

Luciana Bracarense – doutora – Universidade São Francisco

Literatura e traje de cena

A constituição do *ethos* feminino em *Lavoura Arcaica*

Luciana Bracarense – Design de Moda – Universidade São Francisco- membro do grupo de estudos Retóricos e Argumentativos ERA (PUC-SP)

RESUMO

Este trabalho objetiva realizar uma leitura multidisciplinar do traje de cena da personagem Ana, no filme *Lavoura Arcaica*. O estudo verifica a importância do traje na constituição do *ethos* da personagem, à luz da paixão aristotélica: amor, a partir de um referencial teórico que mescla a arte e uso do traje de cena, a retórica das paixões e conceitos extraídos da antropologia.

PALAVRAS-CHAVE: *Lavoura Arcaica*. Traje de Cena. *Ethos*.

RÉSUMÉ

Ce travail vise à une lecture pluridisciplinaire du costume de scène du personnage Ana, dans le film *Lavoura Arcaica*. L'étude vérifie l'importance du costume dans la formation de l'*ethos* du personnage, basé sur la passion d'Aristote: amour, à partir d'un cadre théorique qui combine l'art et usage du costume de scène, la rhétorique des passions et des concepts tirés de l'anthropologie.

MOTS-CLÉ : *Lavoura Arcaica*. Costume de Scène. *Ethos*.

INTRODUÇÃO

Alguns estudos necessitam de um olhar multidisciplinar para que sejam realizados de maneira integral. E a análise do traje de cena, enquanto elemento essencial para constituição e concretude de uma personagem, se configura no entroncamento de vários saberes, uma vez que as personagens no teatro, no cinema, na ópera ou no balé se materializam na junção das artes literárias, pictóricas e interpretativas.

É nesta perspectiva que essa investigação se compõe, fazer uma leitura do *ethos* (identidade) e do *phatos* da personagem Ana, na cena da dança, no filme *Lavoura Arcaica*, tendo o traje de cena como elemento estruturante da representação da personagem. Para tanto, a autora partiu da hipótese de que o figurino de Ana nesta cena específica e o seu *ethos* ao longo da obra, ou seja, a construção de sua imagem apresentam “vozes

bacantes”. Ana carrega no *ethos* uma proximidade com a dicotomia, meiguice VS selvageria, sagrado VS profano, das Lídias de Dionísio característica que se transmuta em traje. Em princípio, essas oposições podem parecer desagregadoras, mas em realidade elas se formulam na completude, em que os opostos se integram.

A leitura aqui proposta parte da interação entre as narrativas escritas por Nassar e Eurípedes, a imagem da dança no filme *Lavoura Arcaica* e o quadro do *Bacanal de Ticiano*. Tanto as narrativas quanto o quadro servirão de suporte para o tripé aqui estabelecido em que se mesclam os códigos linguístico, o pictórico e o traje de cena, mas sem esquecer de que o objetivo desse estudo é fazer uma análise simbólica do traje usado pela personagem, uma vez que a veste pode traduzir a identidade daquele que a porta. “Nossa vestimenta externa tem também uma função interna. Se as roupas têm um significado, este é, antes de mais nada pessoal” (HARVEY, 2001. p. 18)

Como o trabalho parte de uma teoria textual, enquanto definição de *ethos*, é importante entender que o traje de cena, neste estudo, se formula a partir de um romance, portanto o código é de ordem linguística, o que possibilita usar como base as conceitos aristotélicos. Além do mais, nas palavras de Daniel Roche, “le costume inséparable des geste, de la voix, du mouvement, de l’organisation du décor fait partie de la transcription physique des textes.” (2007, p.9)¹

Para formular a constituição do *ethos* de Ana na cena da dança, a metodologia, norteadada pela leitura se dará de forma simbólica e comparada, traçando um paralelo entre o quadro de Ticiano, a imagem da dança no filme, e a descrição da cena feita por Nassar, recorre à pluridisciplinaridade. A obra será explorada segundo princípios: do estudo de trajes (Verdier, Goetz e Doumergue: 2009), da retórica das paixões (Aristóteles: 2000), mitologia (Hesíodo: 2007, Eliade:1969, Vernant: 2000/2007) e do simbolismo (Chevalier e Gheerbrant) .

¹ O traje indissociável dos gestos, da voz, do movimento, da organização da decoração faz parte da transcrição física do texto (tradução minha)

O ensaio compreende, além desta Introdução e das Considerações Finais, três capítulos:

- 1 síntese das obras : *Lavoura Arcaica* e *Dionísio e Bacantes*;
- 2 principal aspecto teórico que fundamenta a análise: *ethos e pathos*;
- 3 análise do *traje de cena*.

