



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

CARLA PATRÍCIA OLIVEIRA DE SOUZA

**O FIGURINO NA NARRATIVA DOS FILMES DE GUEL ARRAES:**

*O Auto da Compadecida (2000) e O Bem Amado (2010)*

NATAL| RN

2015

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA MÍDIA

CARLA PATRÍCIA OLIVEIRA DE SOUZA

**O FIGURINO NA NARRATIVA DOS FILMES DE GUEL ARRAES:**

*O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010)

Dissertação de Mestrado apresentada em cumprimento às exigências do Programa de Pós Graduação em Estudos da Mídia da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, UFRN, na linha de pesquisa Produção de sentido.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Angela Pavan.  
Linha de Pesquisa: Estudos de Mídia e Produção de Sentido.

NATAL/RN

2015

Seção de Informação e Referência  
Catalogação da Publicação na Fonte. UFRN / Biblioteca Central Zila Mamede

Souza, Carla Patrícia Oliveira de.

O figurino na narrativa dos filmes de Guel Arraes: O Auto da Compadecida (2000) e O Bem Amado (2010) / Carla Patrícia Oliveira de Souza. – Natal, RN, 2015.143 f.

Orientadora: Maria Angela Pavan.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte – programa de Pós-graduação em Estudos da Mídia.

2. Cinema - Dissertação. 2. Figurinos - Dissertação. 3. Semiologia – Dissertação. 4. Movimento Armorial – Dissertação. 5. Kitsch – Dissertação. I. Pavan, Maria Angela. II.Título.

RN/UF/BCZM

CDU 316.773.4(084.122)

**O FIGURINO NA NARRATIVA DOS FILMES DE GUEL ARRAES:**

*O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010)

CARLA PATRÍCIA OLIVEIRA DE SOUZA

DATA: 22/05/2015

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof.Dr. Juciano de Sousa Lacerda (Presidente)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Prof. Dr. Nicolás Lorite Garcia (Examinador Externo)  
Universitat Autònoma de Barcelona - UAB

---

Profa. Dra. Josimey Costa da Silva (Examinador Interno)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

---

Profa. Dra. Maria Angela Pavan (Orientadora)  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

A todos os seres visíveis e invisíveis  
que me iluminaram nessa caminhada.

## AGRADECIMENTOS

A Deus por me proporcionar saúde, sabedoria, paciência e determinação. Esta fé viva que nunca me deixou recuar nem esmorecer, que sempre me encheu de entusiasmo na descoberta de novos conceitos e teorias.

A minha orientadora Profa. Dra. Maria Angela Pavan, pela excelente contribuição à minha pesquisa, pela maravilhosa companhia e pela amizade sincera. Sou grata por ter me acolhido como sua orientanda.

À Capes, pelo apoio financeiro a esta pesquisa através da bolsa de Demanda Social.

A todos os professores e colegas do PPgEM, que me proporcionaram novos aprendizados, questionamentos e reflexões, principalmente a Profa. Dra. Josimey Costa da Silva, que abriu a porta do mestrado em Estudos da Mídia através do processo de aluno especial na disciplina Epistemologia da Comunicação.

Às amigas que conquistei Karla Ferreira e Maysa Carvalho.

Aos meus pais, Assis e Nadja, que despertaram em mim o gosto pela leitura, e por me estimularem a progredir nos estudos.

Ao meu esposo Renato, pela compreensão, paciência e incentivo em todo o período do mestrado, nas aulas, no estágio e nos congressos. E também no nosso lar, quando abdiquei da sua companhia para estudar.

“À primeira vista, o vestuário humano é um assunto muito bonito de pesquisa ou de reflexão: é um fato completo em cujo estudo se recorre ao mesmo tempo à história, à economia, à etnologia e à tecnologia, podendo até ser – como veremos em breve – uma linguística. Mas, sobretudo, como objeto do *parecer*, favorece a curiosidade moderna que temos de psicologia social, convida a transpor os limites superados entre indivíduos e sociedade: o que nos interessa nele é que ele parece ser simultaneamente da alçada da profundidade e da sociabilidade”.

Roland Barthes

## RESUMO

Esta pesquisa focaliza a trajetória do cineasta Guel Arraes e escolhe para análise dois filmes, *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010), bem como seus figurinos. O enfoque no figurino é realizado a partir da Semiologia e objetiva decifrar os sentidos produzidos na indumentária. Três personagens dos filmes terão os seus figurinos analisados a partir da teoria de Roland Barthes, principalmente com os elementos da Semiologia (língua e fala), (significante e significado) e (sistema e sintagma). A influência do movimento Armorial no filme *O Auto da Compadecida* e da estética Kitsch no filme *O Bem Amado* merecem uma reflexão, além do estudo da função do figurino no interior da narrativa amparado pela análise estrutural da narrativa de Roland Barthes. Buscamos identificar o equilíbrio entre a fala dos personagens e a imagem da indumentária fílmica. Para complementar o estudo do poder do figurino na narrativa, estudamos os traços característicos do diretor e roteirista Guel Arraes nas suas obras, que são a identidade de nordestino, a representação do Nordeste e a comédia popular. Partimos do princípio que o trabalho de escolhas de sua criação não está separado das influências que o diretor teve durante sua vida. A nossa pesquisa se concentrou na apreciação dos filmes e na investigação minuciosa de toda a linguagem. As principais reflexões têm como sustentação as seguintes teorias: Barthes (2007), Figueirôa e Fachine (2008), Moles (2001), Stuart Hall (2005) e Mikhail Bakhtin (2013).

**Palavras-chave:** Figurinos. Cinema. Semiologia. Movimento Armorial. Kitsch.

## ABSTRACT

This research focuses on the course of Guel Arraes, moviemaker, and picks two movies for analysis: *O Auto da Compadecida* (2000) and *O Bem Amado* (2010), as well as their costumes. The focus on the costume is based on Semiology and aims to decode the meanings that stem out of the clothes. Three of the movies characters will have their costumes analyzed based on Roland Barthes' theory, mainly considering semiology elements (language and speech), (significant and meaning) and (system and syntagma). The influence of the Armorial movement into the movie *O Auto da Compadecida* and the Kitsch aesthetic in *O Bem Amado* deserve consideration, aside from the study on costumes function within narrative, supported by Roland Barthes' structural analysis of the narrative. We sought to highlight the balance between characters' lines and the image of the costumes in the movies. Adding to the study on how costumes strongly accounts to narrative, we observed characteristic traits of director and scriptwriter Guel Arraes present in his works, which are the northeastern man identity, a presentation of the Northeast and popular comedy. We believe that his choices when creating and his life influences are not separate from one another. Our research was movie-appraisal centered and had a thorough investigation all over language. The main considerations are supported by the following theories: Barthes (2007), Figueirôa and Fechine (2008), Moles (2001), Stuart Hall (2005) and Mikhail Bakhtin (2013).

**Keywords:** Costumes. Cinema. Semiology. Armorial Moviment.Kitsch.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Iluminogravura de Ariano Suassuna.....	35
Figura 02 – Desenho em preto e branco de Gilvan Samico.....	36
Figura 03 –Luís II da Baviera .....	38
Figura 04 – Marylin Monroe de Andy Wahrol (1967).....	41
Figura 05 - Quadro de Dantas Suassuna .....	54
Figura 06- Quadro de Romero de Andrade Lima.....	55
Figura 07- Vestido do século XII.....	70

## LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 01 – As irmãs Cajazeiras da novela <i>O Bem Amado</i> , 1973	42
Fotograma 02 – As irmãs Cajazeiras do filme <i>O Bem Amado</i> , 2010	42
Fotograma 03 – Rosinha e Chicó olhando para os fogos de artifícios no céu	57
Fotograma 04 – Rosinha saindo da igreja	57
Fotograma 05 – Rosinha tirando o véu após sair da igreja e ver Chicó	58
Fotograma 06 – Chicó olhando Rosinha saindo da igreja	58
Fotograma 07 – No segundo encontro do casal, Chicó declara seu amor a Rosinha	60
Fotograma 08 – Chicó entrega as joias a Rosinha	60
Fotograma 09 – Chicó rezando antes do duelo	62
Fotograma 10 – Rosinha e Chicó se encontram na igreja	62
Fotograma 11 – O duelo de Chicó com os valentões da cidade	62
Fotograma 12 – João Grilo e Chicó na fazenda do Major Antônio Moraes	64
Fotograma 13 – Rosinha antes de saber que Chicó é o seu pretendente	64
Fotograma 14 – Chicó explicando ao pai da noiva que ainda não tem dinheiro	66
Fotograma 15 – Rosinha sugerindo quebrar a porquinha (cofre que a sua avó deixou como herança) depois do casamento para quitar o débito	66
Fotograma 16 – O casamento de Rosinha e Chicó	67
Fotograma 17 – Rosinha, Chicó e João Grilo caminhando sem rumo	68
Fotograma 18 – Rosinha e Chicó dançando com a música de João Grilo	68
Fotograma 19 – A cor da terra do sertão nordestino	71
Fotograma 20 – Judicéia no cortejo fúnebre	75
Fotograma 21 – Judicéia e Dulcinéia sentadas após longa caminhada do cortejo	76
Fotograma 22 – Judicéia bebe no jantar em homenagem ao prefeito	77
Fotograma 23 – Judicéia tenta seduzir o prefeito Odorico Paraguaçu	77
Fotograma 24 – Judicéia visita o prefeito Odorico Paraguaçu	78
Fotograma 25 – Judicéia com as irmãs, o prefeito Odorico Paraguaçu e o primo Ernesto na cadeira de rodas	79
Fotograma 26 – Judicéia procura o primo Ernesto durante o ataque de tubarão	80
Fotograma 27 – Batom e esmalte na cor vermelha	82
Fotograma 28 – Judicéia pinta as unhas com esmalte vermelho	83
Fotograma 29 – Judicéia e Dorotéia servindo chá para o prefeito Odorico Paraguaçu	84
Fotograma 30 – Chicó e João Grilo dentro da igreja	96
Fotograma 31 – Chicó dá uma de valente	97
Fotograma 32 – Chicó segue para igreja	97

Fotograma 33 – Judicéia experimenta o chapéu bege	97
Fotograma 34 – Judicéia experimenta o chapéu preto	97
Fotograma 35 – Judicéia experimenta o chapéu rosa	97
Fotograma 36 – Judicéia escolhe outro chapéu	98
Fotograma 37 – Judicéia e Dorotéia (de frente) no gabinete do prefeito	98
Fotograma 38 – Judicéia e Dorotéia (de costas) no gabinete do prefeito	98
Fotograma 39 – Judicéia no velório do prefeito	99
Fotograma 40 – Judicéia e Dorotéia no enterro do prefeito	99
Fotograma 41 – Judicéia leva um cesto de roupa suja do primo Ernesto	99
Fotograma 42 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico Paraguaçu	99
Fotograma 43 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico Paraguaçu na escada	99
Fotograma 44 – Rosinha e Chicó juntos após o duelo	102
Fotograma 45 – João Grilo coloca o chapéu na cabeça de Chicó	104
Fotograma 46 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico Paraguaçu	107
Fotograma 47 – Judicéia visita o prefeito Odorico no seu gabinete	110
Fotograma 48 – Judicéia grita na sacada do prefeito Odorico Paraguaçu	110
Fotograma 49 – Judicéia tira a roupa	110
Fotograma 50 – Zeca Diabo vê do alto a chegada de Dirceu com os guardas no seu esconderijo	128
Fotograma 51 – Chicó em frente à igreja, no parque de diversões	132
Fotograma 52 – Rosinha no parque de diversões na noite do duelo	132
Fotograma 53 – Zé Moleza e Neco bebem juntos	133
Fotograma 54 – Zé Moleza e Neco dormem perto da fonte, após a bebedeira da noite anterior	133

## LISTA DE QUADROS

Quadro 01 – Análise semiológica do figurino de Rosinha	58
Quadro 02 – Análise semiológica do figurino de Chicó	59
Quadro 03 – Análise semiológica do figurino de Rosinha	61
Quadro 04 – Análise semiológica do figurino de Rosinha	63
Quadro 05 – Análise semiológica do figurino de Rosinha	64
Quadro 06 – Análise semiológica do figurino de Chicó	65
Quadro 07 – Análise semiológica do figurino de Rosinha	67
Quadro 08 – Análise semiológica do figurino de Judicéia	76
Quadro 09 – Análise semiológica do figurino de Judicéia	77
Quadro 10 – Análise semiológica do figurino de Judicéia	79
Quadro 11 – Análise semiológica do figurino de Judicéia	80
Quadro 12 – Análise semiológica do figurino de Judicéia	81

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	14
<b>1. CAPÍTULO I -GUEL ARRAES, AS INFLUÊNCIAS PESSOAIS E PROFISSIONAIS DE UM DIRETOR E A REPERCUSSÃO EM SUAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS</b>	19
1.1 A trajetória de Guel Arraes	19
1.2 Guel e suas obras na televisão e no cinema	21
1.3 As adaptações nas produções audiovisuais de Guel Arraes: <i>O Auto da Compadecida</i> (2000) e <i>O Bem Amado</i> (2010)	24
1.4 <i>O Auto da Compadecida</i> e o Movimento Armorial	31
1.5 <i>O Bem Amado</i> e a estética Kitsch	37
<b>2. CAPÍTULO II –O SENTIDO DO FIGURINO NAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS DE GUEL ARRAES</b>	45
2.1 Decifrando o sentido do figurino	45
2.2 O figurino visto como vestuário representado	50
2.3 O figurino Armorial no filme <i>O Auto da Compadecida</i>	53
2.3.1 A língua, a fala e a significação do figurino dos personagens Rosinha e Chicó	56
2.4 O figurino Kitsch no filme <i>O Bem Amado</i>	72
2.4.1 A língua, a fala e a significação do figurino da personagem Judicéia	75
<b>3. CAPÍTULO III -O FIGURINO NA NARRATIVA DE GUEL ARRAES</b>	85
3.1 A narrativa cinematográfica	85
3.2 O figurino na narrativa	88
3.3 A função do figurino e os diálogos das cenas	91
3.3.1 O diálogo de Rosinha e Chicó	100
3.3.2 O diálogo de Judicéia	106
<b>4. CAPÍTULO IV – NARRAÇÕES SOCIAIS DE GUEL ARRAES: IDENTIDADE CULTURAL, REPRESENTAÇÃO DO NORDESTINO E COMÉDIA POPULAR</b>	113
4.1 Identidade nordestina na narrativa de Guel Arraes	113
4.2 O Nordeste e o nordestino representado no filme <i>O Auto da Compadecida</i> (2000) e <i>O Bem Amado</i> (2010)	118
4.3 A comédia popular e a realidade social na narração de Guel Arraes	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	136
<b>REFERÊNCIAS</b>	140

## INTRODUÇÃO

A comunicação é um processo que envolve os seres vivos, mediados ou não por suportes tecnológicos, com o objetivo de enviar mensagens sonoras, visuais e gestuais, de trocar informações e de estabelecer relações. O ato comunicativo vai além das palavras.

Temos a necessidade de comunicar quem somos, de estabelecer diálogos com o outro, de trocar mensagens para nos sentirmos atuantes no mundo. Podemos transmitir essa informação por via oral, escrita ou através de imagens. Um indivíduo pode comunicar muito sem escrever ou pronunciar uma única palavra. Podemos aprender a ler o outro através da imagem que ele transmite. A maneira como ele se veste, como ele se caracteriza (cabelo, maquiagem, adornos), envia sinais da sua personalidade e comportamento.

Assim como na vida real, onde podemos decifrar os códigos que o outro envia através da sua indumentária e caracterização, podemos também interpretar os signos do vestuário na mídia. A leitura e análise da indumentária no audiovisual é possível com o auxílio da teoria de pesquisadores como Barthes (2005), que se propuseram a investigar tal objeto.

A moda é transmitida através de três tipos de mídia, conforme nos explica Baitello Júnior<sup>1</sup>(2003) acerca das mídias primária, secundária e terciária. Na mídia primária é o próprio corpo que emite mensagens, através da postura, da face, dos olhos, da boca, das mãos, dos pés e dos sons articulados. As fotografias e os impressos são considerados mídia secundária, pois o emissor precisa de um suporte para emitir a mensagem ao receptor. As máscaras, as pinturas, os adereços corporais e a vestimenta também fazem parte da mídia secundária. Na mídia terciária temos os meios de comunicação como o cinema, a televisão e a internet, que precisam da mediação de um suporte para o emissor e o receptor concomitantemente.

Na televisão e no cinema, o corpo veste uma indumentária carregada de significados para dar coesão à imagem. É com o uso dos figurinos que os atores retratam o espaço temporal em que a história se passa, que denotam a sua posição social, a sua profissão e até mesmo o seu estado de espírito. O corpo com sua postura e estrutura física, além do uso de recursos como maquiagem e coloração nos cabelos, transmite muitos significados.

