ecrã.

No contexto português dos séculos XIX e XX, os armazéns teatrais eram espaços dedicados à guarda e reutilização de figurinos, adereços e cenários. Geridos por profissionais especializados, funcionavam como núcleos logísticos e criativos, permitindo a circulação de materiais entre produções e, mais tarde, entre teatro e cinema. Atores e atrizes deslocavam-se de norte a sul de Portugal, conforme os contratos e as oportunidades de trabalho, especialmente entre o Porto e Lisboa, tanto para aparecer no grande ecrã como para subir aos palcos teatrais. Perguntamo-nos se essas deslocações incluíam os seus guarda-roupas e as escolhas materiais previamente planeadas nos armazéns teatrais disponíveis, como se pode ver, mais adiante, nos relatos de Tolini (2013) sobre vestuário de Hollywood.

Poderá ter sido o caso de Brunilde Júdice e de Maria de Campos, tendo em conta o interesse

⁴ How could the enticing world of live and symbiotic theater be remade for film, whose actors could no longer talk with, sing to, or eroticize an adoring audience? The answer much depended on the below-the-line crafts of costuming, makeup, and hairdressing (the last two initially grouped together as “makeup” by the industry) to transform cinema’s hypnotic but empty space into a surreal and successful reality.

que despertavam nos meios de comunicação da época. Em relação à ligação material entre teatro e cinema através dos figurinos, Morrissey, como um *leitmotiv*, já questionava:

“De onde vinham os trajes no início do cinema? Do teatro, sem dúvida: diretamente quando eram alugados ou comprados trajes especiais, ou indiretamente, quando o cinema adotou os métodos organizacionais do teatro, onde os intérpretes ainda escolhiam o seu guarda-roupa. A forma como os guarda-roupas dos filmes eram organizados é um exemplo perfeito da herança das artes teatrais.” (MORRISSEY, 2020, p. 115)⁵

Dirigimos agora a atenção para os armazéns de trajes teatrais existentes no território nacional e para os respetivos figurinistas e trabalhadoras, que podem ter contribuído visualmente para alguns dos primeiros filmes mudos do cinema português, com vestuário e acessórios já presentes no teatro e reutilizados para o cinema.

3. Fontes teatrais terminológicas: o ‘costumier’ e o seu ‘guarda-roupa’

As questões terminológicas foram objeto de debate no âmbito dos *Costume Studies* em Portugal, quando me referi (CUCINOTTA, 2018; 2020) à grande discrepância entre os termos da mesma língua usados nos créditos dos filmes portugueses para designar o termo “figurino” do Brasil como “guarda-roupa” em Portugal e a figurinista do Brasil como chefe de guarda-roupa em Portugal, rebaixando-se assim a profissão ao seu objeto.

Essa distinção terminológica, mais evidente no contexto cinematográfico e audiovisual, contrasta com a relativa estabilidade vocabular observada no teatro, onde os termos se mantiveram praticamente inalterados ao longo dos anos. É neste domínio que António de Sousa Bastos (1844–1911) se destaca como uma das principais fontes para a reconstrução da história do teatro e dos artistas que nele trabalhavam e que poderiam ter transitado para o cinema.

Sousa Bastos era marido da atriz teatral Palmira Bastos (1875–1967) – a qual apareceu uma única vez no ecrã de cinema, no filme *O Destino* de George Pallu (1922) – e primo da figurinista Cândida Bastos, grande revelação desta investigação.

Os seus livros mais citados são *Carteira do artista: apontamentos para a historia do theatro portuguez e brasileiro. Acompanhados de noticias sobre os principaes artistas, escriptores dramaticos e compositores estrangeiros*, de 1898, e *Diccionario do theatro portuguez*, de 1908. São ambas publicações ricas em detalhes, imagens fotográficas, mas também ilustrações. Os seus textos

⁵ “Where did the costumes in early cinema come from? From the theater, assuredly: directly when special costumes were rented or purchased or directly when cinema adopted the theater’s organizational methods, where performers still chose their wardrobe. The way moving picture wardrobes were organized is a perfect example of the theater arts heritage.

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

foram meticulosamente redigidos, como verdadeiras enciclopédias cronológicas, temáticas e biográficas, cuja leitura transporta a um contexto, o português e o brasileiro, cujos segredos diante e atrás do palco, António Sousa Bastos conhecia minuciosamente.



Figura 10

Com a sua vasta atividade empresarial, no final do século XIX, António Sousa Bastos dirigiu muitos dos teatros lisboetas, além de ser conhecido pela sua atuação no Brasil, onde dirigiu teatros no Rio de Janeiro, em São Paulo, e nos estados do Pará e de Pernambuco. Os escritos de Sousa Bastos adquirem, assim, uma utilidade renovada no âmbito dos *Film Studies*, dos *Fashion Studies* e dos *Costume Studies*, sobretudo se se tiver em consideração como a interligação material entre os trajes teatrais e os trajes cinematográficos foi reconhecida noutros contextos, como o francês (MORRISSEY, 2014) e o de Hollywood (TOLINI, 2013; STUTESMAN in MCLEAN, 2016). Estas criações remontam, de forma objetiva, a pessoas e personalidades do mundo do teatro que, muitas vezes sem que o contexto fosse devidamente compreendido, as conceberam — ainda que não para o cinema.

Dentro das obras de 1898 e 1908 escritas por Sousa Bastos, centrar-nos-emos nas terminologias e nas biografias relacionadas com os *Costume Studies*, reposicionando os costureiros e costureiras citados pelo autor, como potenciais criadores de trajes não creditados nas primeiras experiências cinematográficas portuguesas. Embora a história teatral portuguesa, no caso de Sousa Bastos, se tenha fortemente misturado com a brasileira, dadas as vicissitudes exploratórias do empresário lisboeta, neste artigo dirigiremos a atenção a Portugal, abrindo uma breve brecha no Rio de Janeiro para o caso de Cândida Bastos.