1.RESUMO DAS OBRAS

1.1 Lavoura Arcaica

Ao se deparar com o romance *Lavoura Arcaica*, o leitor, no primeiro momento, já é impactado e naturalmente sensibilizado com a beleza poética do texto e com a sofisticação da linguagem utilizada por Nassar.

No início do livro, o misto de abundância de palavras e de silêncio do protagonista vão enredando a leitura, que segue numa narrativa não linear, hermética e de intenso fluxo de consciência. À medida que o texto vai tomando corpo, há uma exigência de que o leitor assuma uma postura participativa na obra, uma vez que são inúmeras as lacunas existenciais provocadas no auditório pelo autor.

Essa construção textual se formula num ambiente rural em que são colocadas em discussão as redes de relação e costumes de uma família de vocação judaico-cristã. Nesse cenário, se desenrola o enredo que gira em torno da personagem André, adolescente, que se vê sufocado pelas tentações, impulsos sexuais e liberdade de ação, mas que vive as exigências de conduta impostas por um pai cerceador das paixões, dos desejos e dos prazeres. Esse dilema imposto à personagem a leva a submergir em conflitos espirituais, e em ritos sacrificais de purificação das suas impurezas.

Persiste em André, entretanto, uma certa consciência do direito que tem do exercício de seu livre-arbítrio e do manifestar de seus desejos, o que o leva a abandonar a família e fugir de casa para morar num quarto de pensão.

A história começa com a chegada do irmão mais velho, Pedro, retrato fiel das regras paternas, à pensão e com o desenrolar da conversa dos dois,

em que André descreve seus intensos embates pessoais de tumulto e desordem psíquicos e morais. No discurso desenvolvido pelo protagonista, há sempre um retomar do tripé: prazer (profano) – sacrifício (purificação) – sublimação (sagrado).

Aliás, é no decorrer desse diálogo que André confessa ao irmão seus desejos pela irmã Ana, descreve seu embevecimento pela dança voluptuosa dela e revela o amor clandestino e incestuoso do casal, que se consuma no torpor das personagens.

Em paralelo, nas falas de Pedro figuram o caos e a tristeza que se tornaram a casa e a família com a ausência de André, bem como a necessidade de se retomar os ensinamentos e sermões do pai, para que se possa viver em harmonia no âmbito familiar.

Convencido de que sempre se retorna à casa, André volta ao asfixiante mundo da “Lavoura Arcaica” e se reencontra com os sermões do pai e na festa em comemoração de sua volta com a dança da cigana, Ana se mostra ainda mais provocante e profana.

Assim, a narrativa corre entrecortada com fatos presentes (o diálogo dos irmãos, a volta a casa) e cenas da infância da personagem, um André que captura pombas, é embalado por carinhos maternos e vive a felicidade da comunhão com a natureza e com os afagos da mãe.

Da mesma forma que Ana, a mãe e a natureza são instâncias importantes do seu reconhecimento existencial e de essência. É na mãe e na terra que André encontra algum conforto. São inúmeras as ocasiões na obra em que ele tira os sapatos e enterra os pés na terra, a fim de apaziguar o fogo que o queima.

Na cena final do livro, André arde de paixão pela irmã, esse fogo se transubstancia em dança extasiante com enfeites de prostitutas o que aguça os olhares de desejo de André e de reprovação de Pedro que, na ocasião, vai ao encontro do pai e conta-lhe o incesto cometido pelos irmãos. A tragédia encerra com o derramar do sangue de Ana assassinada pelo pai, em sacrifício e purificação do arruinar dos valores e crenças.

1.2 Dionísio e s Bacantes

Sêmele, filha de Cadmo, rei de Tebas, tem relações com Zeus, engravida, mas falece no sexto mês de gestação; então, Zeus faz um corte na própria coxa e a transforma no útero que abriga Dionísio até seu nascimento. *Assim, Dionísio será duplamente filho de Zeus, será o “nascido – duas – vezes”.* (VERNANT, 2000, p. 150)

Dionísio tem que escapar do ciúmes de Hera. Para resguardá-lo da ira da deusa, Zeus o entrega aos cuidados de ninfas. Quando rapaz, o deus passa por uma série de desventuras e some da Grécia para errar pela Ásia, onde percorre inúmeros lugares angariando fiéis, em especial, mulheres.