O figurino é constituído por todas as roupas e acessórios dos personagens, seja este vestuário produzido especificamente para um determinado fim ou adquirido no comércio pelo

---

<sup>1</sup> O tempo lento e o espaço nulo, mídia primária, secundária e terciária.

Disponível em: [www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/view.download/7-baitello-junior-norval/10-o-tempo-lento-e-o-espaço-nulo-midia-primaria-secundaria-e-terciaria.html](http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/view.download/7-baitello-junior-norval/10-o-tempo-lento-e-o-espaço-nulo-midia-primaria-secundaria-e-terciaria.html)

Acesso em: 11/04/2015.

figurinista, os quais são escolhidos de acordo com as possibilidades do orçamento e com as necessidades do roteiro e da direção do filme. Um figurino mal elaborado afeta a chamada “suspensão da descrença”, interferindo na verossimilhança da narração (COSTA, 2002). Barthes (2005) afirma que a roupa em contato com o corpo funciona ao mesmo tempo como seu substituto e sua cobertura e, dessa maneira, age como elemento visual da obra cinematográfica.

Reynaud (2006) mostra que a temporalidade é algo visível nas imagens do cinema, a reconstituição histórica do passado sempre foi imprescindível nos filmes, todo aparato de pesquisa e recriações históricas é montado e desenvolvido desde o início do cinema. Ainda assim o presente pode interferir no passado, afirmando-se como uma camada superposta à própria época em que o filme foi realizado.

O diretor de filmes tem uma grande influência na escolha do figurino ao contratar o figurinista que tenha o perfil adequado ao gênero do filme e até ao estilo do figurino utilizado para dar vida aos personagens e destacar seus traços de personalidade.

O figurino funciona como um personagem coadjuvante que reforça a narrativa contada ao trazer veracidade aos elementos temporais e espaciais de um filme. Diante da importância do figurino na narrativa do audiovisual, sobretudo do cinema, o objetivo geral desta pesquisa é analisar o figurino dos filmes de Guel Arraes com a abordagem da Semiologia. O diretor foi escolhido por retratar histórias nacionais, com temáticas nordestinas, e por construir personagens impregnados do simbolismo regional. Os personagens protagonistas dos seus filmes são anti-heróis que não assumem o papel de vítima das desigualdades sociais, eles sobrevivem às adversidades da vida, regidos por um código de conduta próprio.

Os figurinos dos filmes de Guel Arraes conseguem retratar o tempo e o espaço em que a história se desenvolve, com uso da liberdade poética; apresentam uma riqueza de detalhes da cultura nordestina e dialogam com o estilo Kitsch. Os filmes abordados para a análise dos figurinos são: *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010).

As reflexões semiológicas terão como fio condutor os ensinamentos do teórico da comunicação Roland Barthes (2007). Segundo Kwitko (2011), Barthes acreditava que para tudo havia um sentido, e considerava que todo e qualquer sistema de signos, independente do objeto, seja ele o som, o vestuário ou a comida, possui sentido e interage como um verdadeiro sistema de linguagem, com suas diferenças e convenções, com consciência ou não.

Barthes (2007) analisa as imagens como se fossem textos com sistemas significantes no seu interior narrativo. Logo, as imagens dos figurinos dos filmes de Guel Arraes podem ser analisadas à luz dos seus ensinamentos ao oferecer ferramentas que nos ajudam a enxergá-los

como uma linguagem. Os elementos da Semiologia (língua e fala; significante e significado; sistema e sintagma), que Barthes (2007) buscou dos pressupostos analíticos da Linguística de Ferdinand Saussure e adaptou ao vestuário, foram os conceitos utilizados para analisar os figurinos dos filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*.

Estudamos também a influência do Movimento Armorial, idealizado pelo escritor pernambucano Ariano Suassuna, no filme *O Auto da Compadecida* e da estética Kitsch no filme *O Bem Amado*. Além de evidenciar a importância do figurino enquanto linguagem visual nos filmes pesquisados, apresentamos uma breve explicação sobre o processo de adaptação que o diretor Guel Arraes adotou para transformar uma conceituada obra literária – *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna – em minissérie, e logo depois em filme. Também analisamos a adaptação da novela *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes, para filme, o qual foi lançado em 2010. Foi imprescindível pesquisar se há o equilíbrio entre o texto (narrativa) e a imagem (figurino) dos filmes analisados, com o objetivo de descobrir se um código dá sustentação ao outro.

Esta dissertação é importante para os Estudos da Mídia – Produção de Sentido por se tratar de um estudo semiológico em indumentária cinematográfica ambientada no Nordeste brasileiro, que pode servir como fonte de pesquisa para futuros trabalhos acadêmicos. Além disso, pesquisamos a valorização da cultura nordestina representada pelo Movimento Armorial, e evidenciamos a importância do próprio Guel Arraes, que soube levar o Nordeste para as telas do cinema.

Analisamos o figurino de dois personagens do filme *O Auto da Compadecida*, Chicó, interpretado por Selton Mello, e Rosinha, interpretada pela atriz Virgínia Cavendish, assim como o da personagem Judicéia, interpretada pela atriz Drica Moraes no filme *O Bem Amado* – sempre a partir das contribuições teóricas do semiólogo Roland Barthes (2007). É importante evidenciar que a definição dos personagens para análise dos figurinos foi guiada primeiramente pela caracterização singular do personagem (figurino, maquiagem e adornos) e a sua relevância na narrativa.

Do filme *O Auto da Compadecida*, o personagem Chicó foi selecionado devido a sua natureza dúbia de pícaro e de galã, e a personagem Rosinha, por ser o par romântico de Chicó, que na obra literária de Ariano Suassuna não existia, essa personagem é uma criação da trama de Guel Arraes. E do Filme *O Bem Amado*, a personagem Judicéia foi escolhida pelo comportamento exagerado e pela personalidade sensual. Ela é a irmã Cajazeira mais excêntrica, portanto a mais interessante de ser estudada. Mostramos nesta pesquisa que a

indumentária tem fundamental importância para caracterizar os personagens e contar uma história, respeitando o tempo e o espaço em que a mesma se desenvolve.

A pesquisa das imagens dos figurinos foi realizada através dos fotogramas (fotos das cenas dos filmes), com o objetivo de apontar os elementos de significação no figurino dos personagens. Realizamos também um estudo das narrativas dos personagens Chicó e Rosinha no filme *O Auto da Compadecida*, e do filme *O Bem Amado*, a narrativa da personagem Judicéia. Utilizamos a contribuição da análise estrutural da narrativa de Barthes (1976) para realizar tal estudo.

A dissertação foi organizada em quatro capítulos. O primeiro, intitulado “Guel Arraes, as influências pessoais e profissionais de um diretor e a repercussão nas suas produções audiovisuais”, abordou a trajetória profissional de Guel Arraes desde a sua juventude no bairro de intelectuais (Casa Forte) no Recife até o trabalho na Rede Globo, com a criação de produtos de linguagens inovadores na TV brasileira e a consolidação do seu nome na direção de obras audiovisuais. Suas cinco obras cinematográficas produzidas no período dos anos de 2000 até 2010 são apresentadas neste trabalho. O repertório teórico deste capítulo é fundamental para compreender a influência da cultura popular na estética dos figurinos dos filmes de Guel Arraes.

O segundo capítulo da dissertação, “O sentido do figurino nas obras cinematográficas de Guel Arraes”, apresenta o figurino com todo o poder de representação e significação. Utilizamos as contribuições de Barthes (2009) sobre o sistema da moda, com a conceituação de vestuário-imagem, vestuário-escrito e vestuário real. Além do reforço teórico do trabalho de Kwitko (2011), em relação ao vestuário filmado, – ou melhor, ao vestuário representado.

A indumentária Armorial do filme *O Auto da Compadecida* é explicada, com todas as características peculiares que a definem como representante desse movimento cultural. Utilizamos também os elementos da Semiologia de Barthes (2007) para decifrar o sentido do figurino de Rosinha e Chicó em sete encontros do casal na narrativa. No filme *O Bem Amado*, o exagero visual da indumentária é analisado de acordo com a conceituação da estética Kitsch, além da interpretação semiológica do figurino em cinco aparições da personagem Judicéia, que foram selecionadas mediante a importância da cena na narrativa. Completamos as análises semiológicas dos personagens com um estudo sobre as cores, a história da indumentária e a contextualização sociocultural.

No terceiro capítulo, “O figurino na narrativa de Guel Arraes”, abordamos a narrativa cinematográfica com a conceituação de espaço fílmico e temporalidade da narrativa, segundo as contribuições de Gaudreault e Jost (2009).

Discutimos ainda a importância do figurino na narrativa cinematográfica, com o seu poder de reforçar a história contada. Na função do figurino, estudamos a análise estrutural da narrativa de Barthes (1976) para identificar a função do figurino dos personagens na narrativa, como também uma breve análise no diálogo dos personagens nas principais cenas do filme.

No quarto capítulo, “Narrações sociais de Guel Arraes: identidade cultural, representação do nordestino e comédia popular”, salientamos que a identidade de Guel Arraes permeia as obras estudadas, reflexos de suas vivências no Nordeste, das experiências com o Cinema Verdade, das suas críticas às desigualdades sociais e à corrupção no Brasil. Apesar das questões sociais apresentadas em suas obras terem um caráter importante, o diretor mostra sua veia cômica ao retratá-las de uma forma leve e engraçada. Utilizamos as contribuições teóricas de Hall (2005) e de Albuquerque Júnior (1994) para discutir a identidade de nordestino de Guel Arraes.

Na representação do Nordeste, refletimos como a mídia divulga esta região do Brasil e como os filmes, novelas e minisséries com a temática nordestina representam os mais famosos tipos da região, como, o cangaceiro, o coronel, a mulher sensual e a religiosidade, na figura do Padre Cícero. Os filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado* são comédias populares por dar visibilidade às narrativas do povo nordestino, carregados de fatos hilariantes e com uma riqueza de elementos culturais próprios do Nordeste brasileiro. Recorremos a Bakhtin (2013) para refletir sobre a cultura popular da Idade Média e sobre a comédia popular.

# **1 CAPÍTULO I – GUEL ARRAES, AS INFLUÊNCIAS PESSOAIS E PROFISSIONAIS DE UM DIRETOR E A REPERCUSSÃO NAS SUAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS.**

## **1.1 A TRAJETÓRIA DE GUEL ARRAES**

O diretor pernambucano Miguel Arraes de Alencar Filho está à frente, desde 1991, de um dos núcleos mais criativos da Rede Globo, o núcleo Guel Arraes. Ele teve uma trajetória bastante singular em suas experiências profissionais e de vida. Todo o percurso vivenciado o influenciou no trabalho como produtor, diretor e roteirista de séries, novelas, minisséries, especiais e filmes da Rede Globo, ao conceber produtos audiovisuais de vanguarda para o mercado brasileiro.

Segundo Figueirôa e Fachine (2008), Guel Arraes morou com sua família no Recife até os 15 anos de idade, em Casa Forte, tradicional bairro de Recife e reduto de intelectuais e artistas. O seu pai Miguel Arraes foi um político de esquerda bastante atuante em Pernambuco, onde foi governador. Na mesma rua morava o seu cunhado, o escritor Maximiano Campos, e o também escritor Ariano Suassuna. Foi através do seu cunhado que Guel teve acesso às obras de Ariano Suassuna. Ainda aos 13 anos de idade, recebe influência dos vizinhos escritores e das pessoas que trabalhavam com seu pai em ações na política cultural, o que culminou com a valorização da cultura popular nordestina em suas obras.

No período da ditadura, o seu pai foi exilado pelo regime militar em 1964 e sua família foi morar na Argélia. Guel foi cursar antropologia na Universidade de Paris VII, França, e como ele era um produtor de imagem em super-8, se interessou em fazer disciplinas ligadas ao cinema, à etnologia e aos etnofilmes. Foi nesse período que ele descobriu os filmes do cineasta, etnólogo e realizador de documentários etnográficos, Jean Rouch.

Guel, que admirava o Cinema Novo, logo percebeu que os documentários poderiam ser um caminho natural para falar da realidade brasileira. Sua influência vinha dos ideais políticos do seu pai, mas desejava seguir outro caminho. Foi trabalhar no Comitê dos Filmes Etnográficos, que era dirigido por Jean Rouch, e permaneceu por sete anos trabalhando como projetorista, arquivista e montador. Embora não trabalhasse diretamente com Jean Rouch, Guel assistia a suas aulas, além de limpar os filmes, remixá-los e guardá-los.

A primeira ideologia cinematográfica de Guel foi a do Cinema Verdade, escola de documentários criada por Jean Rouch e Edgar Morin. Percebia que esse era o tipo de cinema que se identificava com um país em desenvolvimento como o Brasil. Pensava que precisava

aprender a realizar o Cinema Verdade para ser útil a seu país. Guel não assistia cinema comercial, nem o americano, apenas gostava do cinema de arte e documentários. Guel Arraes não tem diploma de cineasta, e sua formação se deu no Comitê do Filme Etnográfico, dos 18 anos até os 25 anos, onde permaneceu e aprendeu a fazer cinema e a admirar o trabalho de Jean Rouch.

Em dezembro de 1979 volta para Recife, e em abril de 1980 vai para o Rio de Janeiro. Seis meses depois começou a trabalhar na Rede Globo de Televisão. Iniciou como estagiário, e em poucos meses já estava atuando como diretor. Guel considera uma contradição para sua formação trabalhar na Rede Globo de Televisão, por ser filho de Miguel Arraes, por ter trabalhado com o Cinema de Jean Rouch e por ser admirador do Cinema Novo. Mas foi na Rede Globo que ele encontrou um espaço para expor a cultura e o legado de sua formação.

Foi a partir dos trabalhos que realizou em novelas, juntamente com o escritor de novelas Sílvio de Abreu e com os diretores Jorge Fernando e Carlos Manga, que aprendeu a produzir comédias e humor em produtos audiovisuais. O trabalho com a produção televisiva foi um processo de aprendizagem em novelas, especificamente com as novelas “Guerra dos Sexos” (1983-1984) e “Vereda Tropical” (1984-1985), de Sílvio de Abreu e Carlos Lombardi. A partir das novelas adquiriu formação como diretor.

Segundo o vídeo comemorativo dos 60 anos de idade do cineasta Guel Arraes em dezembro de 2013<sup>2</sup>, são contabilizados mais de trinta trabalhos realizados na Rede Globo, entre novelas, séries, minisséries e especiais. O seu primeiro trabalho na emissora foi com a novela de Sílvio de Abreu, “Jogo da Vida” (1981-1982). Foi com o seriado mensal “Armação Ilimitada” (1985-1988), escrito por Antônio Calmon, Euclides Marinho, Patrícia Travassos e Nelson Motta, que Guel Arraes estreou um novo formato de programa e linguagem.

O conceito de “temporada” (seriados com o número predeterminado de episódios) foi trazido dos Estados Unidos por Guel Arraes, e o primeiro programa a utilizar esse conceito foi “Brava Gente” (2000-2003). Guel ganhou o Emmy Internacional do ano de 2012 de melhor comédia com a série “Mulher invisível” (2011), e de melhor diretor e roteiro pelo filme “O Auto da Compadecida” (2000), no Grande Prêmio Brasileiro de Cinema, considerado o Oscar nacional.

“A Comédia da Vida Privada” (1995-1997) recebeu prêmios da Associação Paulista de Críticos de Artes (APCA), e em 1995, a Agência TV Press a elegeu como o melhor

---

<sup>2</sup>Globo News.

Disponível em: [globo.com/globo-news/jornal-globo-news/v/cineasta-guel-arraes-completa-60-anos.htm](http://globo.com/globo-news/jornal-globo-news/v/cineasta-guel-arraes-completa-60-anos.htm). Acesso em: 11/02/2014.

programa de séries e seriados da televisão brasileira. E ainda houve alguns episódios veiculados no Top Television – Munich Film Festival na Alemanha.

Em novembro de 2014, o diretor-geral da Globo, Carlos Henrique Schroder, anunciou algumas mudanças no modelo de gestão na área de entretenimento. Foram criadas diretorias especializadas por gênero e Guel Arraes assumiu o comando da dramaturgia semanal, segundo informações do site Memória Globo<sup>3</sup>.

Guel Arraes poderia ter sido apenas mais um nome em meio a tantos outros profissionais que ganham visibilidade ao trabalhar na estrutura de produção da Globo. Mas não. Arraes se tornou uma referência não para o padrão comercial, mas para um padrão artístico e autoral. Seu trabalho na área de teledramaturgia recebeu elogios já nas primeiras realizações. No conjunto geral de sua produção estão exemplos de, principalmente, adaptações da literatura brasileira e programas humorísticos, sobretudo as comédias. (OROFINO, 2006, p.114).

As obras audiovisuais com a assinatura de Guel Arraes, seja na direção ou no roteiro, são identificadas pela mistura de inteligência e humor. O refinamento utilizado pelo diretor em adaptar clássicos da literatura brasileira o consagrou na década de 1990 com os episódios apresentados nas noites de terça-feira. Um programa televisivo pode ser leve e engraçado e, ao mesmo tempo, apresentar uma narrativa rica de elementos culturais.