Junta-se aqui outra peça importante que deve ser considerada no que diz respeito à troca material de trajes entre estas duas artes — a teatral e a cinematográfica —, a qual ocorria não apenas através da figura do figurinista, mas também, e sobretudo, com o envolvimento material da

sua equipa e do seu atelier, mais comumente designado por “armazém” ou “guarda-roupa”.

É facilmente reconhecível o uso da denominação “costumier”, desde a primeira descrição que Antonio de Sousa Bastos fez dos profissionais da sua época. No seu dicionário, explica-o assim: “é o nome francês, adotado entre nós, para designar o diretor do guarda-roupa.” (SOUSA BASTOS, 1908, p. 46). No entanto, esta denominação era usada apenas para definir os homens, enquanto, como vimos e veremos, para a única mulher, Cândida Bastos, que fez exatamente o mesmo trabalho artístico, no mesmo momento histórico, foi usada a denominação de “mestra de guarda-roupa”. Nos anos em que o cinema iniciava o seu percurso, o teatro era uma arte renomada e naqueles ambientes circulava não só a palavra “costumier” para definir o figurinista, mas o termo para o que hoje comumente chamamos “vestuário” ou simplesmente “roupa” era precisamente “costumes”. Na entrada “costumes de teatro”, Antonio Sousa Bastos escreve:

Em Italia, França, Inglaterra e outros paizes teem tocado os limites da perfeição, já pelo rigor historico, já pela phantasia, pela perfeição do trabalho e magnificencia dos estofos. Em Portugal o *costume historico* tem sido quase sempre desprezado. Em mãos ignorantes tem andado esta parte essencialissima do theatro. (SOUSA BASTOS, 1908, p. 46)

O termo do dicionário foi incluído por Sousa Bastos apenas para explicar a pouca importância que nos teatros portugueses lhes era dada, não existindo outra forma de os denominar. Se avançarmos no dicionário de 1908 (p. 72), lê-se que, no teatro português, o termo “guarda-roupa” designava vários elementos ao mesmo tempo:

1. o encarregado da arrecadação e conservação do vestuário de qualquer companhia;
2. a casa onde está armazenado o vestuário e onde trabalham costureiras e alfaiates;
3. os costumes do repertório de um artista ou de uma determinada peça dramática.

Trata-se, portanto, de um detalhe importante no estudo da passagem entre o teatro e o cinema através da profissão do figurinista: o termo francês *costumier* cairá, de fato, em desuso, sendo substituído, logo após a geração da segunda metade do século XIX, pelo termo figurinista e pelo mais flexível guarda-roupa. Com muita probabilidade, os mesmos ateliers, artesãos e artesãs trabalhavam indistintamente também para o cinema, causando, durante alguns anos, a assimilação da palavra *guarda-roupa* para a definição de tudo o que tinha a ver com vestuário e figurinistas. A partir de algumas entrevistas a profissionais do teatro e do cinema português (CUCINOTTA, 2020), sabemos que os primeiros encarregados pelos figurinos simplesmente não trabalhavam especificamente para o cinema, escolhendo diretamente os trajes nos ateliers existentes e fazendo

com que os assistentes do realizador e os assistentes de produção fizessem o trabalho de seleção das peças dentro dos guarda-roupas teatrais.

Outra entrada interessante nos leva novamente à clara distinção que, naqueles anos, se fazia entre homens e mulheres nesta profissão. Se se pensa na costura como um âmbito exclusivamente feminino, de fato, compreende-se como o *costumier* era um termo usado explicitamente apenas para homens (não se encontra nunca a sua declinação feminina de *costumière*), se comparado com a expressão *costureiras*, presente no dicionário na sua declinação feminina, e *alfayates*, exatamente o mesmo ofício, porém feito por homens. Com os termos *costureiras* (p. 46) e *alfayates* (p. 13), Sousa Bastos distingue dois tipos de profissionais que colaboram dentro dos teatros:

- 1.Os/as que trabalham no guarda-roupa, ajudando a confeccionar os costumes;
- 2.Os/as que servem para ajudar a vestir e a despir as atrizes e as coristas ou figurantes, para guardarem os camarins, fazerem-lhes a limpeza, etc.

Sousa Bastos sublinha como estes últimos eram impropriamente chamados *costureiras* e *alfayates*, quando se tratava de simples ajudantes.

A parte prática do trabalho do *costumier* começava nos ateliers onde, sob sua direção, as costureiras cortavam, alinhavavam, cosiam e provavam, transformando, com habilidade e rapidez, simples fazendas, sedas, veludos ou mesmo algodão vulgar em bonitos trajes antigos ou em fatos atuais. A sua vigilância era fundamental para não se cometerem erros de pormenor, que poderiam resultar em o protagonista da peça envergar um traje não totalmente condizente com a época da mesma. (MACHADO FERREIRA, 2014, p. 46)

Existia e existe ainda uma parte material do trabalho nos trajes que está estritamente ligada às regras do corte e costura e que vê, na maioria das vezes, mulheres trabalhadoras “below-the-line” que não foram valorizadas pelo seu contributo artístico no cinema. Nos *Film Studies*, este conceito vem a ser trabalhado para dar visibilidade àquelas profissões fora do circuito da autoria — como realizadores ou atores principais —, destacando o contributo essencial de técnicos, figurinistas, maquilhadores e outros profissionais cujas práticas moldam profundamente a estética e a narrativa audiovisual, mas que historicamente foram marginalizados nos créditos e nos estudos académicos⁶.

