

FIGURINO HISTÓRICO E CINEMA: A REINVENÇÃO DO TRAJE EM CARAMURU DE GUEL ARRAES¹

Solange Wajnman
Professora do Mestrado em
Comunicação da UNIP-SP

RESUMO

Neste trabalho buscamos identificar o traje dos personagens do filme “Caramuru, a invenção do Brasil de Guel Arraes (2000)” e demonstrar que o figurino histórico é, várias vezes, colocado de modo remissivo e sem qualquer ordem para outros espaços e tempos distantes do período tratado. Observamos aí a expressão visual de um Brasil cujo dado histórico é desconstruído.

HISTORICAL COSTUME AND CINEMA: THE REINVENTION OF OUTFIT IN CARAMURU BY GUEL ARRAES

ABSTRACT

In this work we searched for identifying the characters' outfit of the film “Caramuru, the invention of Brazil by Guel Arraes (2000)” and demonstrating that the historical costume is, many times, exhibited in a remissive way and without any order indicating to other distant spaces and times of the period dealt. We observe then the visual expression of a Brazil which historical data is deconstructed.

Introdução

Pensar a função do figurino como definida pela historiadora e figurinista Emília Duncan², isto é, a do figurino como segunda fonte narrativa, revela-se como

¹ Este texto é o desenvolvimento da pesquisa apresentada no III colóquio de Moda

uma pista de trabalho profícua. Pesquisadora experiente e teórica de sua própria prática Duncan garante que as possibilidades estéticas e plásticas são de essencial importância para o processo visual cinematográfico e televisivo³. O figurino, neste contexto engloba trajes, acessórios, adereços e maquiagem, portanto tudo que compreenda a caracterização da personagem que provenha de elementos exteriores ao corpo do ator, enfim os elementos que o caracterizam.

Dentro deste contexto procuramos trabalhar a visualidade do figurino do filme *Caramuru* a partir da visualidade de seus figurinos.

O ponto de vista que nos inserimos é o “não hermenêutico” (Cf. Gumbrecht⁴) isto é do ponto de vista da sua materialidade e da não interpretação. Assim, não se trata de buscar a interpretação simbólica do figurino, mas verificar a partir de qual acervo de imagens cada figurinista vai buscar seu figurino. Perseguir e identificar as remissões e intertextualidades do figurino de maneira a reconstituir a narrativa é a nossa tarefa.⁵

Para além das pesquisas que buscam “a mensagem de determinadas cores e formas que compõem a caracterização dos personagens” há que se atentar para aquelas investigações que enfatizam o movimento do significado. Certo, o vestuário em sua cor e forma trata de estabelecer a identidade do personagem: rica, pobre etc. Mas há mais do que isto. Deve-se ficar atento para as variações, e

² Duncan, Emília. Palestra do Congresso de Comunicação da Faculdade de Comunicação (Facom) da UFBA, 2007. Emília Duncan é importante figurinista de TV, Cinema e Teatro.

³ Citação de Emília Duncan para a entrevista para o Portal PUC-Rio “(...) É o seguinte: o figurino é uma soma de elementos narrativos que vão atuar sobre o ator. O que eu chamo de elementos narrativos? A cor é uma narração, a textura é uma narração, a vestibilidade, isto é, a maneira como a roupa veste. Todos esses elementos somados criam um impacto visual, que vai atuar conjuntamente com o ator(...)”. Ralile, Fernanda. Entrevista “ Estética: Encontro entre TV e Cinema nas minisséries da Rede Globo”. PUC-Rio, 2007.

<http://puc-riodigital.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=55&infolid=752> . Acessado em 15/05/2008

⁴ Hans Ulrich Gumbrecht, teórico alemão influenciado pelas idéias de de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, considera a Hermenêutica acadêmica como uma invenção do século XIX não útil para compreender o mundo contemporâneo. Esta trataria apenas da interpretação de símbolos, palavras, textos e desconheceria o papel da materialidade do corpo do sujeito e do suporte do meio de comunicação na configuração do sentido. Neste campo das materialidades que tem como proposta um campo não-hermenêutico prioriza-se a tematização do significante sem necessariamente associá-lo ao significado. Não se procura o sentido para depois resgatá-lo; indaga-se condições de possibilidade de emergência de estruturas de sentido. O pesquisador deve inserir a relação do objeto com os seus usuários, as condições históricas e materiais dos usuários e com a própria materialidade de objeto. Conferir a construção deste campo não-hermenêutico no capítulo V do livro de Gumbrecht, *Corpo e Forma*, Rio de Janeiro, Editora da Universidade do Rio de Janeiro, 1998.