No próximo tópico, as obras fílmicas e televisivas dirigidas ou roteirizadas por Guel serão apresentadas, desde os primeiros trabalhos realizados no período em que ele morou na França, até os filmes que ele lançou pela Globo Filmes no circuito nacional.

## 1.2 GUEL E SUAS OBRAS NA TELEVISÃO E NO CINEMA

Os primeiros trabalhos de Guel Arraes como cineasta, segundo os relatos dos autores Figueirôa e Fachine (2008), foram realizados antes mesmo de ele trabalhar no Comitê do Filme Etnográfico. O seu primeiro filme foi uma ideia de José Joaquim Sales: uma ficção política, na qual um dos personagens era um vampiro que simbolizava o imperialismo. O filme era mudo e tinha quase 50 minutos de duração. O seu segundo trabalho foi um documentário realizado em Moçambique na época em que o país ficou independente, de aproximadamente 35 minutos, e com a narração em *off*. Realizou também uma longa

---

<sup>3</sup> Guel Arraes.

Disponível em: [memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm](http://memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm). Acesso em: 27/03/2015.

entrevista com Gregório Bezerra, político pernambucano torturado e preso pelo regime militar, que rendeu um documentário de cerca de 50 minutos.

Guel Arraes também contribuiu com o som direto de um documentário filmado em um asilo sobre um homem que trabalhava com máscaras. E foi a partir desse trabalho que ele teve acesso ao Comitê do Filme Etnográfico na França. Foi contratado para realizar a montagem do documentário. Guel conseguiu acompanhar todo o processo. Foi nesse período que ele conheceu outro brasileiro, Ricardo Lua, que estava montando um filme no Comitê sobre um garoto de rua, e logo se interessou em trabalhar como assistente de edição. Foi a partir desse trabalho que a secretária de Rouch viu o empenho de Guel e de Ricardo Lua, e assim tornou os dois estagiários informais.

Após ingressar no Comitê do Filme Etnográfico de Jean Rouch, ele participou de algumas missões em Moçambique através do Ministério das Relações Exteriores, na realização de ateliês de super-8. Guel conseguiu ir às missões em Moçambique por falar o idioma português e conhecer bem o país. De acordo com o *site* Memória Globo<sup>4</sup>, Guel cooperou com o cineasta Jean-Luc Godard em um projeto sobre a formação da autoimagem do povo de Moçambique logo após o fim da colonização. Guel Arraes nunca trabalhou criativamente nos filmes de Jean Rouch, apenas de forma operacional, mas paralelamente a esse trabalho, ele continuou fazendo seus filmes autorais.

Em 1980, foi trabalhar na Rede Globo como estagiário. Alguns meses depois, foi promovido a diretor de novelas, permanecendo nessa função por três anos. Guel Arraes é responsável pela criação de vários programas que marcaram a história da Rede Globo: *Armação Ilimitada* (1985-1988), *TV Pirata* (1988-1990,1992), *Comédia da Vida Privada* (1995-1997), *Brasil Legal* (1994 -1998), *Os Normais* (2001-2003), *A Grande Família* (a partir de 2001), dentre muitos outros. O núcleo de Guel Arraes dentro da emissora conta com uma parte fixa e outra volante. Da equipe permanente, fazem parte Cláudio Paiva, Jorge Furtado, Pedro Cardoso, Regina Casé, Hermano Viana e João Falcão. Não nos deteremos com a produção televisiva, em virtude do nosso trabalho se concentrar na produção cinematográfica, especificamente na dos filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010).

Guel sentiu a necessidade de escrever roteiros, produzir e dirigir filmes nacionais quando começou a trabalhar com as adaptações de clássicos da literatura brasileira para a

---

<sup>4</sup> Guel Arraes.

Disponível em: [memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm](http://memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm). Acesso em: 27/03/2015.

televisão. A minissérie *O Auto da Compadecida* (1999) é uma adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão, com a direção de Guel Arraes e com o elenco formado por Matheus Nachtergaele, Selton Mello, Marco Nanini, Diogo Vilela, Denise Fraga, Aramis Trindade, Bruno Garcia, Luís Melo e Fernanda Montenegro. Essa minissérie foi filmada em película de 35 mm e exibida em quatro episódios. O sucesso absoluto da minissérie levou Guel Arraes a reeditá-la e distribuí-la em filme, um ano depois de ser exibida na televisão. Conforme a ANCINE (Agência Nacional de Cinema) apud Fachine (2008), o filme levou aos cinemas mais de 2,1 milhões de espectadores. A boa bilheteria do filme fortaleceu o poder de Guel Arraes dentro da Rede Globo, além de evidenciar uma receita satisfatória de sucesso comercial: levar produtos já consagrados pela televisão para o cinema através da Globo Filmes, e com a presença do seu elenco global.

Guel Arraes repetiu o mesmo procedimento com a minissérie *A Invenção do Brasil* (2000). Essa minissérie foi escrita e dirigida por Guel Arraes e Jorge Furtado, e foi baseada no poema épico de Santa Rita Durão, na versão romanceada de Viriato Corrêa e nas obras de José de Alencar e Mário de Andrade. O elenco é formado por Selton Mello, Camila Pitanga, Deborah Secco, Luís Melo e Débora Bloch. A minissérie foi filmada em tecnologia HDTV, e teve três episódios que unem ficção e documentário. Foi transformada em filme e levada aos cinemas pela Globo Filmes em 2001, com o título *Caramuru – A Invenção do Brasil*.

Em 2003, *Lisbela e o Prisioneiro* foi lançado nos cinemas pela Globo Filmes, Natasha Filmes, Fox Filmes, Estúdios Mega e João Paulo Diniz. O filme foi dirigido por Guel Arraes com roteiro adaptado da peça homônima de Osman Lins por Guel Arraes, Jorge Furtado e Pedro Cardoso. O elenco foi formado por Selton Mello, Débora Falabella, Bruno Garcia, Virgínia Cavendish e Marco Nanini. Esse texto já fora adaptado para a televisão por Guel Arraes em 1993, para o programa Brasil Especial, além de ter recebido uma montagem teatral, em 2001, também elaborada por Guel Arraes e João Falcão.

Em 2008, é lançado o filme *Romance*, pela Globo Filmes, da produtora de Paula Lavigne, Miravista e Petrobrás, com direção e roteiro de Guel Arraes. O elenco é formado por Wagner Moura, Letícia Sabatella, Andréa Beltrão e José Wilker.

Em 2010 foi lançado o filme *O Bem Amado*, pela Globo Filmes, da produtora Paula Lavigne, Buena Vista e Petrobrás, numa adaptação da novela homônima (1973) de Dias Gomes, com roteiro de Guel Arraes e Cláudio Paiva. O elenco contou com Marco Nanini, Matheus Nachtergaele, Andréa Beltrão, Drica Moraes, Zezé Polessa, Tônico Pereira, Caio Blat, Maria Flor, Bruno Garcia, José Wilker e Edmilson Barros. De acordo com o *site*

Memória Globo<sup>5</sup>, em janeiro de 2011 esse filme foi ao ar na Rede Globo como microssérie de quatro episódios de aproximadamente 26 minutos.

No tópico seguinte, discutiremos o método de adaptação de Guel Arraes em transpor obras consagradas da Literatura para a televisão e para o cinema, em específico os filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*.

### 1.3 AS ADAPTAÇÕES NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS DE GUEL ARRAES: *O AUTO DA COMPADECIDA* (2000) E *O BEM AMADO* (2010)

Ao visualizar as obras audiovisuais do diretor Guel Arraes, percebe-se o primoroso trabalho de transpor contos e crônicas literárias para a televisão, com o seu estilo particular de não adaptar fielmente a obra literária para o meio de comunicação de massa.

É importante observar a forte influência da experiência de vida de Guel Arraes na produção das obras audiovisuais roteirizadas ou dirigidas por ele: “Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem na película suas crenças, seus objetivos e sua estilística.” (CURADO, 2007, p.03).

Vale informar, segundo Balogh apud Jakobson (2005), que o termo “transmutação” é o mais apropriado na tradução intersemiótica para designar a passagem de um texto literário para o fílmico. Neste trabalho, utilizaremos também o termo “adaptação” para conceituar essa passagem.

Este processo pressupõe a passagem de um texto caracterizado por uma substância da expressão homogênea – a palavra, para um texto no qual convivem substâncias da expressão heterogênea, tanto no que concerne ao visual, quanto no que concerne ao sonoro. (BALOGH, 2005,p.47).

Balogh (2005) acrescenta que nos créditos de um filme deve haver a sua condição de obra resultante dessa relação intertextual. Na capa do DVD do filme *O Auto da Compadecida* está escrito “Da obra de Ariano Suassuna, um filme de Guel Arraes”. Há cineastas que utilizam um matiz de gradação de acordo com a liberdade utilizada na transposição da obra. Podendo colocar “sugerido por”, “do livro de”. Nestes casos, os realizadores, através desses créditos, esclarecem que a relação intertextual não é tão comprometida, ou seja, não é uma adaptação fiel da obra literária.

---

<sup>5</sup> Disponível em: [memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm](http://memoriaglobo.com/perfis/talentos/guel-arraes/trajetoria.htm). Acesso em: 11/02/2014.

O filme adaptado deve conservar primeiramente a sua autonomia fílmica, deve se manter como obra fílmica, antes de ser analisado como uma adaptação. Algumas vezes a obra adaptada é superior ao texto original, porque o cineasta acrescentou tramas, eventos e personagens que tornaram a história mais empolgante. Quando ocorre o contrário, o filme não passa de uma tradução “servil” ou meramente “ilustrativa”, conforme nos informa Balogh (2005). Guel sempre procura acrescentar fatos, personagens e tramas novas ao texto original. Assim, ele atualiza a narrativa de acordo com as suas impressões sobre a vida.

Na década 90, no programa Brasil Especial, exibido às terças-feiras, os episódios eram transposições da literatura brasileira, dirigidos por vários diretores da Rede Globo. Guel Arraes trabalhou com a peça homônima de Artur Azevedo em *O Mambembe* (1993); com o conto homônimo de Machado de Assis em *O Alienista* (1993); com o texto teatral homônimo de Osman Lins em *Lisbela e o Prisioneiro* (1993); e com o texto do próprio Guel, mas baseado em crônicas de Luis Fernando Veríssimo em *Ed Mort – Nunca Houve uma Mulher como Gilda* (1993).

Guel adaptou o livro homônimo de José Cândido de Carvalho em *O Coronel e o Lobisomem* (1994) para o programa. Trabalhou com as crônicas de Luís Fernando Veríssimo na *Comédia da Vida Privada* (1994) que inclusive teve a colaboração do próprio autor na produção do texto. Transpôs a peça homônima de Naum Alves de Souza em *Suburbano Coração* (1994) para a televisão, além do conto homônimo de Lima Barreto em *O Homem que sabia Javanês* (1994). *O Engraçado Arrepentido* (1995) foi uma adaptação em homenagem aos comediantes da década de 50. Esses episódios do Programa Brasil Especial foram adaptados por Guel Arraes e alguns colaboradores, como Jorge Furtado, Pedro Cardoso, João Falcão, Ana Braga e Naum Alves de Souza.

Guel Arraes trabalhou juntamente com seus colaboradores na adaptação de roteiros de programas dirigidos por outros profissionais. No *Brava Gente* (2000-2003), ele participou da produção de roteiro de quatro adaptações: *Pastores da Noite* (2002), *O Morto do Encantado Pede Passagem* (2001), *Meia Encarnada Dura de Sangue* (2000) e *O Condomínio* (2000), este último dirigido pelo próprio Guel.

O trabalho de adaptação que Guel realizou na televisão tem semelhança com os que ele fez no teatro. Devido à experiência adquirida em transpor textos literários para a televisão, o processo para o teatro foi mais tranquilo. Ele trabalhou em duas peças de teatro, *O Burguês Ridículo* (1996) e *Lisbela e o Prisioneiro* (2000). Na adaptação de *O Burguês Ridículo*, foram utilizadas quatro tramas principais de Molière, agrupadas em uma só. A peça foi baseada em aproximadamente doze peças do Molière, uma junção de cenas de uma com piadas de outra.

O trabalho foi tão bem articulado que ninguém percebeu. Além da junção de diversas peças de Molière, o texto também apresenta cenas inteiras escritas por Guel e João Falcão.

Na adaptação de *Lisbela e o Prisioneiro* para o teatro, o trabalho foi baseado mais no especial para a televisão do que na peça original. Já tinha ocorrido o uso da liberdade poética na transformação do texto para a TV. A transposição da TV para o teatro foi mais simples.

O método de adaptação desse diretor pode ser identificado com essa liberdade total, sem pudor, em levar o texto de um veículo para outro. Guel não vê esse modo de adaptar como uma traição ao texto original, e sim uma reatualização do espírito do autor e do texto. Uma boa trama é o requisito levado em consideração na escolha dos textos a serem adaptados. A estratégia utilizada no processo de adaptação é ler todas as obras do autor, ou seja, é necessário conhecer todas as obras do autor para conseguir identificar personagens ou características desses personagens que se repetem em mais de uma obra. Como nos esclarece Guel em seu depoimento a Figueirôa e Fachine (2008):

Se você observar a obra de Ariano Suassuna, por exemplo, vai encontrar em vários outros textos situações que poderiam ter sido protagonizadas perfeitamente por um João Grilo, do *Auto da Compadecida*. O que eu faço é aproveitar essas situações, esses mesmos universos, num mesmo texto. Foi isso o que fiz na adaptação do *Auto da Compadecida*, que reúne, na verdade, elementos cômicos de vários textos de Ariano. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.301).

Na adaptação de *Auto da Compadecida*, Guel Arraes não teve a preocupação de produzir uma obra Armorial. Mas, a partir da leitura do texto de Ariano Suassuna, o universo do sertão ficou visível através das influências do próprio escritor Ariano, do seu cunhado Maximiano, do seu pai Miguel Arraes e das lembranças das suas férias de infância. O sertão, com suas peculiaridades, fazia parte de Guel, e a influência era inconsciente ou não.

No processo de transpor a obra literária homônima de Ariano Suassuna para a televisão, Guel releu todas as obras de Ariano para a elaboração do roteiro, pois o mesmo conta com elementos de outras peças na sua adaptação. Orofino (2006) confirma que o trio formado por Guel Arraes, Adriana Falcão e João Falcão escreveu o roteiro da microssérie de acordo a leitura de alguns textos de Ariano e de literaturas do gênero picaresco do teatro medieval. O processo de adaptação alterou o texto original da peça, segundo relato da roteirista Adriana Falcão:

O texto é de várias fontes. O Guel já mandava para mim mastigado. Ele pesquisa, ele estuda. E me mandava assim: ‘oh, tal cena aqui do Decameron, essa cena aqui é legal, tal cena aqui do próprio Ariano.’. Então essa parte da pesquisa é toda do Guel, e ele sabia qual era o universo que ele queria trazer para aquela adaptação, e dentro daquele universo a gente escrevia as cenas. Mixamos com outros textos do Ariano *O Santo e a Porca*, e uma peça, *Torturas de um Coração*.(OROFINO, 2006, p.117).

No processo de transpor uma peça conceituada como *Auto da Compadecida* em microssérie para a televisão, Guel utilizou todos os seus recursos criativos para tornar o produto atraente para o seu público. Fez uso de licença poética na trama, inclusive criando novos personagens, mas não se distanciou da atmosfera do sertão paraibano. A intenção foi produzir a melhor comédia brasileira. Hagemeyer (2012) explica que a questão da verdade não interessa ao público, os roteiristas preocupam-se em tornar a história mais empolgante. Para isso, acrescenta detalhes, cria obstáculos, inventa intrigas, torna possível a interação de diferentes personagens, muitas vezes, mais do que está comprovado na história.

Na peça *Auto da Compadecida*, o personagem Chicó não tem envolvimento amoroso, pois a personagem Rosinha não existe; muito menos o arqui-inimigo de Chicó, que a corteja. Balogh (2004) confirma esse fato explicando que na série há uma pequena concessão romântica, que não existia na obra literária de Suassuna: o namoro de Chicó (Selton Mello) com Rosinha (Virgínia Cavendish), com ajuda do sabido João Grilo (Matheus Nachtergaele). Além da criação de outro personagem, o rival de Chicó, Vicentão (Bruno Garcia), que foi tirado de outra obra de Ariano Suassuna.

Guel relata que desde o início da adaptação tiveram a intenção de explorar um romance que a obra original não possuía, nela há apenas um romance de brincadeira. Na obra de Guel, Chicó tem natureza dupla, ele é pícaro e um pouco galã, já que conquista uma moça para se casar. O romance foi inspirado em outra peça de mamulengo de Ariano e contou com uma música mais leve para ambientar o romance, como a do Sá Grama<sup>6</sup>. Um visual que representasse um universo bem brasileiro ajudou a tornar a adaptação da obra mais popular, segundo as informações de Figueirôa e Fechine (2008).