Mais tarde, o deus volta à Grécia e Tebas, terra em que nasceu, governada por seu primo Penteu, filho de Ágave, irmã de Sêmele. Dionísio chega a Tebas disfarçado de sacerdote do deus, vestido com roupas femininas e características orientais, trazendo consigo um coro de mulheres, as lídias (bacantes),

...mulheres do Oriente – o Oriente como tipo físico, como modo de ser. Nas ruas de Tebas, elas fazem o maior escarcéu, sentam-se, comem e dormem ao relento. (VERNANT, 2000, p. 152)

Esse cenário perturba Penteu e a ordem ali existente. Dionísio enlouquece todas as mulheres tebanas, em especial, Ágave, e as irmãs de sua mãe, que afirmavam que Sêmele jamais tivera relações com Zeus, por isso, a paternidade de Dionísio não era divina. As mulheres, enlouquecidas com os delírios dionisíacos, deixam seus afazeres domésticos, largam seus filhos e vão para as montanhas.

Penteu é informado. Seu ódio é duplo. Para começar, ele se volta contra os fiéis do deus, as devotas seguidoras do deus, tidas como responsáveis pela desordem feminina que se espalhou pela cidade. (VERNANT, 2000, p. 154)

Manda prender as bacantes, mas com sua magia Dionísio as liberta e “ei-las de novo dançando, cantando nas ruas, batendo seus crótalos, fazendo barulho. (VERNANT, 2000, p. 154)

Os soldados de Penteu se espalham pelos campos para observar as mulheres e se sobressaltam com a tranquilidade, felicidade e complacência que gravitam entre e em torno delas. A natureza, florestas e animais interagem com suavidade e harmonia. Com a presença dos soldados toda essa delicadeza se transforma em fúria e agressividade, elas os espancam, matam, num genocídio geral. *Vitória da suavidade contra a violência, das mulheres contra os homens, do campo selvagem contra a ordem cívica.* (VERNANT, 2000, p. 155)

Dionísio e Penteu são colocados frente a frente e aos poucos, de pergunta em pergunta, Penteu se mostra curioso em conhecer o deus errante.

Penteu interroga: “Quem é esse deus? Como o conheces? Tu o viste? De noite, sonhando?”. “Não, não, eu o vi bem acordado”, responde o sacerdote. “Eu o vi me vendo. Eu o olhei me olhando.” Penteu fica imaginando o que quer dizer essa fórmula: “Eu o vi me vendo”. É a idéia do olhar de que há coisas que não podemos conhecer, mas que conhecemos melhor se as vemos. (VERNANT, 2000, p. 156)

E o deus, astuto, desperta no rei de Tebas o desejo de conhecer o *mundo feminino desregrado* (VERNANT, 2000, p. 156). Pautado no exemplo dos soldados mortos, sugere que o rei suba às montanhas transvestido em mulher e as olhe do alto de um pinheiro. Penteu vê chegar sua mãe Ágave e as outras mulheres de Tebas, que não cultuam o deus, mas o negam e,

por não o terem aceitado, por não terem acreditado, elas estão doentes de dionisismo. Diante da incredulidade, o dionisismo se manifesta na forma de doença contagiosa. (VERNANT, 2000, p. 158)

No ímpeto de enxergá-las melhor, o voyeur clandestino faz-se perceber pelas mulheres, que, furiosas, vão até o pinheiro e o fazem vergar.

Inúteis são os gritos de Penteu dizendo: *Mãe, sou eu, Penteu, seu filho, vou cair, cuidado*. O rei de Tebas cai e é desmembrado, ainda vivo, num sacrifício ao deus.

2. ETHOS E PATHOS

Ethos é a imagem formulada a partir da fala do sujeito, que, ao pronunciar-se, constitui uma imagem de si, um autorretrato que se compõe de forma implícita pelo discurso, sem que o locutor precise esmiuçar suas particularidades, porque seus traços de caráter sempre aparecem. A palavra serve de apresentação do orador, induzindo o auditório a constituir uma imagem de quem fala. Nessa perspectiva o *ethos* se formula no discurso, mas o estudo aqui proposto emprestará o conceito acima para realizar uma análise da composição do *ethos* para além das palavras. Será no traje de cena elemento de transmutação do texto em imagem que se fará a leitura do *ethos* da personagem.

Portando algumas terminologias serão alteradas para que se possa fazer de maneira efetiva tal transposição, no lugar de ouvinte usaremos espectador, no lugar de orador usaremos personagem e no lugar de palavra traje.