⁵ Remeto o leitor para a seção *Figurinistas e Figurinos* do livro *Ficção televisiva no Brasil: temas e perspectivas*, organizado Maria Immacolata Vassalo de Lopes, 2009. Nesta seção discuto as possibilidades do figurino de telenovela ampliar, complementar e até contradizer a narrativa a partir do acervo de imagens re-significado pelo figurinista.

reinvenções dos figurinos porque o significado é recontextualizado trazendo toda uma nova dimensão para a narrativa. Além disto, esta re-organização do figurino pode favorecer a atualização de posições ideológicas, como parece ser o caso de Caramuru. Umberto Eco observa:

“(…) A linguagem do vestuário, tal como a linguagem verbal, não serve apenas para transmitir certos significados, mediante certas formas significativas. Serve também para identificar posições ideológicas, segundo os significados transmitidos e as formas significativas que foram escolhidas para transmitir” (1975:17)

Tomando a história do poema do Frei Santa Rita Durão “Caramuru”, escrito em 1781, Guel Arraes e Jorge Furtado escrevem “Caramuru: a invenção do Brasil” (2000) como uma invenção livre e paródica das origens do Brasil. O figurino, neste contexto, destaca-se como intertextual e remissivo e serve, de maneira paroxística, para o tipo de investigação que propomos.

O figurino e a história de Portugal

Segundo Eneida Bomfim a moda em Portugal no séc. XVI acompanhou de perto as transformações econômicas e o advento da burguesia. Para ela, a concentração da população nas cidades contribuiu para o desenvolvimento do comércio e se refletiu no vestuário porque todos queriam parecer bem, competir com os concidadãos, e ascender socialmente. A autora observa que apesar da indústria têxtil ter se desenvolvido, os materiais passaram a valer também pela procedência. Tecidos, peles, materiais diversos e até peças já confeccionadas eram importadas (BOMFIM, 2002, p.38).

Fernando Oliveira observa que “ da cidade italiana Lucca chegavam as sedas, os chamalotes e os damascos. De Genova vinham os veludos e de Florença os brocados” A variedade era grande: “de Aragão importavam-se os sombreiros e de Valência os chapins. (s./d.p.11). Lisboa tornara-se uma cidade cosmopolita. O autor observa a propósito da feira do Rossio, zona junto ao Paço onde “ toda multiplicidade de artigos sumptuários e artigos de indumentária” estavam expostos. Ele comenta:

Ali tudo se encontrava: coifas de ouro e toucados de todo o gênero, gorgeias, lenços, gibões, pelotes, bijuteria vária, etc. Para quem desejasse tecidos

indinos e florentinos, bastava ir à loja dos mouros e judeus da Rua Nova dos Mercadores. Nos dias de festa, de romarias e procissões, todo o luxo extravasava para a rua. Das janelas das casas caíam colchas, brocados, veludos e telas exóticas. Era como um cenário de fundo, em cujo faustoso ambiente nobres e burgueses mostravam sua riqueza, seguindo as modas mais diversas, exibindo sedas, plumagens e pedras raras, arrastando gibões e mantos bordados a ouro e prata(s./d. p.12).

Neste contexto é que apresentamos, em primeiro lugar, as caracterizações dos personagens urbanos do filme e em seguida aquelas relativas aos índios. No caso dos personagens urbanos veremos que as remissões históricas se fazem mais especificamente com os personagens Vasco e especialmente Isabelle. No caso dos índios, estas remissões são uma constante.

O figurino de Diogo Álvares/Caramuru

O personagem principal, Caramuru, “ em seus tempos de Diogo”, apresenta uma caracterização relativamente coerente com o seu tempo ainda que com algumas estilizações.

Na primeira parte do filme o figurino se resume às roupas mais simples. Camisa^{6 7} tipo túnica com amarração no decote, comprida chegando quase até os joelhos. Com detalhes em crochê, ou renda (bilro) nas laterais, nos ombros e nas costas. As mangas compridas, bem maiores que os braços e muito largas, sendo assim, amarradas com cadarços no punho, como um saco.