Outra novidade mais instigadora foi a estratégia de passagem da obra da TV para o cinema. A microssérie foi captada em película de celuloide, com quatro capítulos: O Testamento da Cachorra; O Gato que Descome Dinheiro; A Peleja de Chicó Contra os Dois Ferrabrás; e O Dia em que João Grilo se Encontrou com o Diabo. A microssérie foi reeditada, e o produto final foi o filme homônimo de grande sucesso de crítica e público. A microssérie com duração de 2h37min resultou em um longa-metragem de 84 minutos.

---

<sup>6</sup>Grupo ligado ao Movimento Armorial. Fez parte da trilha sonora do filme.

O filme *O Auto da Compadecida* evidenciou no Brasil as oportunidades de convergência entre cinema e televisão, uma prática comum em alguns países. A microssérie foi filmada toda em película, ato utilizado com frequência nos Estados Unidos na produção de filmes para a TV, pois já havia o pensamento de trabalhar o produto para a televisão e o cinema. Guel relata: “a gente fez em 35 milímetros. Aí telecinamos e finalizamos em vídeo. Depois a gente retomou a película, eu montei em vídeo, depois peguei a película original e fiz cinema normal.”(Sic) (OROFINO, 2006, p.159).

Assim como a microssérie *O Auto da Compadecida* de 1999 se transformou em filme no ano 2000, o mesmo ocorreu com *Caramuru – A Invenção do Brasil*, microssérie com três episódios em 2000, foi lançada como filme em 2001.

O filme *O Bem Amado* de Guel Arraes foi uma adaptação da novela homônima de Dias Gomes, exibida na Rede Globo em 1973. A novela foi inspirada em um conto escrito em 1962. Com a novela, Dias Gomes encontrou a “verdadeira linguagem da TV”, com a introdução de personagens cômicos e anti-heróis. O sucesso da novela foi tão grande que depois teve suas versões em peça de teatro e seriado de TV. Com a direção de Guel Arraes, o filme se transformou em microssérie com quatro episódios na Rede Globo em 2011.

Santos e Cardoso (2011) informam que a novela *O Bem Amado* foi a primeira obra da teledramaturgia da Rede Globo a ser produzida em cores. Na década de 70, apesar da pouca experiência com o emprego da cor no vídeo, já havia a intenção de explorar os potenciais cromáticos do sistema. A novela apresentou cenários e figurinos, em certas ocasiões, muito coloridos. Como bem lembra Daniel Filho, o prefeito Odorico Paraguaçu, vivido por Paulo Gracindo, discursou em Sucupira com um terno verde e camisa cor-de-rosa, apesar do figurino do prefeito ser composto de cores discretas.

Para entender o processo de adaptação que Guel Arraes utilizou no filme *O Bem Amado*, vale descrever brevemente o enredo da novela exibida em 1973 com a direção de Regis Cardoso.

Conforme informações da revista *Veja* (1973), a cidade de Sucupira, no litoral baiano, possui praias bonitas, pesca, indústria de azeite de dendê, mas não tem cemitério para sepultar os seus mortos. Com as eleições próximas, o coronel Odorico Paraguaçu, formado em direito e fã das citações de Castro Alves e Rui Barbosa, decide se candidatar a prefeito, assim, a construção do cemitério passa a ser a sua bandeira eleitoreira. O candidato Odorico é pernóstico, falante e paranoico, aos poucos perde a noção de realidade. Na novela, Odorico é disputado pelas três irmãs Cajazeiras, Dorotéia (Ida Gomes), Judicéia (Dirce Migliaccio) e Dulcinéia (Dorinha Duval), porém, é detestado por Donana Medrado (Zilka Salaberry). Há

também o violento médico (Jardel Filho), a arrogante filha Telma (Sandra Bréa), o sarcástico jornalista da cidade, Neco Pedreira (Carlos Eduardo Dollabela), o cangaceiro Zeca Diabo (Lima Duarte), o secretário e colecionador de borboletas, Dirceu (Emiliano Queiroz), e o pagador de promessas, Zelão das Asas (Milton Gonçalves). Há ainda outros personagens sem tanto destaque como os já citados.

Dias Gomes experimenta na novela *O Bem Amado* a tragicomédia de costumes. “Através de personagens extrovertidos e num clima muito aberto, onde não existem conflitos psicológicos, procuro focalizar os problemas através do ponto de vista cômico.” (VEJA, 1973, p.80).

Na versão de Guel Arraes, o foco da trama recai na disputa política entre Odorico Paraguaçu (Marco Nanini) e o jornalista e candidato de oposição, líder do Partido Revolucionário, Vladimir de Castro (Tonico Pereira), dono do jornal *A Trombeta*. O fotógrafo do jornal, Neco (Caio Blat), é apaixonado por Violeta (Maria Flor), filha de Odorico, e há também um conflito de interesses políticos, que dificulta o amor entre os dois. As três irmãs Cajazeiras, Dorotéia (Zezé Polessa), Dulcinéia (Andréa Beltrão) e Judicéia (Drica Moraes) são aliadas políticas e apaixonadas pelo prefeito, mas ele não quer compromisso com nenhuma delas.

As tramas paralelas vão se desenvolvendo em volta da trama principal, que é a política. Como a construção do cemitério foi a bandeira de sua eleição, a falta de um cadáver para sepultar dificulta a inauguração, o que vira um motivo de deboche e muitos ataques do jornal *A Trombeta*, na figura do dono Vladimir de Castro. Há ainda os personagens de Dirceu Borboleta (Matheus Nachtergaele), secretário do prefeito que se casa com Dulcinéia e o casamento se torna uma tragédia, e Zeca Diabo (José Wilker), que de assassino foragido é promovido a delegado pelo prefeito, mas o mata no final para fazer justiça a Dirceu e Dulcinéia.

Podemos perceber, com as descrições entre as duas versões, que Guel acrescentou, suprimiu e alterou alguns personagens. Na versão atualizada, não existe a família Medrado, e a delegada, principal inimiga do prefeito, não está presente na adaptação. A oposição está representada no dono do Jornal *A Trombeta*, Vladimir de Castro. O personagem Neco, que na versão anterior era o jornalista provocador, na versão nova é o fotógrafo idealista do jornal e apaixonado pela filha do prefeito.

A experiência de Guel Arraes com os documentários e o Cinema Verdade de Jean Rouch pode ser percebida na narrativa fílmica pela apresentação das fotos em preto e branco dos políticos do Brasil e da fictícia Sucupira. Intercalando fatos reais aos fictícios, cria-se a

sensação de que tudo ocorreu realmente. Há um diálogo entre o contexto sócio-histórico da década de 60 à década de 80 com a história do filme.

Na voz do fotógrafo Neco (Caio Blat), os fatos reais são narrados juntamente com os fatos ocorridos na política de Sucupira. O filme finaliza com as informações sobre o fim da ditadura militar com o movimento das Diretas Já, e a inauguração do cemitério de Sucupira pelo novo prefeito Vladimir de Castro com o enterro do Odorico Paraguaçu, assassinado por Zeca Diabo.

Guel Arraes confirma que o filme *O Bem Amado* é uma sátira política, segundo informações do site Globo Filmes<sup>7</sup>. A motivação pessoal de Guel para fazer esse filme foi a oportunidade de unir duas coisas com que ele tem familiaridade: a comédia e os bastidores da política. Foi um desejo de juntar a vivência dos bastidores da política e o de fazer uma comédia para os brasileiros rirem dos políticos. Ainda não havia sido realizada uma comédia sobre a nova República. *O Bem Amado* é uma narrativa muito atual, mesmo tendo sido escrita na década de 60, visto que os mecanismos da política e as falcatruas continuam iguais desde a época em que Dias Gomes escreveu o texto original.

As lembranças do pai de Guel, um importante líder político de esquerda, fundador do Partido Socialista Brasileiro, eleito vereador, deputado e três vezes governador do estado de Pernambuco, foi recorrente nas filmagens. Por isso, é possível identificar uma pequena imagem de Miguel Arraes, juntamente com outras pessoas, em um comício das Diretas Já, numa das fotos verídicas do filme. *O Bem Amado* apresenta um tema atual, mas é um filme que se passa entre os anos de 62 e 64, época áurea na trajetória do pai de Guel. Mesmo criança, ele lembra das manifestações e dos fatos históricos que presenciou.

A luta da política de esquerda com a da direita foi acompanhada desde a infância de Guel, logo, o filme está ligado à sua história pessoal. Na adaptação do filme, houve uma atualização da política de esquerda, que na década de 60 era uma utopia, uma promessa de mudança e um pouco intocável na visão de Dias Gomes, também ligado a essa corrente. O filme é uma sátira política, social e econômica da elite do Brasil. A esquerda não fazia parte da elite na década da criação do texto de Dias Gomes, hoje a esquerda está no poder. Assim, foi inevitável não falar dessa corrente política.

---

<sup>7</sup>O diretor diz que “O Bem Amado” é uma reflexão sobre a história política do país. Disponível em: [globofilmes.globo.com/noticia-215-guel-arraes.htm](http://globofilmes.globo.com/noticia-215-guel-arraes.htm). Acesso em: 14/08/2014.

Na adaptação do filme *O Bem Amado*, Odorico Paraguaçu não é mais um coronel bronco, está mais urbano. Por sua vez, as irmãs Cajazeiras são damas da sociedade, a história se atualizou.

No próximo tópico, estudaremos a influência do Movimento Armorial idealizado por Ariano Suassuna na adaptação do filme *O Auto da Compadecida*.

#### 1.40 AUTO DA COMPADECIDA E O MOVIMENTO ARMORIAL

Para discorrer sobre a obra cinematográfica *O Auto da Compadecida* (2000) de Guel Arraes, vale explicar a origem literária da peça, a importância do seu autor Ariano Suassuna e do Movimento Armorial no processo criativo de Guel Arraes.

O autor paraibano da consagrada peça *Auto da Compadecida* (1955), Ariano Suassuna, nasceu no ano de 1927 e como bem informa Newton Júnior (2008), produziu nos seus sessenta anos de vida literária muitos ensaios de grande importância que traduzem a sua visão pessoal sobre a cultura brasileira e a sua relação com as outras nações. Os seus ensaios constituem um grande painel do pensamento do escritor, não somente sobre as manifestações artísticas, mas também sobre o Brasil, o seu povo e o seu destino.

Suassuna tinha uma postura contrária aos modismos literários e às concessões do mercado editorial. Foi professor de Literatura na Universidade Federal de Pernambuco no período de 1956 até sua aposentadoria em 1989.

Conforme Newton Júnior (2008), foi apenas em 1955, através da peça *Auto da Compadecida*, que Ariano conseguiu realizar pela primeira vez uma experiência gratificante de transpor para o teatro os mitos, o espírito e os personagens dos folhetos e romances, aos quais, ele cita, devem ser associados a seus irmãos gêmeos, os espetáculos teatrais nordestinos, especialmente o Bumba Meu Boi e o Mamulengo.

Ariano Suassuna autodenominava-se um “Romanceiro Popular Nordestino”, inserido nas características de “Grande Romanceiro Moderno da Língua Portuguesa” que o escritor e professor carioca Thiers Martins Moreira lhe conferiu com justiça e que somente se completa com a parte teatral, constituída por esses espetáculos, com os seus mitos, suas figuras fabulosas, suas histórias e seus personagens tradicionais. É evidente a influência mútua que há entre a literatura de cordel e o Mamulengo ou o Bumba Meu Boi. E em relação aos tipos, basta verificar o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco.

“O Pedro Quengo” e o “João Grilo” do Romanceiro, o “Benedito” e “O Negro Preguiçoso” do Mamulengo, o “Mateus” e o “Bastião” do Bumba-meu-boi, são, todos, variantes do mesmo *pícaro* que herdamos da literatura ibérica de origem popular que, lá também, tanto se parece com os *graciosos* do teatro de Calderón de La Barca ou Lope de Vega. O Sancho Pança, do Dom Quixote, também é da mesma família”.(NEWTON JÚNIOR, 2008, p.177).

*Auto da Compadecida* surgiu da raiz popular do Romanceiro e dos espetáculos populares do Nordeste. Essa peça foi baseada num auto popular e em dois romances de dois pesquisadores do Romanceiro, “Cancioneiro do Norte”, de Rodrigues Carvalho, e “Violeiros do Norte”, de Leonardo Mota.

No final da década de 60, em Pernambuco, Ariano Suassuna idealizou o Movimento Armorial. Campos (2008) informa que o escritor reuniu artistas de diversas áreas (pintura, gravura, escultura, tapeçaria, literatura, cinema, teatro, dança e música) objetivando fazer uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura do Nordeste. A proposta do movimento era quebrar os paradigmas vigentes da época, que via as manifestações das culturas populares inferior às demais.

Vidal (2006) informa acerca da discussão que havia entre os intelectuais do Movimento Armorial sobre a diferenciação entre a arte popular e a arte erudita.

Importante notar, nesse projeto de produção de uma arte erudita a partir do popular, a presença da preocupação teórica que acompanha o Movimento Armorial. A teoria armorial, se assim pode ser chamada, recusa a hierarquização de valores estéticos, tendo por base o social. A arte erudita não é melhor, mais importante, mais elaborada do que a popular. São meios, processos, públicos diferentes, mas isso não significa falta de elaboração, ao contrário, o popular tem um alto grau de elaboração e de complexidade tanto quanto a arte erudita, ideias que aparecem discutidas em trabalhos de intelectuais participantes do movimento além do próprio Suassuna. (VIDAL, 2006, p.90).

É importante entender o significado do nome do movimento idealizado por Suassuna que enaltece a cultura popular do Nordeste. Armorial, na língua portuguesa, é um substantivo que significa o livro onde os brasões são registrados, mas Ariano Suassuna utilizou-o como adjetivo devido à sua beleza e a sua ligação com os esmaltes da heráldica, inspiração do Barroco do século XVIII. “Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de carvalhada era ‘armorial’, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim.” (SUASSUNA apud CAMPOS, 2008, p.262).

O Movimento Armorial é dividido em quatro fases. A primeira é a Experimental, que teve início no período do lançamento oficial das propostas, marcado por apresentações de grupos que compartilhavam os preceitos armoriais. Ariano Suassuna era diretor do Departamento de Extensão Cultural (DEC) da Universidade Federal de Pernambuco/UFPE. Foi nesse período que a peça *Auto da Compadecida* foi publicada originalmente em 1957.

Depois da saída de Ariano da direção do DEC (UFPE), as ações do movimento enfraqueceram e só voltaram a ter forças quando o escritor torna-se Secretário de Cultura do Recife, em 1980. A segunda fase é a Romançal, e tem esse nome “que remete ao romance, o amálgama de dialetos do latim popular que originou a língua portuguesa.” (CAMPOS, 2008, p.263). A ação mais importante dessa fase foi a fundação do Balé Popular do Recife, ainda em atividade.

A terceira é o Arraial, nome dado em homenagem ao Arraial de Canudos e Antônio Conselheiro, e também lembra festa. A fase iniciou em 1995 com Ariano Suassuna na Secretaria de Cultura do Estado. O movimento popularizou-se com as adaptações das obras do idealizador do Armorial para a televisão e o cinema, e com a apresentação de um quadro semanal intitulado *O Canto de Ariano* no telejornal local da Rede Globo (NE TV).

A quarta e última fase é intitulada Ilumiara, e iniciou em janeiro de 2007 com um novo mandato de Suassuna<sup>8</sup> como Secretário de Cultura de Pernambuco no Governo de Eduardo Campos<sup>9</sup>, neto de Miguel Arraes. A Ilumiara é a fase atual do movimento. Os preceitos Armoriais permaneceram os mesmos desde a primeira fase, a união entre a arte de origem popular, o erudito e o contemporâneo, sempre primando por qualidade onde se possa visualizar “a real arte brasileira”.

É importante perceber, segundo Campos (2008), que as propostas artísticas ligadas às arte Armoriais, que no princípio eram vistas como iniciativas isoladas, depois da inserção dos meios de comunicação de massa, o movimento se fortificou. A relação entre o popular e massivo, tão evitada por Ariano Suassuna, foi fundamental na disseminação do seu ideário, e a idealização da “pureza” da arte tornou-se impossível. O Armorial ficou mais forte e visível com a socialização das propostas e das obras de Ariano Suassuna em programas de TV, principalmente com a adaptação do diretor Guel Arraes de *O Auto da Compadecida*, primeiro como minissérie para TV em 1999, consagrada pela crítica e pelo público e, um ano depois, como filme para o cinema, com sucesso de bilheteria e vencedor de vários prêmios.

---

<sup>8</sup> Ariano Suassuna faleceu aos 87 anos em Recife, no dia 23/07/2014, em decorrência de um AVC.