Do ato interpretativo emana uma relação especular entre os interlocutores, uma dependência mútua entre a personagem e o espectador, o que remete à ligação indissociável entre *pathos* e *ethos*.

Em que medida as paixões compõem esse jogo de espelho? A paixão, segundo Aristóteles, pressupõe um agir e um padecer, competindo à personagem agir sobre o auditório, suscitar ou abrandar a paixão.

Sem as paixões não há como mensurar o caráter, porque o outro não tem como julgar o interlocutor a não ser seu comportamento e reações emotivas. “Não haveria uma escala de valores éticos” (LEBRUN, 2006, p.19), não fosse a capacidade do ser humano de dosar suas paixões, movimentos que podem se manifestar em maior ou menor intensidade. Mas há sempre um limite do controle passional, um grau para além do qual ninguém

consegue manter equilíbrio emocional, situações de tamanho impacto que não permitem a apatia. Assim as paixões são dimensões éticas e identitárias.

As paixões são respostas à representação, imaginária ou real, que fazemos dos outros e que os outros fazem de nós. *As paixões são ao mesmo tempo modos de ser (que remetem ao ethos e determinam um caráter) e respostas a modos de ser (o ajustamento ao outro)* (MEYER, in ARISTÓTELES, 2000, p.XLII). Para formular essa dinâmica entre os indivíduos, Aristóteles lista 14 paixões: cólera, calma, temor, segurança, inveja, impudência, amor, ódio, vergonha, emulação, compaixão, favor, indignação e desprezo.

Neste trabalho, é preciso vislumbrar quais paixões são base para a formação do *ethos* de Ana, partindo da hipótese de que a personagem tem seu *ethos* composto pela paixão: amor.

3. ANÁLISE DO TRAJE DE CENA

Na cena da dança, o protagonista poetiza os acontecimentos com metáforas e simbolismos para discorrer com maior propriedade sobre a irmã. Para percorrer as paixões e o seduzir de maneira plena é essencial metamorfosear as palavras para além do seu significado usual e no filme de Luiz Fernando Carvalho, assim como as palavras, o traje toma dimensões que transitam entre o real e o ilusório, o imaginativo, que reafirma a formulação de Roche quando diz que “Ainsi le théâtre est bien plus que le théâtre, ainsi le costume de théâtre est bien plus que le costume, car objet d’illusion et objet réel.” (ROCHE, 2007, p.9)². O traje permite a composição entre o real e a ilusão provocada pela arte literária e interpretativa.

² Assim como o teatro é mais que o teatro, o traje de cena é mais que o traje, porque é objeto de ilusão e objeto real. (tradução minha)

e não tardava Ana, impaciente, impetuosa, o corpo **de campônia, a flor vermelha** feito um coalho de sangue prendendo de lado os cabelos negros e soltos... ela varava então o círculo que dançava e logo eu podia adivinhar seus passos precisos de cigana se deslocando no meio da roda... toda cheia de uma selvagem elegância, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda girava cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes... (NASSAR, 1989, p.29)

...Ana (que todos julgavam sempre na capela) surgiu impaciente numa só lufada, os **cabelos soltos espalhando lavas**, ligeiramente **apanhados num dos lados por um coalho de sangue** (que assimetria mais provocadora!), toda ela sustentava um deboche exuberante, uma **borra gordurosa no lugar da boca**, uma **pinta de carvão acima do queixo**, a **gargantilha de veludo roxo apertando-lhe o pescoço**, um **pano murcho caindo feito flor de fresta escancarada dos seios**, **pulseiras nos braços**, **anéis nos dedos outros aros nos tornozelos**, foi assim que **Ana, coberta com as quinquilharias mundanas** da minha caixa, tomou de assalto a minha festa, varando com a peste no corpo o círculo que dançava, introduzindo ali no centro, sua petulante decadência... dominando a todos com seu violento ímpeto de vida, e logo eu pude adivinhar, apesar da graxa que me escureceu subitamente os olhos, seus passos precisos de **cigana**... acima da cabeça serpenteando lentamente ao trinado da flauta mais lento, mais ondulante, as **mãos graciosas girando** no alto, toda ela cheia de uma **selvagem elegância**, seus dedos canoros estalando como se fossem, estava ali a origem das castanholas, e em torno dela a roda passou a girar cada vez mais veloz, mais delirante, as palmas de fora mais quentes e mais fortes, e mais intempestivas, e magnetizando a todos... (NASSAR, 1989, p.186s)