Para pintar, Diogo Álvares usa uma sobreveste (como um jaleco) o qual tem o corte semelhante à camisa, também de tecido simples, provavelmente algodão, mas esta tem as mangas mais curtas e sem cadarços e fechando nas costas com

⁶ Segundo Fernando Oliveira (p.23) a camisa masculina que era usada desde os tempos medievais passa a ser usada como veste interior. Ele ilustra esta definição a partir das iluminuras do Livro de Horas de D. Manoel que trajam camisas de linho branco, arregaçadas, que descobrem os braços e as pernas.

⁷ A remissão de Eneida Bonfim aos Autos de Gil Vicente também nos é útil. Ela explica que a camisa é um traje interior, masculino e feminino, geralmente em linho ou bragal. As masculinas podiam também ser em seda e bordadas mesmo a ouro.. Inês Pereira, COMP.II, 430/GV.V, 224,19 *Eu vos trago um bom marido, ricco, honrado, conhecido; diz que em camisa vos quer,*

cordões. O *look* levava cinto em couro, com fivela em metais, meias longas⁸, como as meias calças de malha usadas atualmente pelas mulheres e sapatos de couro baixos. O estilizado ou moderno na composição deste figurino está por conta destas meias que ficavam aparentes. Atribuindo verossimilhança ao resultado final da composição do figurino de Diogo as meias usadas são de *nylon* “tipo fio 40” usadas atualmente.

O calçado é um chapim⁹ de couro, bastante usado nesse período em Portugal, por todas as classes. Feito de couro era baixo e amarrado por cordões ao tornozelo. Largo e arredondado estes chapins largos e com as pontas arredondadas contrapunham-se à moda anterior que valorizava os bicos finos e grandes.

Quando Diogo não está em ambientes fechados utiliza uma sobreveste, um manto¹⁰ ou sobretudo sem mangas com uma cava para os braços e abas que são ligadas por uma gota de couro que chegava, em pontas, até as costas. É ornamentado com fita de veludo em outra cor.

O chapéu é um gorro de veludo, ou chapéu de duas abas como na figura. Apesar de na primeira parte do filme haver referências ao traje do século XVI há uma remissão para os trajes usados pelos pintores italianos no séc. XV. Túnicas compridas, meias, capas e boinas.

Já quando está sendo deportado usa calções compridos, isto é, calças que vão abaixo dos joelhos e como são largos, quando amarrados na altura dos

⁸ “Próximo ao final do séc. XIV os alfaiates começavam a fazer meias de tecidos elásticos, costurados de tal modo que cobrisse não apenas as pernas, mas toda a parte inferior do corpo. Quando se utilizava tecido não elástico, as abas laterais que prendiam as meias ao cinto eram feitas tão largas quanto permitissem o tecido, de modo a cobrir inteiramente o corpo, na frente e atrás.(..) Os pés eram cortados separadamente e só depois ligados ao restante da peça.” (KOHLE, 2001:219).

⁹ Fernando Oliveira explica em “ O Vestuário Português ao tempo da Expansão que os chapins muito comuns, especialmente no século XVI, eram sapatos arredondados e apertados no calcanhar. Tratava-se de sapatos curtos. Diz o Regimento dos Sapateiros de 1572 o seguinte: “(...) três pares de chapins, a saber, uns de altura de sete dedos e outros de cinco, e outros de três, ao feitio português(...)” (Cf citação Livro dos Regimentos dos oficiais mecânicos da mui nobre e sempre leal cidade de Lisboa, (1572), cap. XXIII, APUD Fernando Oliveira, s/d, p.30)

¹⁰ Conforme Eneida Bonfim havia dois tipos de manto: para proteger do frio e para ocasiões de cerimônia, usado pelos reis e pelos nobres. Podiam ser forrado de peles ou outro tipo de material.(p.7 5) O manto de Diogo não é necessariamente luxuoso. É interessante a remissão no auto Triunfo do Inverno de Gil Vicente, Comp II, IV, 301, 9.: *Empara-nos de tanto vento c'o teu precioso manto*. Para qual aponta a autora (p.76)

joelhos ficam bufantes. Como era moda na época é o calção é golpeado¹¹ na vertical na frente e nos traseiros da perna, mostrando a meia que está por baixo. No Brasil o seu figurino o mesmo, porém abandona as meias e usa a calça já sem cinto, apenas amarrada com cordões na cintura e solta nas pernas. A camisa é a mesma da primeira parte, mas já sem as mangas. Os acessórios entram aí contextualizando a situação de Diogo no Brasil .