Deborah Nadoolman Landis (2018), por exemplo, relata como foi possível identificar a costureira que confeccionou o traje de *O Mágico de Oz* (Victor Fleming, 1939) através dos trabalhos manuais feitos no modelo original conservado no museu. O estudo da manufatura dos trajes de

6 Com o projeto “Invisibles e insumisas / Invisíveis e insumissas: Leading Women in Portuguese and Spanish Cinema and Television, 1970-1980” liderado por Sally Faulkner, Hilary Owen e Nuria Triana Toribio, iniciou-se este percurso de investigação no âmbito da Península Ibérica.

época diferencia não apenas as várias trabalhadoras que desenvolveram partes importantes da confecção, mas também as condições de trabalho com que costumavam trabalhar: tipo de fio utilizado, tipo de tecido e modalidades de uso dos pontos, especialmente quando todo o trabalho era feito à mão. Cada atelier utilizava práticas diferentes e só através do estudo material do trabalho das costureiras e alfaiates seria possível rastrear as metodologias preferidas pelos *costumiers*, dos quais nos restam, no entanto, biografias muito românticas e esboços conservados em museus nacionais como o Museu do Traje e o Museu do Teatro em Lisboa.

É também necessário considerar uma análise do ponto de vista dos estudos de gênero nos breves excertos das obras de Antonio de Sousa Bastos. Nestes, podem-se evidenciar dois elementos distintos que acompanham os escritos sobre as personalidades teatrais e sobre a história do teatro em Portugal e, no caso de Cândida Bastos, também e sobretudo no Brasil. Todas as biografias revelam-se minuciosas e ricas em perspectivas profissionais quando a descrição se refere a personalidades masculinas, enquanto biografias muito mais breves e repletas de anotações sobre o caráter pessoal, o corpo, a beleza (ou a falta dela) e a conduta moral surgem quando o autor se refere a uma personalidade feminina. Mais adiante, com os exemplos de Carlos Cohen e Cândida Bastos, esta diferença de tratamento resultará evidente.

No caso de atores e atrizes, por exemplo, a diferença é notória. No caso da profissão de figurinista, as denominações entre homens e mulheres variam bastante, mantendo a biografia de Cândida Bastos, como já referido, num nível muito informal e coloquial, sem o acrescento de datas, lugares e especificidades que nos possam ajudar a reconstruir facilmente a sua trajetória e os seus méritos na profissão.

Por outro lado, existem fotografias de imprensa que permanecem como prova incontestável de que a presença das mulheres na criação dos figurinos foi simplesmente esquecida: em 1910, a publicação *Ilustração Portuguesa* (figura 11) preparou uma extensa reportagem, intitulada “Como se veste uma peça de teatro”, na qual se elogiava não apenas o trabalho de supervisão do *costumier* (neste caso específico, fala-se do atelier de Castelo-Branco, que abordaremos mais adiante), mas sobretudo o trabalho incessante das costureiras, que aparecem em todas as gravuras do processo criativo da confecção das peças. Tendo em consideração a ausência, em Portugal, na época, de museus especializados de onde se pudesse copiar e citar, o *costumier* entrevistado cita o livro de Hottenroth (a partir de 1884, Friedrich Hottenroth publicou textos enciclopédicos com minuciosas ilustrações de trajes históricos) como único apoio quando se tratava de vestir peças a rigor. O artigo relata um trabalho manual, em certos momentos, compulsivo, com salas transbordantes de tecidos, trabalhadoras que costuravam incessantemente enquanto aguardavam que o mestre cortasse o resto da fazenda para continuar a alfinetar e avançar na criação. Estamos habituados a pensar neste tipo

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

de criação sempre a partir do figurinista como único autor (CUCINOTTA, 2021), sem ter em consideração a importância fundamental da sua equipa, que, muitas vezes (ainda hoje) é composta por uma esmagadora maioria de mulheres.

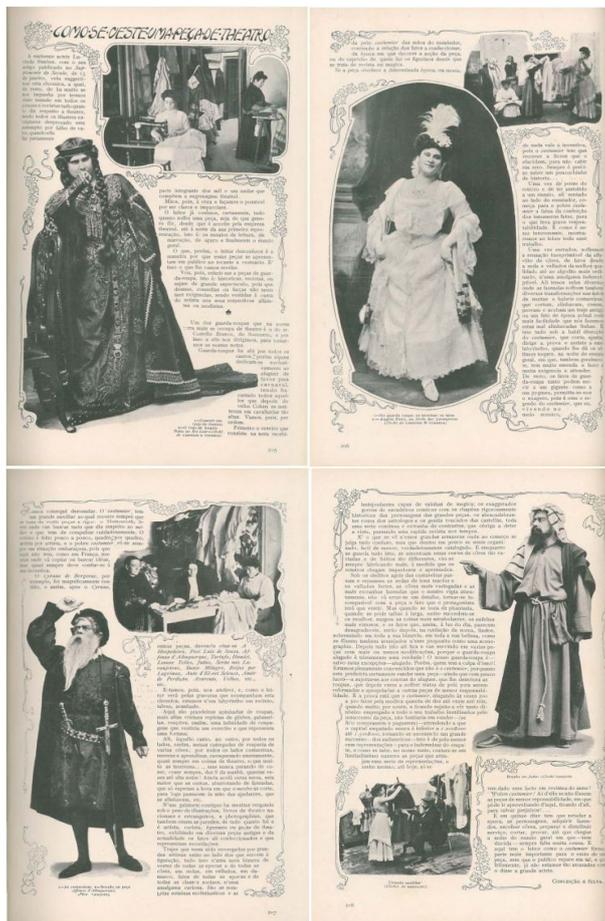


Figura 11

4. Carlos Cohen e Cândida Bastos: um resultado surpreendente

Até meados do século XIX, o profissional reconhecido como o primeiro figurinista português é Carlos Cohen (1838–1906), importante não só pelas suas competências, mas também pela sua participação na grande companhia teatral lisboeta “Rosas & Brasão” (1880–1898). António de Sousa Bastos descreveu-o com estas palavras:

Pertence-lhe a gloria de ter introduzido na arte de *costumier*, a par d’um raro gosto harmonico nas cores e d’uma justeza de linhas inteiramente artistica, um pouco d’essa sciencia dos estylos historicos e das epochas, que anted’elle quasi se desconhecia em guarda-roupas de teatro portuguez. È este o caracteristico que faz da sua obra vastissima todo um museu para a história do costume, e que a descremina por completo das tentativas banalmente inventivas dos seus antecessores e contemporaneos. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 404)

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

Antes de Carlos Cohen (figura 12), os “guarda-roupas” portugueses estavam nas mãos de personalidades que não se destacavam pelo seu estudo e exatidão histórica: Cruz e José Bochecha (figura 13) são, de facto, apontados por Sousa Bastos como alfaiates e figurinistas que frequentemente colaboravam com as companhias teatrais, mas sem resultados memoráveis.

O guarda-roupa do Cruz foi um dos primeiros a notabilizar-se nos trajes de cena históricos. As sociedades de teatro amadoras e a maioria dos teatros recorriam ao seu guarda-roupa, por ser quase o único e o mais famoso, aquele onde os empresários teatrais recorriam levando os roteiros das peças. (MACHADO FERREIRA, 2014, p. 45)

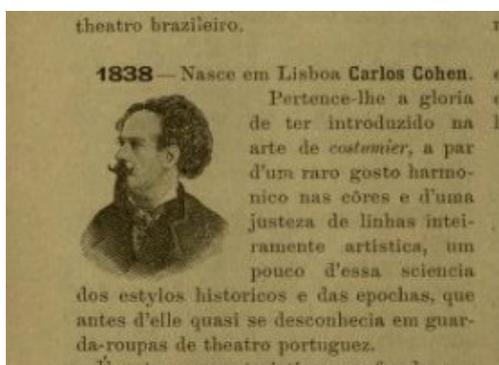


Figura 12

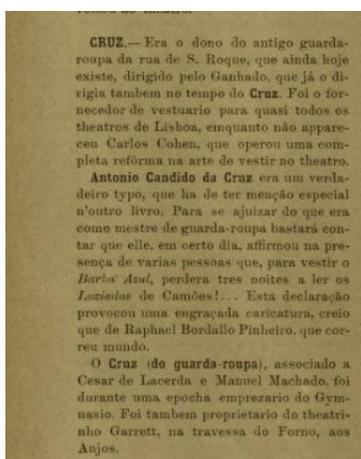


Figura 13

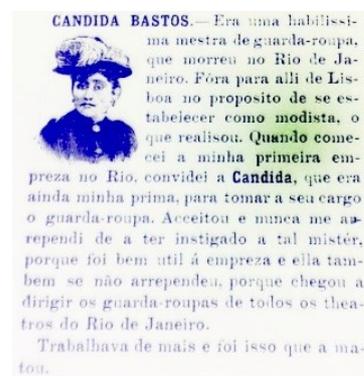


Figura 14

Em particular, o livro de 1898 propõe três entradas diferentes que se relacionam com a pessoa de António Cândido da Cruz, o “Cruz do Guarda-roupa”, recordando um dos seus fracassos mais clamorosos:

Para se ajuizar do que era como mestre de guarda-roupa bastará contar que elle, em certo dia, afirmou na presença de várias pessoas que, para vestir o Barba Azul, perdera três noites a ler os Luziadas de Camões!... (SOUSA BASTOS, 1898, p. 628)

Informações mais rigorosas constam do texto de Sousa Bastos publicado postumamente (1946), no qual o autor se alonga na descrição dos interiores do atelier, mencionando também as costureiras que lá trabalhavam.

Localizado na Rua Larga de São Roque, no 1.º andar do prédio junto à Igreja do Loreto, o guarda-roupa do Cruz tinha as paredes cobertas com armários, alguns envidraçados, que continham toda a espécie de acessórios, vestuário e objetos de uso pessoal, como condecorações, alfinetes de peito, anéis, carteiras,

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

bengalas com castões de ouro, relógios de diversas épocas, pentes de tartaruga, colares e medalhões, leques preciosos, punhais, facas, lanças, espadas, armamentos africanos e asiáticos e trajes históricos de grande rigor – era toda uma panóplia em bom estado de conservação, bem como legítima e verdadeira. As costureiras, dirigidas por um responsável do estabelecimento do Cruz, trabalhavam metodicamente, formando “uma espécie de plateia, todas sentadas em pequeninas cadeiras de tábua e pau pintado”. (MACHADO FERREIRA, 2014, p. 45)

Por outro lado, Manuel José D’Araújo é um dos figurinistas encontrados porque, tendo aberto um modesto guarda-roupa na Rua Nova da Palma, em Lisboa, Sousa Bastos, em 1898, indicou-o como ampliado e ainda em funcionamento (1898, p. 648). O caso de Carlos Cohen, reconhecido como o primeiro verdadeiro figurinista na história recente do teatro português, é exemplar dessa diferenciação se o compararmos com a única figurinista mulher da mesma época, identificada por Sousa Bastos com o nome de Cândida Bastos (figura 14).