<sup>9</sup> Eduardo Campos faleceu aos 49 anos em um acidente aéreo, no dia 13/08/2014, em São Paulo, quando era candidato a presidência do Brasil.

Vale informar que a peça *Auto da Compadecida* teve a sua primeira versão para o cinema na década de 60, com o diretor húngaro naturalizado brasileiro George Jonas. O filme *A Compadecida* recebeu Menção Honrosa pela cor, figurino e décor no II Festival Internacional do Filme, no Rio de Janeiro. O filme teve a colaboração na cenografia de Lina Bó Bardi e Francisco Brennand, conforme informa Alencar (1969). O filme do diretor George Jonas agradou a crítica, mas não teve a grande repercussão no público como o filme adaptado por Guel Arraes.

A importância do filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes reside no fato de ter sido uma produção que potencializou a arte do Nordeste brasileiro, repercutiu no público e em toda a equipe que trabalhou na produção do filme, inclusive no elenco de atores. Vale destacar que esta dissertação estava sendo construída na ocasião da morte de Ariano Suassuna e de Eduardo Campos, sobrinho de Guel Arraes.

Ariano foi uma grande referência cultural nas obras de Guel Arraes. A morte do consagrado escritor sensibilizou a todos os brasileiros pelo grande legado deixado através de suas obras, as quais enaltecem a cultura popular. A emoção de ter participado desse filme é vista na despedida de Matheus Nachtergaele, ator que interpretou João Grilo em *O Auto da Compadecida*, que escreveu uma carta de adeus em tom de agradecimento a Suassuna por ocasião de sua morte. Ele disse que apesar de ter interpretado Jó e centenas de outros personagens, foi João Grilo quem o ensinou sobre a vida. Segue trecho da carta póstuma para Ariano<sup>10</sup>.

[...] Depois do Grilo de você, e que é você, virei cavalo mimado, que não aceita ser domado, que encontra saídas pelas cercas de arame farpado, e encontra sempre uma sombra, um riachinho, um capim bom. Você, Ariano, e teu João Grilo, me levaram para onde há verde gramagem eterna. Fui com vocês para a morada dos corações de toda a gente daqui desse país bonito e duro.

Depois do Grilo de você, que é você também, que sou eu, fui morar lá no rancho dos arquétipos, onde tem néctar de mel, água fresca e uma sombra brasileira, com rede de chita e tudo. De lá, vê-se a pedra do reino, uns cariris secos e coloridos, uns reis e uns santos. De lá, vejo você na cadeira de balanço de palhinha, contando, todo elegante, uma mesma linda estória pra nós. Um beijo, meu melhor cavaleiro. Teu, Matheus Nachtergaele.

---

<sup>10</sup>Disponível

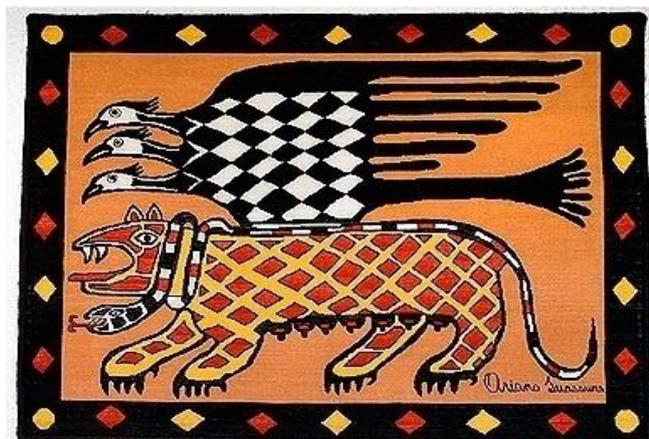
em: [http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/07/23/internas\\_viver.517808/matheus-nachtergaele-escreve-carta-para-ariano-suassuna.shtml](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2014/07/23/internas_viver.517808/matheus-nachtergaele-escreve-carta-para-ariano-suassuna.shtml).

Acesso em: 22/08/2014.

O filme *O Auto da Compadecida* evidenciou a estética do Movimento Armorial, o nordeste medieval tão proclamado pelos integrantes do movimento. As bases estéticas do Movimento Armorial, segundo Campos (2008), guiavam-se pelo que os seus integrantes consideravam “uma arte original nacional”. A essência dessa arte foi mal interpretada inúmeras vezes, vista como regionalista, por valorizar temas ligados ao Nordeste. É importante compreender que o Movimento Armorial não se restringe ao “resgate” de tradições, mas há um processo de inspiração com o objetivo de recriar “uma arte nacional genuína”.

A estética do Movimento Armorial foi estabelecida em um texto proposto por Ariano Suassuna, chamado “O Movimento Armorial” (1974a), nas observações das artes plásticas. Vale citar alguns representantes (com alguma obra presente em alguma fase do movimento) das artes plásticas armoriais: *Ariano Suassuna* fazia ilustrações de figuras armoriais nas suas obras literárias (desenhos em preto e branco, temas que remetem aos elementos do sertão nordestino, figuras rupestres e de animais alados, conforme figura 01); *Gilvan Samico* (inspiração nas capas dos cordéis populares, possui simetria e traço forte e usa as cores, conforme figura 02); *Maria da Conceição Brennand Guerra* (traços e cores fortes lembram elementos da heráldica); *Francisco Brennand* (cores fortes primárias, traço definido nos desenhos populares, figuras de animais, frutas e sóis); *Arnaldo Barbosa* (temas com inspiração em elementos do universo popular como santos e figuras fantásticas); e *Manuel Dantas Suassuna* (utilizava nas pinturas branco forte, ocre diluído, negros, vermelhos e amarelos).

Figura 01–Iluminogravura de Ariano Suassuna<sup>11</sup>



<sup>11</sup> Disponível em: [jornalbrasil.com.br/noticia/o-talento-multifacetado-de-ariano-suassuna.html](http://jornalbrasil.com.br/noticia/o-talento-multifacetado-de-ariano-suassuna.html). Acesso em: 10/04/2015.

Figura 02–Desenho em preto e branco de Gilvan Samico<sup>12</sup>



As características dos elementos plásticos dos trabalhos desses artistas representam na sua totalidade a estética armorial através das artes visuais. Marcada por uma iconografia fortemente influenciada pelo imaginário popular nordestino, encontramos o que está na base da “visualidade medieval” presente na adaptação de *O Auto da Compadecida* para a TV. O que podemos conferir na entrevista do diretor de arte do filme, Moa Batsow. Ele relata que a pesquisa de concepção de arte seguiu a orientação do diretor Guel Arraes, que teve como referência a estética medieval, e complementa :“agente entrou dentro dessa estética medieval, porque o Nordeste tem isso.” (OROFINO, 2006, p.171).

O tratamento que Guel Arraes destina ao universo popular presente em *O Auto da Compadecida* é o cerne da proposta artística do Armorial, uma arte que combina os universos popular e erudito. Sendo que no caso de Guel é no terreno do massivo que a hibridização ocorre, pois foi através da televisão aberta que o grande público conheceu e simpatizou com a obra, os personagens e o autor, e pôde assistir a minissérie cômica com fortes características do Movimento Armorial. No processo de adaptação do texto original da peça, Guel utilizou um “método armorial”, já que reuniu diferentes tradições culturais. Na minissérie foram adicionadas piadas e cenas completas oriundas do teatro, de histórias e de autores medievais, pois este universo é bem próximo da cultura popular nordestina.

A trilha sonora original de *O Auto da Compadecida* foi produzida pelo pernambucano João Falcão, que fez a escolha das músicas a grupos vinculados ao ideário Armorial, como o Sá Grama e Quarteto Romançal.

Identificou-se também, na “visualidade neomedieval” de *O Auto da Compadecida*, elementos armoriais. As cores utilizadas no filme são as que se sobressaem nas imagens de um “sertão medieval”, muito utilizadas pelos artistas plásticos do movimento. A cor da terra avermelhada é o tom presente na maioria das obras armoriais e pode ser visualizada nos

<sup>12</sup> Disponível em: [www.usp.br/impressora/?p=28316](http://www.usp.br/impressora/?p=28316).  
Acesso em: 10/04/2015.

figurinos dos personagens João Grilo, Chicó, Major Antônio Moraes, Cabo Setenta, Vicentão, nos cangaceiros e no padeiro. As cores e os tecidos rústicos utilizados na confecção do figurino, os tecidos manuais, bem como outros elementos da indumentária, indicam a forte presença dos preceitos do Movimento Armorial presente na obra de Arraes.

A seguir, estudaremos as características da “estética Kitsch” identificadas no filme *O Bem Amado* de Guel Arraes.

### 1.5 O BEM AMADO E A ESTÉTICA KITSCH

Kitsch é uma palavra de origem germânica que gera muita confusão quanto a sua conceituação. Muitos consideram um objeto como sendo Kitsch quando ele é cafona, mal acabado, possui excesso de informação ou está deslocado do seu lugar apropriado. O primeiro pensamento nos remete ao pinguim em cima da geladeira, sem utilidade, apenas decorativo.

Para entender toda essa dúvida que paira sobre a estética Kitsch, recorreremos a Moles (2001), que nos informa se tratar de um conceito universal importante, que representa uma época da gênese estética identificada por um estilo caracterizado pela ausência de estilo, e cuja função do conforto seria adicionado às já tradicionais. No mundo dos valores estéticos não há uma separação entre o “Belo” e o “Feio”. O Kitsch está inserido entre a arte e o conformismo.

Essa estética reinou fortemente durante toda a ascensão da civilização burguesa, onde o excesso dos meios se sobressaiu diante das necessidades. Foi quando a burguesia fixou suas normas à produção artística. “O fenômeno do Kitsch baseia-se em uma civilização consumidora que produz para consumir e cria para produzir, em um ciclo cultural onde a noção fundamental é a aceleração”(MOLES,2001,p.20). A atitude Kitsch se intensificou na civilização burguesa do século XIX, e na nossa época transformou-se em uma sociedade de massa, que conseguiu expandir o Kitsch em uma relação estável entre o homem e seu meio, marcada pelo artificial e pela abundância de objetos permanentes e efêmeros.

Antes de adentrarmos nas características do Kitsch, vamos nos deter brevemente em sua origem alemã. A capital incontestável dessa estética é Munique, devido à sua realeza, precisamente o Rei Luís II Wittelsbach, conforme figura 03, herdeiro de uma tradição de absolutismo moderado, aos vinte anos de idade já reinava na Baviera, onde possuía igrejas e castelos repletos de arte barroca.

Figura 03 -Luís II da Baviera <sup>13</sup>

O “Rei Kitsch” inspirou-se na imagem do Rei Sol Luís XIV, e passou a vida toda atrás dessa imagem. Esta que na visão do rei alemão uniu o romantismo ao amor pela arte, o que resultou em um dos períodos mais ricos da história da arte. Nessa busca frenética, percorreu os castelos da antiga Alemanha, e quando estes não possuíam o romantismo adequado ao seu gosto, mandava construir ou reconstruir grandiosamente outros castelos, não se importando com sua funcionalidade.

O “rei dos contos de fada”, também assim chamado, deixou como legado as obras valiosas do seu reinado, que são admiradas por turistas de todo o mundo. A sua influência é muito mais percebida nos *souvenirs* vendidos nas lojas perto dos lugares onde foram imortalizados com o seu toque de excessivo barroco do que na sua própria história. Esses objetos com um pouco do rei do Kitsch, colonizará as casas dos cidadãos com a função apenas decorativa.

No Brasil, temos um bom exemplo de uma obra arquitetônica importante que teve as suas miniaturas comercializadas como lembranças turísticas. O arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer teve sua obra imortalizada nos *souvenirs* ditos como pertencentes à estética Kitsch, como informa a revista Visão (1972).

As colunatas do Palácio da Alvorada, criadas pelo arquiteto Oscar Niemeyer, há muito já não pertencem apenas à paisagem de Brasília. Transformadas em símbolo, elas são usadas na decoração de alpendres, lojas, prateleiras de bares, hotéis, trabalhos gráficos, luminosos, chaveiros, calendários e numa série enorme de objetos. Essas imitações do original de Niemeyer, vulgares

<sup>13</sup>Retrato ( concluído em 1887) de Luís II em seu último ano de reinado.  
Disponível em: [www.wikiwand.com/pt/luis II da Baviera](http://www.wikiwand.com/pt/luis_II_da_Baviera)  
Acesso em: 01/07/2015.

ou requintadas, ou as cópias do quadro *Última ceia*, de Leonardo da Vinci, são bons exemplos do que os arquitetos, os desenhistas industriais e os especialistas em comunicação chamam de Kitsch.

O Kitsch não pertence a nenhuma escola de arte, apesar de se alimentar de alguns de seus conceitos, retirando os elementos da pintura ultra figurativa das épocas 1840-1880, do Modern Sytle e do Jugend Still, de Gaudi e de Horta, dentre outras referências. Entretanto, o Kitsch não se alimenta de todas as artes, recusa o Impressionismo e o Expressionismo, e assiste ao surgimento do seu grande inimigo, o Funcionalismo, conforme nos informa Moles (2001).

É importante entender o porquê do Kitsch não ser considerado uma arte genuína, e sim uma estética contrária.

O Kitsch se opõe à arte autêntica porque é escapista, superficial, repetitiva e comercial. O Kitsch propõe um poder alucinatório, gratificação instantânea, falta de ironia, e nos objetos Kitsch é abundante os clichês, o banal. Kitsch é o espaço onde a complexidade dos seres humanos nunca é apresentada. A arte Kitsch é tão dogmática e financeiramente acessível, porque é feita para as massas. Está envolvida no puramente sentimental, e quando é entretenimento, reduz tudo à abstração que quer combater. Kitsch é uma mentira estética e social, porque é feita de fórmulas. A função referencial domina a arte Kitsch e, portanto permite infinitas trocas. A experiência artística genuína, pelo contrário, não oferece uma gratificação instantânea, nem muito menos. (ALIE, 2008, p.40, traduzido pela autora).

O Kitsch é caracterizado por uma série de fatores como o empilhamento ou fator de frenesi, o romantismo do fantástico, o conforto e a cultura-mosaico. Esses fatores são separáveis, porém quando aparecem simultaneamente, podemos conferir a forte presença do Kitsch.

Moles (2001) nos explica que o princípio de empilhamento é visível nas superfícies abarrotadas de representações, símbolos ou adornos. A ornamentação rebuscada é uma regra obrigatória do processo criativo. As cores que se destacam na estética kitsch estão representadas nos contrastes de cores puras complementares, como a passagem do vermelho ao rosa. Todas as combinações das cores do arco-íris misturadas em excesso caracteriza o colorismo do kitsch. Alguns exemplos de obras que apresentam essas cores ditas como kitsch, podem ser vistas em estátuas em gesso do gênero São Sulpício da época 1880-1950, o palácio kitsch de Dolma Bace, o castelo de Sinaia, ou as fachadas com estátuas rosas, violetas e verdes das mansões de Cândido Mendes no Rio de Janeiro.

Os materiais representantes dessa estética não traduzem a veracidade. A madeira é pintada de uma forma a imitar o mármore, os objetos de zinco são da cor de bronze, as estátuas de bronze são da cor dourada, as colunas de ferro imitam o arco gótico. Nada é o que parece ser.

Moles (2001) conclui que há dois tipos de objetos considerados kitsch, os *souvenirs* e os *gadgets*. Os *souvenirs*, são produzidos conscientemente como representante dessa estética, e podem ser de todo tipo desde a versão em miniatura dos Arcos do Trinfo, das catedrais de Colônia e de outras obras famosas, até os objetos de devoção e para presentear. Os *gadgets*, não apresentam todas as características da estética kitsch, apenas um sintoma e representam a maioria dos objetos dos domicílios, e tem uma concepção técnico-funcional. Lipovetsky (2009) explica que o gadget é o símbolo da economia frívola, representa a essência e a verdade do objeto de consumo, um utensílio nem útil, nem inútil, como a faca elétrica para ostras, tostador de pão elétrico com múltiplas posições até o som estéreo mais moderno, são objetos destinados ao espetacular fútil e a gratuidade técnica.

Ao lado do objeto kitsch intrínseco cujo valor parece estar bastante ligado a uma função de gratuidade essencial, de decoração – cuja formação diz respeito ao campo artístico -, e que opera também enquanto portador de signo, deve-se atribuir um espírito kitsch a um grande número de objetos que têm por função primária um papel técnico, mas também, de portadores de signo. A este respeito, tomemos, por exemplo, todos os cinzeiros, frascos, caixinhas, canetas esferográficas, etc., que invadem progressivamente a vida moderna, renovando uma tendência que havia florescido no século XIX (MOLES, 2001, p.64).

Sêga (2009) também nos orienta quanto à percepção de um objeto ser Kitsch, de acordo com as características que possuem, como a da imitação (réplicas de obra de arte), do exagero (seja na linguagem visual ou verbal), da ocupação do espaço errado e da perda da função original. E exemplifica com as obras do artista dadaísta Marcel Duchamp, como por exemplo, a sua obra *A Fonte*, de 1917. Na década de 60, Andy Warhol com as obras *Marilyn Monroe*, de 1967, conforme figura 04 e *Campbell Soup*, de 1968, também são exemplos.