Um colar de corda natural amarrando dois dentes e braceletes de cipó ou raízes presos ao braço. Também já não usa calçados.

Na França e no seu retorno ao Brasil, os figurinos de Caramuru já são os vigentes na moda da época, isto é gibão¹², ou jaqueta, curta com mangas bufantes e golpeadas deixando a camisa branca debaixo aparecer. Tem ornamentos em fitas e veludos. Porém as cores agora são fortes e quentes. Vermelho, vinho e recebe bordado. Os calções ainda são bufantes mas o chapéu agora perde o aspecto de gorro e parece mais uma boina armada e com abas .

Como observamos ainda não há neste figurino, praticamente, remissões e saltos históricos que descaracterizariam o traje histórico.

O Figurino de Heitor

Este figurino também mantém uma relativa coerência com a época histórica. Não há saltos e remissões importantes. Vejamos a seguir.

O personagem Heitor usa uma camisa, com gola em babado, amarrado no pescoço por cordão. Normalmente a manga e o peito sendo golpeados, as roupas interiores apareciam. Mas neste caso tratava-se de um homem do povo¹³. Sem posses e sem ter o que ostentar os golpeados deixaram o peito e os braços nus de Heitor aparecerem. Podemos dizer que este vestuário tinha somente um significado utilitário. Era simples e rústico e afastado dos figurinos da Corte. Cores

¹¹ Segundo Fernando Oliveira em O Vestuário Português ao Tempo da Expansão, os calções foram a grande inovação do século XVI. Ele observa que os calções podiam ser justos, abalonados na rótula e logo ajustados abaixo do joelho com laços pendentes. Ou então golpeados com tamanhos desproporcionais. (p.27)

¹² “ No século XVI, o gibão tende a ajustar-se ao corpo, semelhante a um corpete alongado em bico sobre o corpo e muito cintado. Tratava-se assim da peça ideal para vestir com calções. Os gibões mais sofisticados eram talhados em tecidos forrados com várias aplicações no peito e nas mangas. (...) Os documentos pontam-nos gibões de brocado de prata, de veludo, seda, damasco, tafetá e linho. (op.c, p.25).

¹³ Segundo Fernando Oliveira “ pequenos lavradores, pescadores, transportadores, marinheiros, criados, assalariados de ma maneira geral, constituíam o grupo-base de gente com uma vida modesta e apagada que formava a esmagadora maioria dos portugueses .”(p.41)

escuras, tecidos vulgares e remendados ajudavam a comunicar também uma situação de dependência.

Por cima Heitor usa uma sobreveste: um gibão¹⁴ sem mangas, com golas altas e fechadas à frente por botões. O gibão é de couro flexível e tem suas abas¹⁵ que chegam até os quadris. Estas são confeccionadas separadamente costuradas à parte inferior do casaco. As suas costas tinham golpeados verticais que corriam do ombro até a cintura.

Os calções são balonados nas pernas, os quais são presos por um cinto grosso de couro. Na abertura frontal do calção cobrindo-o há um *Codpiece*, isto é, um saco ornamental de couro. Como acessório usa pulseiras em couro presa por fivela em metal que serve para fechar a manga da camisa no punho. A manga grande e larga na camisa fecha-se no punho como um saco.

O figurino de Vasco de Athaíde

O figurino de Vasco de Athaíde apresenta elementos históricos da época retratada, como calções bufantes e botas, caracterização com barbas bem desenhadas tendo em seu resultado final semelhanças visuais usados pelos nobres da época. Sua composição é bastante rica e pomposa. Este figurino, embora mantenha coerência de maneira geral, traz uma mistura de estilos e remissões. Trazemos aqui algumas possibilidades.