No mesmo livro de 1898, Sousa Bastos refere-se assim a Cândida Bastos:

Era uma habilíssima mestra de guarda-roupa, que morreu no Rio de Janeiro. Fora para allí de Lisboa no proposito de se estabelecer como modista, o que realisou. Quando comecei a minha primeira empreza no Rio, convidei a Candida, que era ainda minha prima, para tomar a seu cargo o guarda-roupa. Aceitou e nunca me arrependi de a ter instigado a tal mistér, porque foi bem util à empreza e ella tambem se não arrependeu, porque chegou a dirigir os guarda-roupas de todos os theatros do Rio de Janeiro. (SOUSA BASTOS, 1898, p. 624).

Destaca-se logo que Cândida Bastos era chamada de “mestra de guarda-roupa” e “modista”, mas nunca de “figurinista”. Sousa Bastos chama-lhe “Cândida” de forma amigável e pouco profissional, esclarecendo que a ajudou por ser “sua prima”. A breve biografia termina com esta informação: em determinado momento não especificado (faltam, de fato, todas as datas: nascimento, morte e atividade), Cândida Bastos dirige todos os “guarda-roupas” dos teatros do Rio de Janeiro. Considerando que a atividade de António de Sousa Bastos no Brasil data de 1881 até 1907 (MAGALHÃES, 2018; LISBOA JÚNIOR, 2020), depreende-se que Cândida Bastos, de Lisboa ao Rio de Janeiro, teve uma atividade de figurinista paralela à de Carlos Cohen. Em termos estruturais, tendo em conta as poucas palavras de António de Sousa Bastos, a sua atividade foi muito mais importante do que a do figurinista português. Permanece até hoje uma figura por aprofundar na história do figurino de Portugal e do Brasil.

A escassez de uma investigação sistemática sobre o tema impede, por enquanto, uma afirmação conclusiva quanto à eventual colaboração direta de Carlos Cohen e Cândida Bastos em determinadas produções cinematográficas. É, no entanto, plausível admitir uma forma de

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

contribuição indireta, nomeadamente através da reutilização de figurinos por eles concebidos, que permaneceram nos armazéns teatrais ou cinematográficos após os seus falecimentos. Embora tal hipótese não invalide a noção de utilização póstuma, torna-se essencial contextualizá-la adequadamente, de modo a evitar equívocos quanto à natureza e à temporalidade da sua intervenção artística.

No caso de Cândida Bastos, a biografia terminava com “trabalhava demais e foi isso que a matou”, sem que se perceba a data da morte, que ocorreu no Brasil antes de 1898, ano de publicação do texto.

Quanto a Carlos Cohen, vários artigos da imprensa de 1886 relatam a terrível notícia de um incêndio na Rua da Betesga, no Chiado de Lisboa, precisamente no edifício onde se encontrava o “guarda-roupa” e o seu atelier, e que o deixou na miséria e numa profunda depressão. Morreria, de AVC, em 1904. Devido ao incêndio, os figurinos fabricados no atelier de Carlos Cohen não resistiram até ao aparecimento do cinematógrafo em Portugal; no entanto, muitas peças poderiam ter sido entretanto vendidas ou alugadas a teatros pelo país, pelo que é possível que algumas, anteriores a 1886, tenham sobrevivido e entrado no ecrã bidimensional. Esta hipótese mostra-se adequada, justamente devido ao rigor com que Sousa Bastos caracterizou o trabalho artístico de Cohen. Carlos Cohen e Cândida Bastos podem ser ambos definidos como “figurinistas”, mas, considerando que a carreira internacional de Bastos começou em Lisboa e terminou no Rio de Janeiro, ela pode ter tido muito mais êxitos do que Cohen, ativo apenas durante alguns anos em Lisboa e proprietário de um único “guarda-roupa”.

Outro figurinista nascido no final do século XIX e ativo nos teatros portugueses até meados do século seguinte foi Manuel Francisco dos Santos, conhecido como Castelo-Branco (1869-1934), assim conhecido nos meios teatrais de Lisboa devido às suas origens na pequena cidade do interior norte de Portugal. Diversas informações *online* indicam-no como o criador, em 1902, da firma “Araújo & Castelo-Branco”, em parceria com Manuel José D’Araújo até 1904, e depois, sozinho, até 1934, ano da sua morte. O atelier, denominado “Guarda-roupa nacional”, contava com mais de 600 peças utilizadas e reutilizadas no teatro⁷. Tinha sede no bairro do Socorro, em Lisboa. Em particular, Castelo-Branco era conhecido no meio do Teatro de Revista por ser também professor de “Indumentária” no Conservatório.

É quase só ele quem dispõe do aspecto exterior das fantasias revisteiras, as quais “arranja”, sem uma ideia de conjunto, ao sabor das disponibilidades do seu, aliás, bem fornecido guarda-roupa, indiferente às revoluções estéticas que assolam o Teatro por esse mundo fora. (PAVÃO DOS SANTOS, 1978, p. 81)

⁷ Fonte: castelobrancocidade.blogspot.com

O artigo ilustrado da revista *Ilustração Portuguesa* (CONCEIÇÃO E SILVA, 1910), do qual foram apresentados alguns trechos, fotos e descrições minuciosas no parágrafo anterior, era precisamente acerca do atelier de Castelo-Branco.