Figura 04 – *Marilyn Monroe* de Andy Wahrol (1967)<sup>14</sup>



O Kitsch foi disseminado pelos meios de comunicação de massa e penetrou na *sociedade de massa*, destino dos produtos da *cultura de massa*. Não se encontrou nem na contracultura, nem na vanguarda. Recebeu muitas críticas dos frankfurtianos Theodor Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973), Herbert Marcuse (1898-1979) e Walter Benjamin (1892-1940), que eram contra a apropriação que determinadas tendências artísticas faziam da arte autêntica.

Juntamente com a indústria cultural, o Kitsch está presente na mídia através de seus produtos, como as telenovelas, as músicas e a publicidade. O Kitsch está presente nas regravações de músicas famosas, seja através de novas interpretações ou de ritmos musicais novos.

Na moda, vemos o Kitsch no processo de inspiração e elaboração de coleções atuais baseadas em épocas passadas, porém acrescentando algumas atualizações.

“A cultura de massa, calcada na indústria cultural, consegue transformar arquétipos em estereótipos, estandardizando padrões da moda por meio da repetição desses modelos até serem consumidos massivamente pela sociedade.” (SÊGA, 2009, p.09).

É grande a força que o Kitsch possui na sociedade de consumo com o apoio da *indústria cultural*, que ganha com os seus produtos estereotipados e colocados à venda como se fossem novos. O tripé que sustenta o Kitsch é formado pela indústria cultural, pelos meios de comunicação de massa e pela cultura de massa. Essa relação fortalece a sociedade de massa, que tem como produto dessa relação o Kitsch.

O filme *O Bem Amado* de Guel Arraes está impregnado da estética Kitsch, principalmente no exagero visual da caracterização dos personagens e da cenografia. Ao transpor as irmãs Cajazeiras da novela de 1973 para a versão de 2010, Guel as transformou de beatas em “peruas fashion”. Para compreender melhor a mudança no visual das irmãs

<sup>14</sup> Disponível em: [www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=61240](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=61240)  
Acesso em: 01/07/2015.

Cajazeiras e a identificação da personalidade de cada uma das irmãs, recorreremos a uma comparação entre as duas versões de *O Bem Amado*, conforme os fotogramas a seguir:

Fotograma 01 - As irmãs Cajazeiras, da novela *O Bem Amado*, 1973.<sup>15</sup>



Fotograma 02 – As irmãs Cajazeiras do filme *O Bem Amado*, 2010.



FONTE: *O Bem Amado*. Dir. Guel Arraes, Globo Filmes. Brasil, 2010.

As irmãs Cajazeiras versão 2010 são damas da sociedade, representantes da elite da cidade de Sucupira. Para manter o poder e o status do nome da família, elas se vestem como se morassem na Europa. Vale ressaltar que a referência ao continente Europeu, indica o lugar onde as tendências da moda nos anos 60 eram lançadas, os melhores estilistas dessa década trabalhavam principalmente em Paris e Londres.

Nos anos 60, a qualidade da moda brasileira fica mais aprimorada. Já existem bons tecidos e bons acabamentos, pena que tudo continue sendo copiado. [...] André Courrèges faz sua coleção futurista e a chama de “A moda de amanhã”. Yves Saint-Laurent vai de Mondrian. Paco Rabanne faz minivestidos com placas de alumínio. Em 1969, Pierre Cardin homenageia a

<sup>15</sup> Disponível em: <https://telemagia.wordpress.com/2009/09/22/Dirce-migliaccio-falecimento/>  
Acesso em: 06/07/2015

chegada do homem à lua. Já no Brasil reina a cópia. Denner lança, na Fennit de 1968, a moda cigana, que as maisons Yves Saint-Laurent e Christian Dior tinham lançado meses antes em Paris ( JOFFILY,1999,p.23).

As irmãs Cazajeiras, como representantes da classe dominante da cidade de Sucupira se inspiram na moda européia, precisamente a francesa, como veremos no próximo capítulo, elas ao adquirir as roupas e acessórios confeccionados de tecidos indicados para regiões frias, não fazem a adequação dos tecidos e da modelagem ao clima da cidade praiana de Sucupira.

A figurinista do filme, Cláudia Kopke, em entrevista ao site G1<sup>16</sup>, confirma: “Na cabeça daquelas três malucas, Sucupira é a Europa”, define a figurinista. “Então o sol pode estar a pino, que elas se permitem usar casacos de peles, vestidos longos e rendados, com decotes cheios de plumas”.

Relembrando a conceituação de Sêga (2009), que define as características para um produto ser percebido como Kitsch, o objeto deve apresentar uma ou mais das seguintes especificações, tais como: imitação, exagero, ocupação do espaço errado e perda da função original.

Ao analisarmos a caracterização das irmãs Cajazeiras, percebemos que elas apresentam as características da imitação – a personagem de Judicéia usa roupas com tecidos que imitam as padronagens e texturas de animais selvagens (cobra, onça, tigre), e a personagem Dulcinéia usa flores artificiais nos cabelos e acessórios. O exagero visual está presente em todo o figurino das irmãs Cajazeiras, na indumentária e nos acessórios, como as perucas, os chapéus e as luvas. As características da personalidade de cada uma foram reforçadas através do figurino. Dorotéia, a cívica, abusou de roupas nas cores da bandeira nacional; Dulcinéia, a romântica, usa vestidos estilo princesa ( parte superior cinturada e saia godê), em tons pastel e floridos; e Judicéia, a sensual, usa roupas justas, decotadas e com estampas de animais.

A ocupação do espaço errado, pode ser visto na não adequação das roupas confeccionadas com tecidos pesados para a região litorânea. A característica da perda da função original pode ser observada no uso de peles e pelos nas vestimentas e acessórios utilizados pelas três irmãs. As peles e os pelos dos animais perderam sua função de proteção dos animais ao servirem de adorno para as roupas das irmãs Cajazeiras.

---

<sup>16</sup> Irmãs Cajazeiras voltam de modelito renovado em “O Bem Amado”.

Disponível em:

[http://g1.globo.com/pop\\_arte/noticia/2010/07/irmãs\\_cajazeiras\\_voltam\\_de\\_modelito\\_renovado\\_em\\_o\\_bem\\_amado.html](http://g1.globo.com/pop_arte/noticia/2010/07/irmãs_cajazeiras_voltam_de_modelito_renovado_em_o_bem_amado.html).

Acesso em: 15/03/2013.

O prefeito Odorico Paraguaçu apresenta o exagero na linguagem verbal. Através do seu discurso de político corrupto. Uma mistura de palavras inventadas com um vocabulário típico de político, que utiliza o neologismo para chamar a atenção do povo.

## 2 CAPÍTULO II – O SENTIDO DO FIGURINO NAS OBRAS CINEMATOGRAFICAS DE GUEL ARRAES

### 2.1 DECIFRANDO O SENTIDO DO FIGURINO

O homem cobriu o seu corpo desde os primórdios da civilização humana, para se proteger das intempéries climáticas, e para se adornar principalmente com os ossos e as garras de animais para mostrar a sua força perante os outros. Com o desenvolvimento das cidades, e consequentemente com a criação de novos tecidos e técnicas de corte e costura, o vestuário passou a ser utilizado também como identificador das classes sociais e como símbolo de status.

Crane (2006) informa que desde os séculos passados, a vestimenta é vista como o principal fator de identificação do indivíduo no espaço público. E cita que, na Europa e nos Estados Unidos, respeitando os diferentes períodos da história, podíamos identificar através da vestimenta e dos adornos vários aspectos da identidade do indivíduo, como a ocupação, a identidade regional, a classe social e a religião. Alguns acessórios usados, como o chapéu, simbolizava o status social do indivíduo ou o que ele queria transmitir através desse acessório.

A vestimenta de uma mulher ou homem era vista como um dos mais valiosos pertences, no período que vai até a Revolução Industrial. Os pobres não tinham condições de adquirir roupas novas, eles vestiam roupas usadas que geralmente eram passadas de mãos em mãos antes de poderem vesti-las. Um homem pobre tinha apenas um traje de roupas. E os que detinham recursos para possuir um guarda-roupa consideravam as peças uma valiosa herança para ser deixada após a morte para a família ou criados. Os tecidos tinham um alto valor e era usado como moeda de troca, e podiam facilmente substituir o ouro como forma de pagamento.

Antes de nos aprofundarmos no estudo do figurino, é relevante definir alguns conceitos utilizados nesse trabalho referente a indumentária, ao vestuário e a moda. Recorremos a Barthes (2005) para entender a conceituação e a distinção entre indumentária e traje.

Parece extremamente útil distinguir de modo análogo, no vestuário, uma realidade institucional, essencialmente social, independente do indivíduo, como que a reserva sistemática, normativa, da qual ele extrai seu próprio traje; propomos chamar essa realidade, que corresponde à língua em Saussure, de indumentária; e uma realidade individual, verdadeiro ato de “vestir-se”, pelo qual o indivíduo atualiza em si a instituição geral da indumentária; propomos chamar essa segunda realidade, que corresponde à fala em Saussure, de traje. Indumentária e traje constituem um todo

genérico, ao qual propomos reservar doravante o nome de *vestuário* ( é a linguagem em Saussure) ( Barthes, 2005, p.268-269).

A partir da interpretação da indumentária, identificamos os componentes sociais, como: faixa etária, sexo, classe social , níveis de cultura e de localização. Já o traje é um fato empírico, submetido a uma abordagem fenomenológica, Barthes (2005) exemplifica citando o grau de desalinho ou sujeira em uma roupa, como um fato pertencente ao traje, pois não tem valor sociológico, ao menos que o desalinho e a sujeira da roupa seja um signo intencional em uma indumentária de cena. A distinção do vestuário das mulheres casadas e solteiras em certas sociedades pertence a indumentária, pois tem valor sociológico. O traje pode ser identificado como a maneira como um indivíduo usa a indumentária proposta pelo seu grupo, e a sua significação pode ser morfológica, psicológica ou circunstancial.

A moda pertence a alçada da indumentária, porém a sua origem pode representar dois movimentos. Ou a moda é criada por especialistas, caso dos estilistas, ou ocorre a propagação de um traje em escala coletiva.

Complementando a conceituação de moda, Crane ( 2006) cita o modelo de Simmel de mudança na moda e explica que as modas eram adotadas primeiramente pela classe alta e posteriormente pelas classes média e baixa. Esses grupos, em busca de status procuravam adotar o vestuário das classes dominantes. Quando a moda chegava nas classes inferiores, a classe alta já estava adotando outra moda, com o objetivo de se diferenciar e manter o status de lançadora de tendências. Simmel recebeu algumas críticas por enfatizar a função da elite de propagadora de tendências. E reconheceu que algumas atrizes e cortesãs disseminaram algumas modas.

Atualmente, a moda é mais democrática apesar da grande parte das tendências vir das passarelas das principais semanas de moda do mundo ( Paris, Milão, Nova Iorque e Londres) e ser disseminadas instantaneamente pela internet. Os indivíduos buscam a individualização, para se diferenciar dos outros, usam as vestimentas para expressar a sua personalidade e atitude. Muitos estilistas se inspiram em tribos urbanas para criar suas coleções.

A moda aberta significa precisamente o fim desse “dirigismo” unamista e disciplinar, o desacordo inédito existente entre a inovação e a difusão, a vanguarda criativa e o público consumidor. Doravante, a “rua” está emancipada do fascínio exercido pelos líderes de moda, já não assimila mais as novidades senão em seu próprio ritmo, “ à escolha”. No público apareceu um poder fortemente ampliado de filtragem e de distanciamento em matéria de aparência, significativo da escalada individualista das vontades de autonomia privada ( LIPOVETSKY,2009,p.164).

Essa breve explanação da moda nos ajuda a entender a importância do estudo do figurino e do seu poder de representação. Através do figurino que os atores vestem para interpretar os personagens, podemos identificar a sua posição social, a sua profissão e a sua personalidade.

A moda e o figurino não são sinônimos, a figurinista Duncan (2007) explica que os figurinistas decodificam e recodificam um figurino para o público da atualidade, ou seja, eles não seguem fielmente os códigos velhos (código da indumentária de épocas passadas), isso tornaria a comunicação impossível. E exemplifica, ao caracterizar uma personagem de prostituta do século XIX, o figurino não será um retrato fiel da indumentária real utilizada por essa profissional, pois o resultado final da caracterização da personagem não teria a sensualidade necessária para a identificação na cultura atual. Os figurinistas utilizam as licenças poéticas para atualizar a indumentária e torná-la convincente diante dos espectadores contemporâneos. O figurino não precisa ser uma cópia fiel dos documentos históricos, o mais importante é comunicar. Diante desse exemplo, é possível entender que figurino não é moda, o figurino inclui a moda, através do processo de reapropriar a moda para construir os personagens.

Na concepção do figurino, os profissionais fazem pesquisas históricas, estudam a contextualização do tempo e espaço da personagem, a maquiagem, os penteados, mas os figurinistas, dependendo do diretor da obra audiovisual, têm liberdade de acrescentar detalhes e características na indumentária pertencentes a outras épocas. É importante explicar que o figurino, apesar de ser inspirado em uma época determinada, não fica preso a tendências, o objetivo maior é envolver os espectadores na história.

O figurino é constituído pelas roupas e acessórios de um personagem, tem a função de dar veracidade à trama, logo, essa indumentária age como um personagem coadjuvante, à medida que auxilia o ator na representação do seu papel no convencimento da narrativa junto ao público.

Num espetáculo ou numa narrativa visual, o figurino é um valor agregado à corporificação da personagem e serve como elemento visual de impacto imediato para sua caracterização, além de ter valor narrativo. O figurino tem os seguintes atributos: é um sistema vestimentar referente a diversos sistemas vestimentares; é um objeto e se constrói com os elementos da linguagem visual; representa a natureza da obra literária; expressa as relações estruturais da narrativa, representadas pelas personagens. (NACIF, 2012, p.292).

No primeiro atributo do figurino como um sistema vestimentar referente a diversos sistemas vestimentares, a utilização social e simbólica do vestuário respeita os gêneros (o vestuário varia conforme a diferenciação sexual) e as idades da vida (a infância, a puberdade, a maturidade e a velhice), o status social (posições na hierarquia social), a ritualização do cotidiano através dos acontecimentos sociais, como os ritos de passagem, festividades, lazer, entre outros.

No segundo atributo, o figurino é um objeto e se constrói com os elementos da linguagem visual, através da cor, linha, forma, da textura, dos materiais utilizados, da dimensão e movimento do corpo.

No terceiro atributo, o figurino representa a natureza da obra literária, a pesquisa da produção do figurino se inicia com a leitura do texto dramático ou roteiro do filme, onde é identificado o contexto histórico, o gênero literário, os personagens e os seus papéis. A partir dessas informações, segue as caracterizações dos personagens que são trabalhadas amparadas em pesquisas sobre os perfis físico, sociológico e psicológico e também no valor simbólico atribuído a cada personagem na obra.

No quarto atributo, o figurino representa a personagem e também a natureza da obra literária. “Podem-se transpor para a linguagem visual as referências estilísticas contidas no texto. Cada gênero guarda uma coerência interna entre a representação das personagens e sua caracterização pelo figurino em termos de formas, cores, texturas.” (NACIF, 2012, p.295).

Diante do exposto, vimos a importância da indumentária fílmica e o seu poder de reforçar a narrativa, além disso, o figurino é visto como uma linguagem que pode ser interpretada com a contribuição teórica de Roland Barthes, principalmente com a utilização da Semiologia. Essa ciência, como nos orienta Bocca<sup>17</sup> (2003), foi aceita no início por Barthes, que norteou as suas pesquisas referente aos fatos simbólicos pela corrente do estruturalismo, resultando em duas obras, *Elementos de Semiologia* e *Sistema da Moda*.

Barthes (2007) informa que, no *Curso de Linguística Geral*, publicado em 1916, Ferdinand Saussure postulou a ciência geral dos signos, a Semiologia, da qual a linguística seria apenas uma parte dessa teoria. O objeto dessa ciência é qualquer sistema de signos, independente da substância e os seus limites. São as imagens, os gestos, os sons e os complexos dessas substâncias que estão presentes nos ritos, protocolos ou espetáculos. E se elas não podem ser consideradas “línguas” são ao menos “sistemas de significação”.

---

<sup>17</sup> BOCCA, Francisco Verardi. **Roland Barthes**: um semiólogo nômade. Revista de Filosofia, Curitiba, v.15 n.17, p. 11-27, jul/dez, 2003.  
Disponível em: [www2.pucpr.br/reol/index.php|RF?Dd1=112&dd99=p.f](http://www2.pucpr.br/reol/index.php|RF?Dd1=112&dd99=p.f).  
Acesso em: 04/04/2015.