Podemos dizer que Vasco tem figurino baseado nos cavaleiros, nos soldados medievais, na nobreza da época e nos mercenários. Seu figurino é composto por elementos estilizados da época, como o rufo de metal, além de ombreiras, cotoveleiras e o gibão de placas feitos do mesmo material fazendo alusão aos antigos mercenários. Ainda tem como detalhe no punho uma malha

¹⁴ Em contraste à este gibão popular apresentamos a descrição retirada da História do Trajo em Portugal : Vejamos: “O gibão usava-se desgolado, vendo-se a camisa arrendada ou folhada, e era todo entretalhado de setins, veludos e tafetás, com as mangas tufadas e golpeadas deixando ver, artificialmente, os forros de tecidos caros. Não descia mais abaixo do que dos quadris.” (p31)

¹⁵ “(...) o comprimento da aba variava conforme as preferências individuais e a moda do momento. Até meado do século XV o comprimento normal era de 8 a 15 centímetros, e, na segunda metade, 12 a 30 centímetros. O gibão espanhol sempre abotoava na frente. Por volta de meados do séc. XVI, deixou de ter mangas, ou então tinha mangas falsas, que pendiam na parte de trás. As magas verdadeiras pertenciam a uma jaqueta curta que se usava por baixo do gibão (...)” Kohler, 2001:272

feita de metal fazendo remissão às cotas que eram, segundo Kohler “uma espécie de macacão de malha de metal usado sob o gibão de placas de metais pelos soldados medievais, mercenários e cruzados”.

Vasco encarna no filme a figura do mercenário, presente, evidentemente em várias épocas. De maneira geral sabe-se que os mercenários são soldados que lutam por dinheiro, independente de ideologias, causas e nacionalidades. Na época da expansão europeia marítima muitos se tornaram piratas, os mercenários dos mares. A França não detinha tecnologia para a navegação e a pirataria era portanto uma alternativa incentivada pela monarquia francesa. Assim, Vasco passa a trabalhar para a França, seu traje de mercenário ganha o ornamento da mão do gancho como de um pirata. A armadura e a mão de gancho são alguns elementos que chamaram a atenção dentro das possibilidades de remissão da cadeia de significantes.

Vasco de Athaíde era um mercador sem nenhum escrúpulo e servia a nação que lhe rendesse mais. É provável que como representação desta idéia, o figurino apresente uma combinação estilizada, embora com coerência de elementos distintos no tempo e no espaço. Assim, o seu figurino pode remeter à influência, embora estilizada dos soldados medievais, bem como aos trajes dos cruzados ou aos trajes dos guerreiros romanos. Neste último caso, a sugestão nos é confirmada quando o próprio figurinista Cao Albuquerque em um depoimento¹⁶ revela a inspiração de motivos, cores e texturas do filme Roma de Fellini.

No que diz respeito à mão de gancho há aí uma referência divertida do conhecido personagem de ficção o pirata Mão de Gancho. Ela surge quando, de volta para o Brasil, Vasco tem, numa das mãos ferida por uma flecha, uma mão de gancho. Outra remissão divertida é o guarda-sol com inspiração oriental. O figurino de Vasco com um guarda-sol faz a remissão para o exótico e estrangeiro.

Figurino de Isabelle

O figurino de Isabelle apresenta uma série de remissões distintas no tempo e no espaço. Mas estas remissões apresentam-se a partir de uma base de

¹⁶ Conforme depoimento no livro *Entre tramas, rendas e fuxicos* organizado pela Rede Globo, 2008, p.268

verossimilhança com o século XVI. Só depois de estabelecido este vínculo com o dado histórico que o figurino faz remissões disparatadas.

Embora ainda seja necessário debruçar-se nos detalhes, apresentamos alguns dados que podem indicar as mudanças da cadeia de significantes do figurino da personagem.

Como base, o figurino de Isabelle é basicamente do final do século XVI¹⁷ com algumas adaptações. Basicamente consiste em crinolina, saia, sobre saia e espartilho.

Inicialmente é interessante percebermos o estilo de penteado e acessório da época. As mulheres dedicavam especial atenção ao toucado¹⁸. Eles eram luxuosos e complexos. As donzelas podiam usar cabelos soltos mas era mais respeitoso arruma-los em tranças e crenchas por volta da cabeça cobrindo as orelhas. No caso de Isabelle este toucado expressa claramente sua distinção social¹⁹ assim como sua condição de civilidade. Para Maria José Palla (1992, pp.157-158), a oposição penteado/não penteado traduz não somente distância entre a cidade e o campo mas uma hierarquia de condições que vão do civilizado ao não civilizado. Esta distinção segundo a autora caracteriza uma oposição mais geral que é aquela que separa o “civilizado”, o cristão, do “não civilizado”, o não cristão.