5. Conclusões e novas questões para uma historiografia justa da profissão

Neste artigo, procurou-se dar espaço aos figurinistas que começaram a sua atividade no teatro pouco antes de o cinematógrafo se difundir na Europa, destacando as personalidades de Carlos Cohen, Cândida Bastos, Manuel José D'Araújo, Manuel Francisco dos Santos “Castelo-Branco” e Jayme Valverde. Estas cinco figuras trabalharam exatamente alguns anos antes da chegada do cinematógrafo a Portugal, em teatros portugueses, costurando, construindo, desmanchando, mudando peças que, com muita probabilidade, entraram em filmes mudos portugueses, como os que aqui formam revisitados.

Destaque-se ainda a importância das costureiras anónimas do atelier de Castelo-Branco, fotografadas no artigo da revista de 1910, as quais também têm valor material nas peças que faziam a narração visual filmica das primeiras fitas. Em particular, a elas, se poderiam juntar costureiras e trabalhadoras do Porto, tendo em conta a importância notável que a cidade adquiriu nos anos da produtora Invicta e não só.

Se nas primeiras construções de ficções narrativas em película, desde *O Rapto de uma Actriz*, *O Desconhecido* e *Mulheres da Beira*, entre outras, se nota como a gestualidade dos atores e atrizes, a maquilhagem e, justamente, os figurinos têm uma conotação fortemente teatral, é partindo da evidência da estreita ligação material entre essas duas artes através do uso dos figurinos que se acredita que, no futuro, novas informações importantes poderão somar-se às já existentes.

Esta investigação abre portas para novas abordagens, que, no caso da figura de Cândida Bastos, deverão incluir também os teatros do Rio de Janeiro. Um avanço metodológico possível seria a análise minuciosa, *frame a frame*, dos filmes referenciados — e eventualmente de outros —, com o objetivo de elaborar duas listagens distintas: uma relativa ao vestuário contemporâneo e outra ao vestuário de época. O primeiro poderá, em muitos casos, corresponder a peças pertencentes aos próprios atores e atrizes, enquanto o segundo poderá ter origem em alguns dos ateliers teatrais mencionados. Outra via de investigação igualmente pertinente será a análise detalhada de cadernos, diários, materiais biográficos e acervos fotográficos de atores e atrizes do período do cinema mudo, muitos dos quais mantinham uma atuação paralela e contínua nos palcos teatrais.

As informações sobre os figurinos e o seu uso no âmbito do espetáculo em Portugal continuam dispersas em várias publicações, centradas na história do teatro do início do século XIX.

A partir desses textos, cruzando alguns dados dos genéricos de filmes mudos da época, foi possível identificar a figura de Jayme Valverde, ao serviço da Invicta Film como figurinista e já ativo como mestre e figurinista nos teatros do Porto, pelo menos até aos anos oitenta do século passado. Em particular, relativamente à figura de Valverde, auspica-se vivamente um aprofundamento de todo o aspeto visual (direção de arte e figurinos) na sua transversalidade com a atividade teatral.

É frequente relacionar a história da moda com o corpo feminino que a vestiu, com a atriz elegante ou o ator refinado, atribuindo os méritos da criação aos figurinistas homens que, por sua vez, dirigiam o gosto e o estilo das clientes, adequando formas e modelos exclusivamente masculinos, através dos quais o corpo feminino era reduzido a um simples objeto de contemplação. Relativamente aos primeiros momentos de fama de Gloria Swanson, e contextualizando o ambiente de Hollywood nos primeiros anos da década de 1910, Tolini (2013) afirmou:

Acredita-se, frequentemente, que os produtores de cinema nos primeiros dias do cinema (1905–15) não estavam interessados em moda, pois os atores eram responsáveis por providenciar as suas próprias roupas para os filmes. No entanto, há ampla evidência de que, nesses anos, decisões conscientes estavam a ser tomadas sobre o vestuário e a sua apresentação na tela por atores, diretores de casting, diretores, diretores de arte e designers não creditados, que trabalhavam em número muito maior do que até agora se reconheceu. (TOLINI, 2013, p. 3)⁸

A ideia de que uma produtora escolhesse uma atriz tendo por base, entre outros fatores, as roupas que esta usava revela-se igualmente fundamental na seleção dos figurinos nos filmes mudos. De um modo geral, pode concluir-se que a ausência de figurinistas nos créditos dessas produções se deve precisamente a essas escolhas conscientes e a uma metodologia de trabalho na qual os figurinos eram selecionados em função da imagem pública e do guarda-roupa pessoal das atrizes, mais do que por um desenho original concebido por um profissional especializado.

Além disso, com uma mais inclusiva história da moda e do figurino, seria possível começar a falar também das mulheres criadoras “below-the-line”, que, embora ao longo dos séculos tenham sido relegadas a papéis considerados secundários, conseguiram, através das suas qualidades manuais e técnicas, gerir, desenvolver e levar a cabo diversos projetos ligados aos guarda-roupas.

Figurinistas como Clare West, Jane Lewis, Alpharetta Hoffmann, Mme. Violet Unholz e Irene Duncan (TOLINI, 2013, p. 4), esquecidas e pouco valorizadas na história do primeiro cinema mudo norte-americano e praticamente anónimas na história do figurino, certamente encontrariam

⁸ It is commonly believed that film producers in the nascent days of cinema (1905–15) were not interested in fashion because actors were required to supply their own garments for film. There is, however, ample evidence that in those years conscious decisions were being made about dress and its screen presentation by actors, casting directors, directors, art directors, and uncredited designers, who were working in far greater numbers than has hitherto been recognized.