Cena do filme Lavoura Arcaica dirigido por Luiz Fernando Carvalho

A descrição de Nassar exibe uma Ana ardente, começando pela dança que é movimento, agitação, frenesi, no texto potencializados em outras manifestações acaloradas, como a cor vermelha, o sangue, o selvagem, as castanholas, o girar constante e as palmas quentes. A dança de Ana envolve o leitor numa celebração explosiva, que as palavras pintam em cores vivas, num espetáculo encenado ao ritmo vibrante das castanholas. Estão na irmã os requisitos e o vigor da sedução, que a convertem num feminino profano, ordinário, marginal, mas que traz em contraste elementos de delicadeza e meiguice o corpo de campônia, a flor no cabelo, mãos graciosas e elegância.

Quando concebida em traje a cena deixa ainda mais latentes as polaridades trazidas pelo escritor o vestido branco em algodão com babados remete ao bucólico e ao ar etéreo e delicado do mediterrâneo em contra partida os adereços, os pés descalços encaminham para uma atmosfera mais delirante e profana.

A cor branca por si já corrobora em boa parte para essa percepção, o branco simboliza a revelação do sagrado. Nele vem manifesto o início, uma força juvenil e vital. As palavras de Kandinsky sobre a cor traduzem com maestria essa significação.

O branco, que muitas vezes se considera como uma **não-cor**... é como o símbolo de um mundo onde todas as cores, em sua qualidade se tentam desvanecido... O branco produz sobre nossa alma **o mesmo efeito do silêncio absoluto**... Esse silêncio não está morto, pois transborda de possibilidades vivas... É um nada, pleno de alegria juvenil, ou melhor, um nada **anterior a todo nascimento, anterior a todo começo**. (KANDINSKY, 1996, p.95)

A rosa nos cabelos pode ter inspiração divina, já que “na iconografia cristã a rosa é ou a taça que recolhe o sangue de Cristo, ou a transfiguração das gotas desse sangue...” (CHEVALIER, 2006, p.788), a flor na sua forma remete a graciosidade, o vermelho que a compõe vem em confirmação e contraponto, se por um lado a cor encaminha ao sagrado, na figura do Espírito Santo, por outro lado ela se manifesta na sedução, no feminino e na

libido. Também os cabelos soltos e eletrizantes fazem alusão à selvageria, mas também podem estar ligados à “tecedura do universo”.

Os adereços dourados, as tornozeleiras e o sutiã preto à mostra ressaltando o colo e os seios da personagem colaboram para uma caracterização mundana de Ana.

Todos os elementos acima levantados induzem à uma identidade que participa tanto dos universos do sagrado, do meigo, quanto do profano, do selvagem. Em ambos a paixão provocada é o amor, porque o amor “... é certamente um vínculo de identidade mais ou menos parcial. É o lugar da conjunção, da associação... o amor é recíproco para Aristóteles. Ele cria a paridade...” (MEYER in ARISTÓTELES, 2003, p.XLIV) E na cena a “dançarina” usa os dois mundos para encantar e cativar o irmão, provocando-lhe o desejo de união.

Há na representação estudada um outro componente que chama a atenção, enquanto as outras personagens que formam a cena estão calçadas, Ana dança descalça. Os pés nus em contato com a terra permitem a ela total liberdade de movimento, seus pés no chão lhe dão firmeza, apoio e agilidade para que rodopie e dance em devaneios. Existe nos sapatos um caráter civilizatório, portanto Ana, que traz como as bacantes o selvagem na “alma”, não poderia estar calçada.

Como os pés têm grande significação, vale recuperar o que Dionísio escreve quando fala dos pés dos anjos diz que “... são a imagem de sua viva agilidade e desse movimento impetuoso e eterno que os lança na direção das coisas divinas...” (CHEVALIER, 2003, p.695) Da mesma forma, os pés da personagem servem-lhe de guia para a transcendência.

Peter Stallybrass ao problematizar o caminhar recupera um trecho de Primo Levi quanto a indispensabilidade dos sapatos quando não são adequados. “... A morte começa pelos sapatos. Eles se revelam, para a maioria de nós, verdadeiros instrumentos de tortura que, após umas horas de marcha, criam feridas dolorosas...” (LEVI apud. STALLYBRASS, 2008, p.99) . No trecho selecionado da dança, não poderiam os pés estarem torturados, presos, porque são eles que possibilitam a liberdade do ato. Enfim, falar em

sapatos, o significado de sua presença ou ausência, remete a uma condição incontestavelmente humana.