Mas é importante assinalar que a remissão de tempos e espaços nos orientando para a fugacidade das modas civilizadas. É provável que este chapéu faça remissões ao chapéu de Marie Antoniette de 1779. Eles são parecidos.

¹⁷ “O traje feminino da classe nobre modificou-se mais lentamente e por graus menos sensíveis. Continuaram os vestidos de corpete justo, de cintura um pouco mais curta, barrados de arminhos e de outras pelles, e os decotes em quadrado, arqueados, cintos de pedrarias, gorgeiras de aljófar e de pérolas e uma grande profusão de aneis, collares e braceletes. As mangas usavam-se tufadas e golpeadas no hombro, guarnecidas a meio por enfeites estofados e ornados de fitas e alamares, ou refegados, por onde passavam tiras de tecidos caros, com passamantarias, suspensas do tufo do hombro.” (HISTÓRIA DO TRAJE EM PORTUGAL, 1983, p.32).

¹⁸ Toucado segundo Eneida Bonfim é tudo aquilo que se relaciona com a maneira de Trazer os cabelos. (2002. p.85)

¹⁹ Extraímos um trecho da pesquisa de Eneida Bonfim sobre os autos de GilVicente onde a marca de distinção social aparece a partir da maneira de compor o toucado. Ela observa que em **Cortes de Júpiter** há uma citação sobre o desalinho das criadas, exatamente o contrário que a ambiciosa personagem Isabelle quer transparecer: “e irão suas criadas num lugar d’azeite todas, sem crenchas, descabeladas, como selvagens pasmadas de tão altíssimas bodas. (Cortes de Júpter, COMP. II, 216/GV. IV, 250, 17 Apud Bomfim 2002, p.87).

Isabelle bem antes desta já o utilizava de maneira cômica, pelo pequeno tamanho das proporções.

Além disto, há uma base para o penteado de Isabelle corresponda à época. Mas há desvios ou excessos que poderia muito bem ser relacionado à épocas posteriores. Vejamos a indicação de uma pista de investigação. Um especialista do vestuário como Kohler pode ajudar a esclarecer esta pista. Ele observa:

“(…) Por volta de 1760, as escavações na Grécia havia levado à introdução das modas gregas _ à la Grècque_; foram porém os penteados que sofreram as mudanças mais significativas (...). Por volta de 1772, os penteados começaram a ficar cada vez mais altos...Por cima dessa massa de cabelos colocavam-se três penas de avestruz e um laço que era preso por algum tipo de adorno. Usava-se ainda pérolas, flores e penachos (...)” (KÖHLER, C. 1993, p.441)

Em termos de estereótipos de imagens encontramos a figura de Marie Antoniette de 1779 a qual, a imagem de Isabelle pode muito bem corresponder. Assim, é possível que o o penteado de Isabelle faça remissão a um período histórico distinto, o século XVIII e à corte francesa.

No que diz respeito ao vestuário propriamente dito, outras remissões são possíveis. Elas apontam para a complexidade da cadeia de significantes deste figurino. Quando Isabelle vai até o ateliê de Diogo Álvares, por exemplo, para criar-lhe uma emboscada, ela usa uma capa por cima do vestido. O uso da capa ou aguaceiro no final do século XVI era comum, como função de se esconder. Para Eneida Bomfim (2002, p.64) a função de proteger, desvirtuada, passou ser aquela de encobrir, esconder, disfarçar. A expressão “ debaixo do manto” equivale “ às escondidas”. Porém, logo que despe a capa vimos um vestido formado de corset e um vestido com anquinhas, mais curto na frente deixando aparentes os joelhos. Obviamente não é uma veste da época, o *corset* como em Caramuru só foi ser usado no séc. XVII, com o advento das barbatanas flexíveis.

O comprimento das saias também está equivocado com relação ao seu tempo. No filme, muitos figurinos de Isabelle deixam o tornozelo à mostra. Ora, só foram vistos os tornozelos das cortesãs e dançarinas dos *salons* de Paris. Seria, pois possível, constatar remissões às mulheres representadas por Toulouse

Lautrec que assim como Isabelle mostravam os tornozelos, ruivas e usavam colares, gargantilhas e penas em volta do pescoço.