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

algumas das suas representantes europeias nas trabalhadoras do atelier de Castelo Branco fotografadas para a revista *Ilustração Portuguesa* em 1910. Também as costureiras que trabalhavam em colaboração com atrizes e atores, a partir de moldes e padrões vindos do exterior, deveriam ter maior relevância na construção visual desses primeiros filmes mudos, onde, na ausência da palavra, quem falava era o figurino. São os casos de filmes como *Mulheres da Beira* e *Os Lobos* (Rino Lupo, 1923), mas também dos filmes mudos de José Leitão de Barros citados aqui, ou ainda todo o trabalho etnográfico que o mesmo realizou na vila da Nazaré com *Nazaré, Praia de Pescadores* (1929) e *Maria do Mar* (1930), analisados em outros trabalhos no seu cruzamento com os trajes folclóricos. (CUCINOTTA, 2018).

Importa recordar a centralidade da Europa neste setor específico dos primórdios do audiovisual, uma vez que grande parte dos moldes e padrões que chegaram a Hollywood teve origem em países como Itália, França e Rússia. Essas manufaturas contribuíram decisivamente para a construção de personagens que se tornaram ícones do cinema mudo. A própria Cândida Bastos deixou Portugal para se estabelecer no Brasil, levando consigo, com elevada probabilidade, moldes, materiais e técnicas adquiridas em Lisboa, muitas das quais influenciadas por revistas de moda provenientes de França e Itália.

A esse respeito, Stutesman recorda:

À medida que o figurino cinematográfico, tal como os próprios atores que o vestiam, se tornava vital para o sistema de estúdios e para as histórias contadas nos filmes no final da década de 1910, a moda americana e o design de figurino começaram a entrar juntos numa economia mundial.

Dito isto, no início do século XX, as revoluções de estilo continuavam a vir da Europa. Na década de 1910, Poiret libertou a moda do espartilho com os seus vestidos de cintura império e corte solto, um visual complementado pelos trajes dos Ballets Russes, de Leon Bakst, com cores extravagantes e amplamente admirados (STUTESMAN in McLean, 2016, p. 23)⁹

Sobretudo, as informações provenientes das diversas fontes apontam para a hipótese central de que os figurinos teatrais possuíam um valor manufactureiro também no contexto cinematográfico, numa tentativa de seguir regras gerais de cor, textura e bidimensionalidade que o teatro, por sua natureza, não exigia. Considerando que “o cinema surgiu precisamente quando a moda estava a passar de um mercado de clientes exclusivos para um mercado de retalho de grande escala” (STUTESMAN in McLean, 2016, p. 23), torna-se possível compreender a relevância dessas

⁹ As film costuming, no less than the actors who wore it, became vital to the studio system and the stories that films told by the late teens, American fashion and film costume design began to enter into a world economy together. That said, at the beginning of the twentieth century, style revolutions continued to come from Europe. In the 1910s, Poiret rid fashion of the corset with his empire-waisted, loosely draped dresses, a look augmented by Leon Bakst's extravagantly colored and widely admired Ballets Russes costumes (Stutesman in McLean, 2016, p. 23)

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

aparições fugazes de figurinos teatrais no grande ecrã, bem como a sua origem artesanal e especializada.

Referências

BAPTISTA, Tiago. *As cidades e os filmes: uma biografia de Rino Lupo*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema, 2008.

BAPTISTA, Tiago; SENA, Nuno. (Orgs.). *Lion, Mariaud, Pallu: Franceses tipicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 2003.

BIGNAMI, Paola. *Storia del costume teatrale: Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*. Roma: Carocci, 2009.

CONCEIÇÃO E SILVA. Como se veste uma peça de teatro. *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, 13 fev. 1910.

CUCINOTTA, Caterina. Un italiano tipicamente portoghese: Breve storia del cineasta Rino Lupo. *Estudos Italianos em Portugal*, Coimbra, v. 11, p. 58–63, 2016.

CUCINOTTA, Caterina. *Viagem ao cinema através do seu vestuário: Percursos de análises em filmes portugueses de etnoficção*. Covilhã: LabCom IPF, 2018.

CUCINOTTA, Caterina. Para uma genealogia do ofício de “figurinista” em Portugal: uma luta de gênero em curso. *RIHC – Revista Internacional de História da Comunicação*, [S. l.], n. 16, p. 153–178, 2021. DOI: [10.12795/RiCH.2021.i16.08](https://doi.org/10.12795/RiCH.2021.i16.08). Disponível em:

<https://revistascientificas.us.es/index.php/RiHC/article/view/15719>. Acesso em: 11 jul. 2025.

CUCINOTTA, Caterina. *Figurinos e figurinistas em Portugal: Conceitos para novas materialidades*. Ribeirão: Editorial Humus, 2023.

DUARTE, Joana Isabel. Seria Brunilde uma vamp de cinema? O culto às stars em Portugal (1920–1930): O caso de Brunilde Júdice. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, v. 3, n. 2, p. 64–77, 2023. DOI: <https://doi.org/10.34623/wgjw-a789>.

FADIGAS, Carolina. A representação das mulheres Invicta através dos seus figurinos. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, v. 2, n. 2, p. 10–17, 2022. DOI: <https://doi.org/10.34623/rq5c-md75>.

LEITÃO DE BARROS, Joana; MANTERO, Ana. *Leitão de Barros: A biografia roubada*. Lisboa: Bizâncio, 2019.

LISBOA JÚNIOR, Luís António. *Teatro português no Brasil: do Império à Primeira República*. 2020. Dissertação (Mestrado em Estudos Teatrais) – Universidade de Lisboa, Lisboa.