Bacanal de Ticiano - <http://historiadaarte.pbworks.com/Ticiano>

As considerações e leituras elaboradas conduzem a um entroncamento, fundamental, entre a cena e a arte de Ticiano. No momento da escolha da personagem a ser estudada e do traje que compõe sua definição identitária, de imediato veio à memória o quadro bacanal de Ticiano. Nele as bacantes são retratadas num ambiente bucólico, dançante e com trajes que podem ser comparados ao usado por Ana.

Há na pintura de Ticiano uma bacante a direita da tela que parece ter inspirado a concepção do traje de cena da personagem de Nassar, pois são muitos os componentes que se igualam aos usados por Ana, o mesmo vestido branco, a abundância de decotes, os cabelos soltos, o cinto dourado e os pés descalços. A obra do pintor suscita a cena do filme.

A impressão que se tem é que as três formas de “arte” estão fortemente imbricadas. O que é naturalmente esperado do traje de cena com a obra literária, uma vez que ele é parte fundante da materialização da

personagem, portanto essencial enquanto tradução de um *ethos*. O inusitado está na proximidade que o texto de Nassar e o traje do filme têm com a concepção pictórica das seguidoras de Dionísio. O que permite a esse estudo entrecruzar as semelhanças entre a personagem de Nassar e as bacantes. Um feminino ambivalente que desperta paixões e afeição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler uma obra literária é permitir ao leitor identificar-se e vivenciar como se fossem suas as existências do enredo e das personagens que o compõem, as narrativas muitas vezes se formulam inspiradas na dramaticidade da vida cotidiana, portanto carregam elementos essenciais das ações do homem.

Pensar essas histórias e personagens em cena é agir mais concretamente na imaginação desse leitor/espectador envolvê-lo em códigos e tramas simbólicas para que sejam despertadas emoções (*pathos*) e constituídos *ethos*, identidades, dessas personagens, para que elas enfim tomem vida. E como foi visto no decorrer dessa investigação o traje de cena é um princípio primordial para a materialização identitária da personagem, cada detalhe visual do traje participa significativamente da formulação do caráter pessoal de cada indivíduo que figura numa narração.

Lavoura Arcaica é uma narrativa que explora uma grande teia de paixões, um enredo que amalgama inúmeras tensões e contrapontos, nele aparecem estruturas típicas de uma família patriarcal, a submissão e quietude, mas também o incesto e a subversão. Esses são temperos que naturalmente enredam o espectador. E a personagem de Ana na pele da atriz Simone Spoladore é arrebatadora e leva consigo o que há de mais meigo e selvagem, sagrado e profano. O traje e os adereços da personagem estão perfeitamente integrados à ambivalência desse *ethos*. Isso se dá uma vez que “Si l’acteur reste encore un agent majeur du spectacle, l’apparence de

son personnage doit de plus en plus s'intégrer dans l'idée qu'il entend avoir des référents de son rôle." (ROCHE, 2007, p.14)³

Assim, Ana e o feminino que nela vem representado, apesar da sua não palavra, é vigoroso e substancial, porque traz na constituição do *ethos* qualidades que oscilam entre a complacência e a malevolência.

³ Se o ator ainda é o principal agente de um espetáculo, a aparência de sua personagem deve cada vez mais se integrar à idéia que ele entende ter de referências de seu papel (tradução minha)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

AMOSSY, Ruth. **Imagens de Si no Discurso**. São Paulo: Contexto, 2005.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

ELIADE, Mircea. **O Sagrado e O Profano, A Essência das Religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEVENTON, Melissa. **História Ilustrada do Vestuário**. São Paulo: Publifolha, 2009.

MENESES, Adélia Bezerra. **Figuras do Feminino**. São Paulo: Ateliê, 2001.

NASSAR, Raduan. **Lavoura Arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ROCHE, Daniel. **Art et Usages du Costume de Scène**. France: Lampsaque, 2007.

VERNANT, Jean Pierre. **O Universo, os Deuses, Os Homens**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

FILME:

Lavoura Arcaica: *Direção*: Luiz Fernando Carvalho; *Roteiro*: Luiz Fernando Carvalho, Raduan Nassar (livro); *Elenco*: Selton Mello, Raul Cortez, Juliana Carneiro da Cunha, Simone Spiladore, Leonardo Medeiros e Caio Blat.