As remissões nos figurinos dos índios

O índio encontrado pelos portugueses em sua chegada e especificamente o indo Tupinambá, personagem da trama, andava nu com pinturas sobre o seu corpo e usava apenas adornos. Existe verossimilhança nos índios do filme já que os índios do filme também possuem cocar, penas, arcos e flechas e que seus corpos são pintados.

No entanto, embora os figurantes apareçam com a pele pintada usando penas e flechas nas mãos nos remetendo à imagem de uma tribo, estes possuem diversas estilizações, como o uso de tintura de cor branca e ornamentos estilizados. De acordo com alguns estudiosos, os Tupinambás de Olivença, tribo que manteria uma continuidade atual com os Tupinambás não há utilização de pigmentos brancos²⁰. Há pois, nestes corpos pintados do filme a possibilidade de uma cadeia de remissões. Assim, a pintura corporal do corpo com tintas brancas, bem como as circunferências pelo corpo podem se remeter às pinturas corporais na Etiópia. Ou ainda remeter à obra de Debret que retrata os corpos ricamente pintados.

Outra questão é o escudo. Segundo as fontes o índio Tupinambá não possuía o escudo como instrumento de luta, mas basicamente o arco e a flecha. O que seria então este escudo? É possível que seja uma máscara indígena estilizada e usada como escudo. São questões que criam possibilidades.

Outras reinvenções são possíveis nos figurinos dos personagens de índios principais. Vejamos o Cacique Taparica. Apesar dos acessórios como cocar, cajado e colar serem realmente indígenas suas vestes apresentam outras influências. Em primeiro lugar, pode-se observar que Taparica encontra-se bastante vestido para um índio. Todos os textos citados acima podem confirmar

²⁰ Conforme o trabalho de Anderson Paiva Santos, *Arte Gráfica e Pintura Corporal Tupinambá de Olivença*. III Enecult, Bahia, Bahia, Faculdade de Comunicação/UFBVA, 2007. O autor observa: "(...) os Tupinambás utilizam em suas ornamentações do corpo as tintas naturais como as de Genipapo (Genipapo Americana) e Urucum (bixa Orefana), muito comum a outras sociedades indígenas brasileiras. Notam-se ainda entre eles a ausência de tintas minerais como o pigmento branco denominado Tabatinga ou óxidos denominados tauá(...)"

esta discrepância. Como estilização efetuada pelo figurinista nota-se o uso de algo que imita um colete feito provavelmente de folhas ou alguma fibra vegetal sendo também a matéria prima do acessório das pernas.

As personagens Paraguaçu e Moema tem nos figurinos a maior liberdade de criação. Seus figurinos foram confeccionados com cascas, folhas, fibras naturais e outros elementos que remetem à natureza²¹. O figurino é de tal maneira aberto à possibilidades que não é sem fundamento detectar prováveis referências à ornamentação dos gregos, das bailarinas clássicas e das melindrosas. Há várias similaridades com estes elementos e são mostras dos “passeios” pela cadeia dos significantes. Apenas, indico aqui esta pista de trabalho que é por onde estou avançando na pesquisa²².

O Figurino móvel entre o selvagem e o civilizado

Ainda mais uma observação sobre o jogo de remissões. No filme temos um encontro entre a índia Paraguaçu e a condessa Isabelle Davesacq em que questões relativas ao mundo civilizado e ao mundo selvagem se colocam. Mas colocam-se como forma de alegoria da civilização e de inversão entre os papéis entre o selvagem e o civilizado. Assim, no filme, a civilização é colocada de maneira alegórica. Por meio de uma operação de inventário, os objetos materiais que constituem o universo europeu civilizado são ridicularizados. O figurino e o cenário se apresentam, em vários momentos, com uma série de objetos materiais e uma série de detalhes que constituem este mundo. Trata-se de uma operação de desconstrução. Em uma das seqüências do filme Isabelle atira as peças do vestuário uma a uma no leito perante o olhar perplexo da índia Paraguaçu. Ela começa o inventário:

Calçolão, crinolina, anágua, saia, sobresaia, espartilho..