A Semiologia, inicialmente, ocupou-se de códigos de interesse irrisório, como o código rodoviário. Assim que passaram a estudar conjuntos dotados de uma profundidade sociológica, depararam-se com a linguagem. Os objetos, as imagens e os comportamentos podem significar, mas jamais de forma autônoma. Qualquer que seja o sistema semiológico, a linguagem é necessária.

A substância visual tem as suas significações confirmadas quando há o auxílio de uma mensagem linguística, como o cinema, a história em quadrinhos, etc. Os conjuntos de objetos, como o vestuário e a alimentação, somente alcançam o estatuto de sistemas quando há a mediação da língua, com a separação dos significantes e da denominação dos significados. Ou seja, é difícil compreender um sistema de imagens ou objetos, cujos significados existam fora da linguagem.

Barthes (2007) nos coloca que a semiologia é uma parte da linguística, precisamente, a parte encarregada das grandes unidades significantes do discurso. Tais elementos têm o objetivo de retirar da Linguística os conceitos analíticos gerais que possibilitem a preparação da pesquisa semiológica. Os pares dicotômicos (língua e fala, significado e significante, sistema e sintagma e denotação e conotação), são oriundos da Linguística estrutural. Roland Barthes adaptou os elementos da Semiologia de Ferdinand Saussure aos três diferentes sistemas do vestuário (imagem, escrito e real), que serão discutidos nesse capítulo.

Em relação à indumentária utilizada em um filme, é importante compreender que o figurino é um signo formado pelo seu significante e significado e o processo que os une é a significação.

Do ponto de vista estrutural, um signo é constituído pela junção de um significante (ou forma) com um significado (ou conceito, na linguagem de Saussure). Trata-se, naturalmente, de realidades analíticas, operatórias. É preciso ver agora o que esses dois elementos vêm a ser no signo fílmico, ficando claro que deixaremos de lado, aqui, o estudo do signo oral, ou seja, da narrativa falada ou do diálogo. [...] I- Significante. Os suportes gerais do significante são o cenário, o guarda-roupa, a paisagem, a música e em certa medida, os gestos. [...] Segue-se que, na maioria das vezes, o significado é um estado da personagem ou das personagens entre si: será, por exemplo, profissão, identidade, caráter, nacionalidade, estado civil. Claro, pode ocorrer que atos, e não apenas estados, sejam significados. (BARTHES, 2005, p.37-44).

Para Barthes (2007) não há língua sem fala e não há fala fora da língua, logo, torna-se imperativo compreender a língua que compõe essa indumentária fílmica e sua respectiva fala. O sistema do figurino é formado pelo conjunto dos signos indumentários e o sintagma

representa as escolhas que o figurinista fez para elaborar os figurinos dos personagens do filme, assim, faz-se necessário entender todo o processo de escolhas que, por fim, resultaram na mensagem final onde os signos escolhidos se combinam.

O figurino de um filme produz sentido nos espectadores e, principalmente, nos analistas de imagem encarregados de estudá-lo. Joly (1994) corrobora com essa afirmação, ao explicar a importância de estudar certos fenômenos com a abordagem da Semiótica.

Abordar ou estudar certos fenômenos sob o seu aspecto semiótico é considerar o seu modo de produção de sentido, por outras palavras, a maneira como eles suscitam significados, ou seja, interpretações. Efetivamente, um signo é um signo apenas quando exprime ideias e suscita no espírito daquele ou daqueles que o recebem uma atitude interpretativa. (JOLY, 1994,p.30).

Podemos decifrar os sentidos produzidos pelo figurino de um filme, por se tratar de um signo. A interpretação é realizada a partir das mensagens enviadas através da composição das peças da indumentária utilizadas pela personagem, com o objetivo de reforçar a narrativa. Sendo assim, utilizaremos os elementos da Semiologia para interpretar os figurinos dos filmes de Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*.

A seguir, estudaremos os três tipos de vestuário identificado por Barthes (2009) em suas pesquisas, o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. Além da contribuição de Kwitko (2011) sobre o figurino cinematográfico ser visto como vestuário representado.

## 2.2 O FIGURINO VISTO COMO VESTUÁRIO REPRESENTADO

No Livro *Sistema da Moda*, Barthes (2009), ao estudar as imagens fotografadas nas revistas de moda, conseguiu identificar três diferentes sistemas de vestuário conforme a substância presente na comunicação de cada um. O primeiro é o vestuário fotografado ou desenhado, chamado de *vestuário-imagem*. O segundo é esse mesmo, sendo descrito, foi transformado em linguagem. O *vestuário-imagem* e o *vestuário escrito* remetem à mesma realidade, porém, não tem a mesma estrutura, já que não foram produzidos com os mesmos materiais, e, portanto, os materiais usados não têm as mesmas relações entre si. No *vestuário-imagem*, os materiais são formas, linhas, cores e superfície, a relação é espacial. O *vestuário escrito* dá-se através de palavras, sendo a relação sintática. Enquanto um tem a estrutura plástica a outra é verbal.

E há ainda o *vestuário real*, como terceira estrutura, que é diferente das duas primeiras, mesmo que elas sirvam de modelos, ou seja, ainda que o modelo que orienta a informação transmitida pelo *vestuário-imagem* e *vestuário escrito* pertença a essa terceira estrutura. O *vestuário real* não pode estar nem no nível da língua nem no nível das formas, pois ao ver uma peça de *vestuário real* não é possível esgotar sua realidade, nem mesmo sua estrutura.

O *vestuário-imagem* tem uma estrutura plástica, o *vestuário escrito* tem uma estrutura verbal e o *vestuário real* tem uma estrutura tecnológica. Essa estrutura se constitui no nível da matéria e de suas transformações e não de suas representações ou de suas significações.

É oportuno aplicar o par dicotômico (língua e fala) proposto por Ferdinand Saussure nos três diferentes sistemas de vestuário identificados por Roland Barthes para compreender as singularidades que há nesses distintos sistemas de moda.

A separação entre a língua e a fala constitui o essencial da análise linguística; seria vão, pois, propor logo de saída esta separação para sistemas de objetos, imagens ou comportamentos que ainda não foram estudados sob um ponto de vista semântico. Podemos somente, para alguns sistemas propostos, prever que certas classes de fatos pertencerão à categoria língua e outras à categoria fala. (BARTHES, 2007, p.28).

O *vestuário escrito*, aquele descrito em uma revista de moda através da linguagem articulada, não apresenta “fala”. Ou seja, esse vestuário não corresponde a uma realização particular das regras da moda. É apenas língua em estado puro. Para Saussure, é impossível uma língua sem fala, mas esse fato somente é aceito porque a língua da moda não é oriunda da “massa falante”, e sim de um grupo que decide os códigos da moda, as tendências.

O *vestuário-imagem* tem sua língua proveniente do *fashion-group* (grupo de pessoas da área de moda que pesquisam e lançam as tendências). O vestuário fotografado de uma revista de moda é utilizado por uma mulher individual (modelo), sendo assim, apresenta um estado semi-sistemático do vestuário, pois a língua da moda nesse tipo de vestuário é pseudo-real. A modelo que veste essa roupa foi escolhida devido a sua generalidade canônica, possui aparência física e medidas do corpo exigidas como padrão de beleza da indústria da moda. E ainda representa uma fala normativa, sem nenhum poder de decisão nas escolhas e combinações do vestuário, quem escolhe as roupas em um editorial de moda é o profissional chamado de editor de moda.

No *vestuário real*, Barthes (2007) cita Trubetzkoy<sup>18</sup>, para afirmar que nesse tipo de vestuário existe a clássica separação entre a língua e fala. A língua no vestuário real é formada pelas combinações e os estilos das peças. Modificar a combinação das peças ou a escolha de um tipo de acessório provoca uma mudança do sentido. Usar um chapéu formal emite um sentido, diferente de utilizar um chapéu esportivo. A forma como a vestimenta cobre o corpo, nos aspectos comprimento e largura, também faz parte da língua. A fala no *vestuário real* corresponde ao tipo de fabricação, medidas da vestimenta, propriedade das peças (autoria, marcas), tempo de vida (nova, antiga), manias pessoais. Desta forma, podemos atribuir ao vestuário uma narrativa.

Barthes (2009) argumenta que estudar o vestuário de moda pressupõe antes separá-lo de acordo com cada uma das suas três estruturas. É preciso definir se vai estudar atos, imagens ou vocábulos, o que não pode é estudar todas essas substâncias simultaneamente. Cada uma dessas estruturas tem uma análise apropriada. Estudar o vestuário “representado”, pela imagem ou palavra, oferece uma vantagem metodológica sobre o *vestuário real*, o vestuário descrito nas revistas de moda fornece ao analista uma sincronia pura. O *vestuário real* tem algumas finalidades, como, proteção, adorno e pudor, que no vestuário representado podemos perceber no máximo a emissão dos significados dessas finalidades.

A divulgação da moda através de revistas é vista como uma atividade de transformação ocorre a passagem da estrutura tecnológica para as estruturas icônica e verbal. Essa passagem de estruturas é descontínua, o vestuário real é transformado em “representação” através de alguns operadores que fazem a passagem de um código para outro.

Para estudar as imagens dos figurinos dos filmes, utilizaremos uma quarta estrutura, essa específica para o figurino cinematográfico. Kwitko (2011) na sua dissertação de mestrado trabalha com a Semiologia para fazer um entrelaçamento entre os figurinos e a narrativa cinematográfica do cineasta espanhol Pedro Almodóvar.

O figurino no trabalho de Kwitko foi definido como *vestuário filmado*, possuindo uma quarta estrutura a ser analisada, sendo real, já que foi produzido por alguém e usado por um ator e ainda sendo fictício, pois o mesmo foi filmado para compor um personagem. O figurino é uma justaposição do *vestuário filmado* com o *vestuário real*, assim sendo, ele pode ser compreendido como um *vestuário representado*.

O figurino na ideia de que é um vestuário filmado parte de um modelo, o do vestuário-real, e que tem sua origem na concepção do diretor do filme. No entanto, vale abrir um parêntese e pontuar que o figurino não é somente um

---

<sup>18</sup>Postulou a análise semântica do vestuário real no livro *Principes de phonologie*, Paris, Klincksieck, 1949, p.19.

modelo que copia o real [...] ele também pode estar no posto como produtor rico de sentido. (KWITKO, 2011, p.42).

Diante da contribuição dos dois pesquisadores, Barthes (2009) e Kwitko (2011), o figurino cinematográfico será pensado como um vestuário representado, logo, para interpretar esse vestuário vamos recorrer aos elementos da Semiologia de Barthes (2007), precisamente (língua e fala, significante e significado, sistema e sintagma) para analisar todos os encontros entre os personagens Rosinha e Chicó no filme *O Auto da Compadecida*. Além das principais aparições da personagem Judicéia no filme *O Bem Amado*.

### 2.3 O FIGURINO ARMORIAL NO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA*

O filme *O Auto da Compadecida* concentra-se na saga de dois nordestinos pobres (João Grilo e Chicó) do sertão da Paraíba que aplicam golpes na comunidade para sobreviver diante da corrupção e das desigualdades sociais.

Esse filme não é somente uma comédia religiosa, mas também como Orofino (2006) afirma, Guel Arraes obteve um equilíbrio de diferentes gêneros em um só produto. O filme consegue ser hilário e romântico (amor de Chicó e Rosinha), dramático (cena do julgamento com Nossa Senhora, Jesus e o Diabo) e um drama político (fome, miséria e exclusão social). No plano das representações simbólicas, não há fronteiras rígidas entre o gêneros *ficcional* e *não ficcional*.

Vamos nos concentrar no figurino do filme *O Auto da Compadecida*, especificamente na indumentária de Chicó, vivido pelo ator Selton Mello e Rosinha, interpretada pela atriz Virgínia Cavendish. Mas antes, faremos uma breve explicação sobre a inspiração estética que norteou o processo de produção do figurino do filme.

Conforme depoimento de Moa Batsow (produtor de arte) dado a Orofino (2006), eles obedeceram à orientação geral do diretor e todas as pesquisas que nortearam a concepção de arte giraram em torno da estética medieval. As pesquisas efetuadas por essa equipe puderam auxiliar outros setores da produção, principalmente a cenografia. É a produção de arte que define os objetos pessoais usados pelos personagens, e é a equipe do figurino e maquiagem que cuida da concepção visual deles.

[...] Você vai no Nordeste hoje, aí isso a gente constatou indo nas cidadezinhas, no interior, no sertão e tal, você se sente num lugar completamente medieval. Aquelas pessoas, as roupas, a música, a cultura popular. Então, esse foi um traço que a gente identificou. O armorial é completamente medieval. Aí, dentro disso começa a se materializar em uma

série de pontos estéticos dentro da história: a cor, a textura. A gente fez uma palheta em cima das folhas e da terra do Nordeste. Das folhas secas. E do tom da terra. Então vai desde o prata, no Nordeste você tem, você tá andando pelas estradinhas de terra e você passa por uma árvore completamente prata, que ela seca, ela fica prateada. Então vai desde o prata, passando por vários tons de marrom, de amarelo, de ocres. Basicamente foi isso. A vegetação, a terra do Nordeste. Os tecidos, a gente usou mais rústicos. O envelhecido, na verdade, é básico, assim. Se você vai para o sertão, tudo é envelhecido, né? Porque a própria poeira tá no ar, que vem com o vento, já envelhece qualquer coisa. Você não tem nada branco, nada é branco. (OROFINO, 2006, p.171).

Para complementar o depoimento de Moa Batson sobre o processo de inspiração na concepção da cartela de cores (prata, tons de marrom, de amarelo e de ocres) e tecidos rústicos utilizados no figurino, vale observar o que Campos (2008) nos relata que se pode identificar ecos do Armorial na “visualidade neomedieval”. As cores adotadas no filme são as que os artistas plásticos do Armorial utilizam nas imagens de um “sertão medieval”. A cor da terra avermelhada é muito utilizada nas obras do Armorial. E é esse mesmo tom que está presente nos figurinos dos personagens João Grilo, Chicó, Major Antônio Moraes, Cabo Setenta, Vicentão, os cangaceiros e o padeiro.

Os tecidos rústicos utilizados nos figurinos foram envelhecidos artificialmente, pois a poeira do local penetra naturalmente nas roupas. A tonalidade ideal das roupas foi obtida através de um processo de lavagem e tingimento, as cores almejadas (os amarelos, vermelhos e ocres) são semelhantes às dos quadros de pintores Armoriais, como Dantas Suassuna e Romero de Andrade Lima, conforme as figuras a seguir.

Figura 05 – Quadro de Dantas Suassuna



FONTE: site do jornal [www.old.pernambuco.com](http://www.old.pernambuco.com)<sup>19</sup>

<sup>19</sup>Quadro de Dantas Suassuna

Disponível em: [www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110902155016](http://www.old.pernambuco.com/ultimas/nota.asp?materia=20110902155016)

Acesso em: 04/04/2015

Figura 06 – Quadro de Romero de Andrade Lima



FONTE: site do artista [www.romerodeandradelima.com.br](http://www.romerodeandradelima.com.br)<sup>20</sup>

O figurino feminino das personagens Dora e Rosinha utilizaram as rendas locais. A indumentária e os adornos da personagem Rosinha eram compostos por blusas, luvas e mantilhas de gripir, crochê, labirinto e renascença. Tanto Guel Arraes como o figurinista Cao Albuquerque (2008) afirmam que o figurino é atemporal.

O vestuário de Rosinha recebeu influência da Idade Média e de Dora (mulher do padeiro) foi inspirado nos modelos dos anos 20. Logo, esse fato contribui para reforçar uma característica de Guel Arraes, “[...] indo além de simplesmente ‘transportar’, fechado nos limites estéticos do movimento, o Armorial para as telas da TV e do cinema.” (CAMPOS, 2008, p.276).

O figurinista do filme *O Auto da Compadecida*, Cao Albuquerque, relata-nos sobre a não obediência da ordem temporal no processo criativo dos figurinos dos personagens, conforme trecho a seguir.

O vestido de Rosinha, por exemplo, é totalmente Idade Média e você olha para Denise Fraga, que tem uma roupa toda anos 20 e que não tem nada a ver com a roupa da outra, que tem todo um corte Idade Média, diretório, longo, com cabelos emendados e é outra coisa totalmente diferente. Porque ela, a gente queria fazer uma heroína e a gente achou que heroína tinha que ter um vestido comprido para parecer uma estátua, enfim, foi pirando. Os meninos, a mesma coisa, os meninos a gente partiu do princípio que eles tinham que trocar de roupa e ninguém achar que eles tinham trocado de roupa nenhuma, era um lencinho aqui, um paninho ali, um suspensório que subia, uma calça que enrolava, a gente decupou a roupa deles de uma forma que com a mesma roupa eles tinham 18 trocas de roupa e não parecia que eles trocavam de roupa nenhuma. (OROFINO, 2006, p.173).