- MACHADO FERREIRA, Catarina Maria. *Costureiras de Lisboa: Artesãs da Moda (1890–1914)*. 2014. Dissertação (Mestrado) – Instituto Universitário de Lisboa.
- MAGALHÃES, Paula Cristina Gomes. *Sousa Bastos: Biografias do teatro português*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2018.
- MAZZOLENI, Elisabetta. Georges Méliès: la magia del costume scenico. In: DE TONI, Enrico (Org.). *Linee della moda e stili delle arti*. Università di Bergamo: Elephant & Castle, 2017. p. 5–25.
- MORRISSEY, Priska. La Garde-Robe de Georges Méliès: origines et usages des costumes dans les vues cinématográficas. In: GAUDREAULT, André; LE FORESTIER, Laurent (Orgs.). *Méliès: carrefour des attractions*. Rennes: PUR, 2014. p. 178–188.
- MORRISSEY, Priska. Where Did the Costumes in Early Cinema Come From? In: BERNARDI, Joanne et al. (Orgs.). *Provenance and Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 94–106.
- MORRISSEY, Priska. Where did the costumes in early cinema come from? In: BERNARDI, Joanne; CHERCHI USAI, Paolo; WILLIAMS, Tami; YUMIBE, Joshua (Orgs.). *Provenance and Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2021. p. 147–160.
- NADOOLMAN LANDIS, Deborah. *Setting the Scene: A Short History of Hollywood Costume Design 1912–2012*. Harper Design, 2007.
- NADOOLMAN LANDIS, Deborah. Character and costume in cinema: The Hollywood Costume exhibition. *Studies in Costume & Performance*, v. 3, n. 1, p. 91–96, 2018. DOI: [10.1386/scp.3.1.91_1](https://doi.org/10.1386/scp.3.1.91_1).
- NEVES, Rita Anahory C. *O contributo de Alberto Anahory (1906 a 2000) para o teatro e cinema portugueses*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teatro – Produção) – Escola Superior de Teatro e Cinema, Instituto Politécnico de Lisboa. Disponível em: <https://repositorio.ipl.pt/entities/publication/aef9c8f7-71e3-4aaa-9cfe-2f1394de86af>. Acesso em: 11 jul. 2025.
- PAVÃO DOS SANTOS, Vítor. *A revista à portuguesa: Uma história breve do teatro de revista*. Lisboa: O Jornal, 1978.
- PIEROTTI, Federico. Colorare le figure: Il lavoro femminile sulla pellicola. *Bianco e Nero*, Roma, n. 570, p. 111–118, maio–ago. 2011. Disponível em: <https://rivisteweb.it/doi/10.7371/70170>. Acesso em: 10 abr. 2024.
- RAMÉ, Jesús L.; CUCINOTTA, Caterina. La materia de la propaganda política en el diseño de vestuario de Helena Roque Gameiro: “As Pupilas do Senhor Reitor” (1935), drama de costumbres filmico. *Revista Portuguesa de História*, Coimbra, v. 55, p. 285–304, 2024. Disponível em: <https://impactum-journals.uc.pt/rph/article/view/13832>. Acesso em: 15 jul. 2025.

CUCINOTTA, Caterina. O teatro e o cinema mudo a partir da sua matéria: figurinos e figurinistas em trânsito

SOUSA BASTOS, António. *Carteira do artista: Apontamentos para a história do teatro português e brasileiro*. Lisboa: José Bastos Editor, 1898.

SOUSA BASTOS, António. *Dicionário do teatro português*. Lisboa: José Bastos Editor, 1908.

TOLINI FINAMORE, Michelle. *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. Londres: Palgrave Macmillan, 2013.

STUTESMAN, Drake. The Silent Screen. In: MCLEAN, Adrienne L. (Org.). *Costume, Makeup, and Hair*. Rutgers: The State University, 2016. p. 21–46.

YUMIBE, Joshua. French Film Colorists. In: GAINES, Jane; VATSAL, Radha; DALL'ASTA, Monica (Orgs.). *Women Film Pioneers Project*. New York: Columbia University Libraries, 2013. Disponível em: <https://wfpp.columbia.edu/essay/french-film-colorists/> . Acesso em: 18 jul. 2025.

Webgrafia

CASTELO BRANCO CIDADE. Disponível em: <https://castelobrancocidade.blogspot.com/search?q=Manuel+Francisco+dos+Santos> . Acesso em: 10 abr. 2024.

INSTITUTO CAMÕES. 1907. *O rapto de uma atriz*. Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/cinema/mudos/mud001.html> . Acesso em: 10 abr. 2024.

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO. *Deborah Landis* (Arquivo de vídeo). 6 out. 2022.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0OPuWOejLxc>. Acesso em: 10 abr. 2024.

VERISSIMO, A. *Artistas Nascidos Em Castelo Branco. Manuel Francisco Dos Santos*. Castelo Branco - O albicatrense. 12 out. 2018. Disponível em:

<https://castelobrancocidade.blogspot.com/search?q=Manuel+Francisco+dos+Santos>. Acesso em: 10 abr. 2024.

Filmografia

FERREIRA, L. *O rapto de uma atriz* [Filme]. Empresa do Teatro Príncipe Real, 1907.

FERREIRA, L. *Os crimes de Diogo Alves* [Filme]. Empresa do Teatro Príncipe Real, 1909.

TAVARES, J. *Os crimes de Diogo Alves* [Filme]. [S.l.]: [s.n.], 1911.

LEITÃO DE BARROS, J. *Malmequer* [Filme]. Lusitânia Film, 1918.

PALLU, G. *Barbanegra* [Filme]. Invicta Film, 1920.

PALLU, G. *Os fidalgos da casa Mourisca* [Filme]. Invicta Film, 1921.

LUPO, R. *Mulheres da Beira* [Filme]. Fortuna Films, 1923.

LUPO, R. *O desconhecido* [Filme]. Fortuna Films, 1926.

LUPO, R. *José do Telhado* [Filme]. Fortuna Films, 1929.