²¹ Em notas sobre a produção do filme o figurinista Cão Albuquerque observa: fizemos os corpos das ‘meninas’ em gesso e depois em fibra, e fomos moldando e testando modelos e materiais sobre estes moldes. Foi um trabalho muito estimulante, em que o importante era o resultado que imprimisse na tela. Extraído de <http://www.webcine.com.br/notaspro/npcaramu.htm>

²² De qualquer modo, lembro que uma das concepções presentes neste estudo e que já estou desenvolvendo em meus trabalhos é a idéia de que o figurino carrega uma informação visual que ultrapassa muitas vezes o texto e que nem sempre é o resultado de uma atitude de referências conscientes por parte do figurinista.

Paraguaçu exclama: para que este tanto de pano?

Isabelle sarcástica: para tirar...

Em seguida Paraguaçu e Isabelle trocam de figurinos. A personagem Isabelle com os materiais de fantasia é praticamente uma personagem de escola de samba contemporânea. Passado e presente se misturam aqui em remissões de tempo e espaço.

É interessante ainda perceber nos objetos de cenário e figurino um caráter de inventário que compõe o processo alegórico. Trata-se do inventário de um mundo civilizado que se quer satirizar.

Considerações Finais

As várias remissões do figurino aliadas às intertextualidades do texto narrativo favorecem a desconstrução do dado histórico. Chegamos à conclusão que a obra se situa bem no registro pós-moderno de desconstrução. A memória histórica é pilhada, para usar as palavras de Jameson, as continuidades históricas são fragmentadas e expostas como quisemos demonstrar através do estudo dos figurinos. Neste contexto, citamos aqui uma passagem de Harvey :

“A ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a idéia de progresso, o pós-modernismo abandona todo o sentimento de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo que nela classifica como aspecto do presente.” (Harvey, 1989. pp. 57-58)

No entanto, o recurso da perlaboração ou da reconexão das serialidades pelas quais o dado histórico é reconduzido enquanto abordagem epistemológica pode encontrar uma serialidade possível em uma outra produção artística e cultural. Trata-se de uma possível filiação à Macunaíma de Mário de Andrade e a vertente oswaldiana dos procedimentos modernistas tropicalistas. Assim, proponho que o figurino deste filme venha tornar possível sua inserção na filiação oswaldiana e antropofágica dos procedimentos modernistas e tropicalistas

brasileiros. Dentro deste contexto e pelas estratégias remissivas utilizadas no filme percebo que não se tratava somente de uma crítica ideológica à colonização e ao imperialismo europeu mas de uma intercambialidade entre opressor e oprimido levada ao paroxismo. As inúmeras remissões do figurino aliadas às intertextualidades do texto narrativo enfatizaram não somente a desconstrução do dado histórico como assinalamos mas também de qualquer primazia hegemônica.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Mario de. *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte. Livraria Garnier. 2004.

BOMFIM, Eneida. *O Traje e a Aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro, Ed. Puc-Rio, S.P, Loyola, 2002.

CORTESÃO, Jaime et all (orgs.) ***O Caramuru: aventuras prodigiosas dum português colonizador do Brasil***, adaptação em prosa do poema do Frei José de Santa Rita Durão por João de Barros. Lisboa, Livraria Sá da Costa- Editora, 1993.

ECO, Umberto. “O hábito fala pelo monge”, in *Psicologia do Vestir*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1989.

ENCYCLOPEDIA PELA IMAGEM, *História do Traje em Portugal*. Lisboa. Livraria Chardon, Lelo & Irmão. L.T.D.A. Editores. 1983

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro, Ed UERJ, 1998

HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo, Ed. Loyola, 1989.

KOHLER, Carl. *História do Vestuário*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

OLIVEIRA, Fernando. *O Vestuário Português no tempo da expansão: séculos XV e XVI*. Lisboa. Grupo de trabalho do ministério da educação para as comemorações dos descobrimentos portugueses. Editorial do Ministério da Educação. S./d,

PALLA, Maria José. *Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Lisboa, Editorial Estampa, 1999.

-----Do Essencial e do Supérfluo. Lisboa, Imprensa Universitária, Editorial Estampa, 1992.

SANTOS, Anderson Paiva. *Arte Gráfica e Pintura Corporal Tupinambá de Olivença*. III ENECULT. Bahia: Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007.