<sup>20</sup> Quadro de Romero de Andrade Lima

Disponível em: [www.romerodeandradelima.com.br/rall/home.html](http://www.romerodeandradelima.com.br/rall/home.html)

Acesso em: 04/04/2015

A essência do Armorial também pode ser visualizada na maneira como foram trabalhados os elementos como palha trançada, bordados dourados e pedras. O rústico e o luxuoso juntos é uma visão emblemática, conforme diria Suassuna “[...] da proposta armorial, de unir dois universos distintos na criação de uma arte nacional.” (CAMPOS, 2008, p.276).

Foi constatada uma grande liberdade concedida ao figurinista na concepção dos personagens de *O Auto da Compadecida*, por se tratar de uma narrativa de caráter fantástico e atemporal, sendo toda a pesquisa de base considerada como uma “brincadeira”. O figurinista Cao Albuquerque, em entrevista dada a Orofino (2006), confirma a ideia de fábula presente no processo criativo do figurino, conforme trecho a seguir:

Eu sempre penso em fazer as coisas com uma cara de fábula, eu não me animo a fazer realidade. De realidade, já basta a minha que já é suficiente. Eu gosto de fechar os olhos e parecer que é um sonho. Agora o João Grilo e o Chicó foram inventados, eu parti do princípio que tudo ali tinha que ter uma referência de Idade Média. Eu vi um filme de Pasolini, o Decameron, e fiquei pensando naqueles dentes estragados, naquelas bocas emendadas, naquele Pasolini que faz uma Idade Média “meio sem idade nenhuma” [...]. (OROFINO, 2006, p.173).

Entender como aconteceu todo o processo criativo que envolveu pesquisas da estética medieval e da história do vestuário, que por fim resultaram na produção do figurino do filme *O Auto da Compadecida*, nos auxilia na análise dos figurinos sob a ótica da Semiologia.

Compreender a indumentária fílmica como uma linguagem visual que pode ser interpretada, objetivando verificar se as mensagens emitidas através das roupas que os atores usam estão em consonância com a narrativa.

### 2.3.1 A LINGUA, A FALA E A SIGNIFICAÇÃO DO FIGURINO DOS PERSONAGENS ROSINHA E CHICÓ

O figurino de Rosinha, interpretada pela atriz Virgínia Cavendish, e o de Chicó, interpretado pelo ator Selton Mello, serão analisados de acordo com os elementos da Semiologia. O vestuário representado dos personagens será decifrado conforme o estudo de cada par semiológico (língua e fala, significante e significado, e sistema e sintagma). Além de um estudo complementar sobre as cores, a história da indumentária e o contexto sociocultural.

Definir o objetivo de uma análise é indispensável para estabelecer os seus próprios instrumentos, não esquecendo que eles determinam em alto grau o

objeto da análise e suas conclusões. [...] Não há método absoluto para a análise, mas sim opções a fazer, ou a inventar em função dos objetivos. Deste modo, quando Roland Barthes se impõe como objetivo a investigar se a imagem contém signos e que signos são esses, está a inventar a sua própria metodologia. (JOLY, 2007, p.54-55).

O objetivo da análise do vestuário representado do casal de personagens do filme *O Auto da Compadecida* é mostrar que é possível ler o figurino como uma linguagem carregada de conteúdo simbólico que pode ser interpretada com os elementos da Semiologia de Barthes, além de identificar se essa indumentária fílmica com toda a sua significação ajuda a contar a história. O figurino pode ser visto como um personagem coadjuvante na narrativa de Chicó e Rosinha? É esse questionamento que vamos responder à medida que interpretamos os figurinos.

Segue os fotogramas da cena do primeiro encontro entre Rosinha e Chicó, no parque de diversões da cidade de Taperoá, com as respectivas análises semiológicas do figurino dos dois personagens.

Fotograma 03 – Rosinha e Chicó olhando para os fogos de artifícios no céu



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 04 – Rosinha saindo da igreja



Fonte: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 05 – Rosinha tirando o véu após sair da igreja e ver Chicó



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 01 – Análise semiológica do figurino de Rosinha

<b>A língua do figurino de Rosinha</b>	<b>A fala do figurino de Rosinha</b>
Blusa cinturada de renda gripir, com manga curta sobre o ombro. Saia longa com babados, luva, mantilha na cabeça.	Mulher delicada e religiosa.
<b>Significante do figurino de Rosinha</b>	<b>Significado do figurino de Rosinha</b>
Roupas com tecidos fluídos e trabalhados manualmente (rendas gripir, renascença), com corte recatado. Em tons claros. Jóias delicadas.	Mulher que privilegia tecidos nobres (alto poder aquisitivo). Mas não gosta de chamar atenção (sem decotes profundos e tons fortes).

Fotograma 06 – Chicó olhando Rosinha saindo da igreja



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 02 – Análise semiológica do figurino de Chicó

<b>A língua do figurino de Chicó</b>	<b>A fala do figurino de Chicó</b>
Camisa manga comprida, sem gola, com botões, tom claro terroso. Chapéu de couro.	Homem de vida simples e que possui poucas roupas, já que a camisa do trabalho diário (sertão nordestino/proteção solar) é utilizada também para a noite.
<b>Significante do figurino de Chicó</b>	<b>Significado do figurino de Chicó</b>
Roupas com tecidos rústicos, desgastadas e amassadas. Cigarro e chapéu de couro na mão.	Homem de vida profissional informal, sem posses. Apesar da vida humilde, tem gestos de educação.

No quadro 01, a análise semiológica do figurino de Rosinha mostra, a língua do figurino representada no estilo das peças da indumentária (modelagem e cortes) e acessórios, e a sua fala expressa o que o “visual de Rosinha” emite mulher delicada e religiosa. O significante trata do material empregado na confecção das peças e a cartela de cores utilizadas, e o significado é o resultado da união dos tecidos (manuais) com os tons pastéis, o que corresponde a uma mulher que apesar da elevada situação financeira, não gosta de chamar atenção, é discreta.

O sistema do figurino de Rosinha é representado por todas as peças que compõem o figurino da personagem. Composto por saias longas, blusas cinturadas, todas em tons que variam do branco ao terra e os tecidos manuais, principalmente as rendas locais. O sistema ou paradigma do figurino é formado pelo conjunto dos signos (as peças da indumentária) que torna possível a escolha do que a personagem irá vestir. O sintagma são as escolhas que o figurinista faz entre todas as peças do figurino para a personagem utilizar em cada cena. Na primeira cena analisada, a personagem deve expressar toda a sua personalidade a fim de que o espectador compreenda logo a sua essência.

No quadro 02, a língua do figurino de Chicó representa a simplicidade das peças do personagem, sem muita variedade de modelos e de cores. A fala expressa que Chicó é um homem de vida simples. O significante corresponde aos tecidos rústicos e desgastados e os tons terrosos das peças do personagem. O significado confirma a sua origem humilde.

No sistema do figurino de Chicó, conforme o depoimento já citado do figurinista Cao Albuquerque, o personagem tinha apenas uma combinação de roupa e alguns acessórios,

lenços, suspensório, colete, chapéu, que combinados possibilitava aparentar uma maior diversidade de combinações. O sintagma corresponde a essas combinações realizadas pelo figurinista, de unir os acessórios típicos do nordeste às peças de roupas, que também eram modificadas, bainha dobrada, suspensório que subia.

No segundo encontro de Rosinha e Chicó ele entrega joias (fruto de uma armação de João Grilo com Vicentão e Cabo Setenta) a Rosinha e ela pede uma prova da valentia dele para poder usá-los, segundo os fotogramas 07 e 08, com as respectivas análises semiológicas.

Fotograma 07 – No segundo encontro do casal, Chicó declara seu amor a Rosinha.



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 08 – Chicó entrega as joias a Rosinha.



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 03 – Análise semiológica do figurino de Rosinha

<b>A língua do figurino de Rosinha</b>	<b>A fala do figurino de Rosinha</b>
Blusa cinturada de manga curta de renda com bordados de flores miúdas e saia longa.	Mulher romântica.
<b>Significante do figurino de Rosinha</b>	<b>Significado do figurino de Rosinha</b>
A blusa é uma peça rendada e a saia é confeccionada com um tecido mais rústico, linho, ambos em tons terrosos. Jóias delicadas.	Mulher que sabe combinar a delicadeza da renda com o tecido mais pesado da saia.

No quadro 03, a análise semiológica do figurino de Rosinha no segundo encontro do casal, mostra que a língua do figurino é representada por duas peças de estilos diferentes, a blusa romântica contrasta com a saia. A fala expressa o romantismo da blusa. No significante do figurino percebemos que, enquanto a blusa é de renda com detalhes de bordados minúsculos coloridos, a saia tem um tecido mais encorpado, uma mistura de requinte com rústico, uma das características da estética armorial. O significado representa a mulher que sabe dosar o romantismo, é uma mulher romântica, mas sabe quebrar esse excesso de doçura com um toque mais pesado, mais real.

O sistema do figurino de Rosinha representa todo o seu vestuário composto na sua maioria por peças produzidas manualmente como as rendas. É importante explicar que a mulher que adota no seu vestuário tecidos rendados e bordados, possui um estilo romântico. O sintagma do figurino, nesse segundo encontro do casal, já mostra uma peça confeccionada com um tecido mais pesado, ou seja, o figurinista escolheu uma roupa composta por duas peças, que equilibra o romantismo da personagem. Chicó está vestindo a mesma indumentária do primeiro encontro (ver o quadro 02 da análise semiológica do figurino de Chicó). O uso do escapulário pelo personagem reforça a sua fé.

Podemos perceber na cena do segundo encontro do casal que a tonalidade das peças se confunde com o cenário, o tom de terra presente na paisagem do sertão nordestino é o mesmo das peças do vestuário dos personagens. Há uma integração do cenário e o figurino pelo tom da terra, essa cor é a mesma que os artistas do movimento Armorial utilizam nas suas obras.

O terceiro encontro de Rosinha e Chicó ocorreram no interior da igreja e logo que acabou a missa os personagens se reuniram para o duelo entre Chicó e os pretendentes de Rosinha. Conforme os fotogramas 09, 10 e 11 com as respectivas análises semiológicas.

Fotograma 09–Chicó rezando antes do duelo



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 10 – Rosinha e Chicó se encontram na igreja



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 11 – O duelo de Chicó com os valentões da cidade



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 04 – Análise semiológica do figurino de Rosinha

<b>A língua do figurino de Rosinha</b>	<b>A fala do figurino de Rosinha</b>
Blusa cinturada, com decote quadrado, detalhes de pregas na manga curta e saia longa.	Mulher romântica e delicada.
<b>Significante do figurino de Rosinha</b>	<b>Significado do figurino de Rosinha</b>
A blusa é confeccionada com dois tipos de tecidos, um fino e uma renda aplicada na parte da frente da peça, e uma saia longa. Ambas as peças são da cor branca. Jóias delicadas. Cabelos presos com detalhes de tranças.	Mulher que valoriza tecidos nobres, blusa com cintura marcada e decote quadrado, apesar de ser discreto, já começa mostrar um pouco de pele. O cabelo preso ajuda a valorizar o colo.

No quadro 04, a análise semiológica do figurino de Rosinha no terceiro encontro do casal apresenta a língua do figurino de Rosinha composta por blusa cinturada e saia longa. A fala dessa indumentária expressa suavidade, romantismo. O significante do figurino de Rosinha representa os tecidos leves e brancos, os cabelos presos e o uso de joias. O significado do figurino de Rosinha expressa as peças confeccionadas com tecidos finos com um decote mais aberto que mostra mais a pele, além da ajuda do cabelo preso na valorização do colo.

O sistema do figurino é composto pelas peças românticas de Rosinha. O sintagma, a escolha do figurinista da indumentária mais apropriada para a cena do duelo evidencia o decote quadrado e a cintura marcada da blusa com a saia longa.

Chicó, no terceiro encontro do casal continua vestindo a mesma roupa, conforme o quadro 02 da análise semiológica do figurino de Chicó.

No quarto encontro do casal, João Grilo leva Chicó à fazenda do pai de Rosinha, Major Antônio Moraes, e o apresenta como fazendeiro, advogado e futuro pretendente de Rosinha, conforme os fotogramas 12 e 13 com as respectivas análises semiológicas.

Fotograma 12– João Grilo e Chicó na fazenda do Major Antônio Moraes



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 13 – Rosinha antes de saber que Chicó é o seu pretendente



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 05 – Análise semiológica do figurino de Rosinha

<b>A língua do figurino de Rosinha</b>	<b>A fala do figurino de Rosinha</b>
Blusa cinturada de renda e saia longa.	Mulher romântica e delicada.
<b>Significante do figurino de Rosinha</b>	<b>Significado do figurino de Rosinha</b>
A blusa é confeccionada com renda. A saia longa é de um tecido fluído. Ambas as peças são da cor branca. Joias	Mulher que valoriza tecidos nobres, e que ostenta o seu estilo romântico mesmo estando em casa. O uso da touca na cabeça

delicadas. Uso de uma toca rendada.	é um acessório que transmite que ela estava em casa e foi abordada de surpresa.
-------------------------------------	---

No quadro 05, a análise semiológica do figurino de Rosinha no quarto encontro do casal mostra a língua do figurino composta de blusa cinturada (a mesma blusa do primeiro encontro do casal), ver quadro 01, e saia longa. É a sua fala que confirma o romantismo de Rosinha. O significante do figurino representa os tecidos fluídos e rendados. O diferencial do figurino é a touca que a personagem utiliza. O significado da indumentária de Rosinha reforça o gosto da personagem por tecidos nobres.

O sistema do figurino de Rosinha é composto pelas peças separadas que a personagem usa, as blusas com cintura marcada com decote quadrado e as saias. E o sintagma do figurino, a combinação proposta pelo figurinista para a cena analisada, mostra o figurino que privilegia as rendas e os tecidos fluídos e o uso da touca. O figurinista escolheu para essa cena a mesma blusa que Rosinha vestiu na sua primeira aparição no filme. É a primeira vez no filme que Rosinha repete uma peça.

Quadro 06 – Análise semiológica do figurino de Chicó

<b>A língua do figurino de Chicó</b>	<b>A fala do figurino de Chicó</b>
Terno em tom terroso com viés em um tom mais claro ao redor da gola.	Homem que usa terno no sertão nordestino tem um cargo importante.
<b>Significante do figurino de Chicó</b>	<b>Significado do figurino de Chicó</b>
Roupas confeccionadas em tecidos naturais (linho), chapéu estilo Panamá.	Homem que aparenta ter uma boa situação financeira.

O quadro acima mostra a análise semiológica do figurino de Chicó no quarto encontro do casal, no dia em que ele vai se apresentar ao pai de Rosinha, fingindo ser um fazendeiro e advogado. A língua do figurino de Chicó é composta por um terno e a fala do figurino corresponde a um homem que deve possuir um cargo importante, pois no sertão do Nordeste poucas pessoas vestem essa indumentária. O significante do figurino de Chicó representa as peças confeccionadas em linho, em tom terroso e o uso do chapéu estilo Panamá. E o significado dessa indumentária expressa um homem que aparenta ter uma situação financeira satisfatória.

O sistema do figurino de Chicó é composto por poucas peças, camisas e calças de tecidos rústicos e desgastados, chapéu, sandália de couro e escapulário. O sintagma do figurino de Chicó corresponde à escolha do figurinista para a indumentária ideal para essa cena, como Chicó estava fingindo ser um advogado e fazendeiro, o figurino deveria transparecer que ele possuía uma ótima situação financeira, por isso o uso do terno para representar o papel de homem importante.

No quinto encontro do casal, Chicó vai à fazenda do pai de Rosinha negociar a dívida do casamento, conforme os fotogramas 14 e 15.

Fotograma 14–Chicó explicando ao pai da noiva que ainda não tem o dinheiro



Fonte: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 15 – Rosinha sugerindo quebrar a porquinha (cofre que a sua avó deixou como herança) depois do casamento para quitar o débito



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

No quinto encontro do casal, tanto Rosinha quanto Chicó vestem uma indumentária já utilizada na trama, logo já analisada semiologicamente. Este figurino de Rosinha foi estudado conforme o quadro 03. E o figurino de Chicó foi analisado no quadro 06.

No sexto encontro do casal acontece o casamento, conforme o fotograma 16 com a respectiva análise semiológica.

Fotograma 16 - O casamento de Rosinha e Chicó.



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Quadro 07 – Análise semiológica do figurino de Rosinha

<b>A língua do figurino de Rosinha</b>	<b>A fala do figurino de Rosinha</b>
Vestido de manga comprida, decote quadrado, com babados na saia.	Mulher romântica e delicada.
<b>Significante do figurino de Rosinha</b>	<b>Significado do figurino de Rosinha</b>
Vestido com detalhes de renda, saia longa de tecido fluido, na cor branca. Detalhe na cabeça rendada com bordados de pérolas e véu. Jóias delicadas.	Mulher que segue as tradições sociais. Casa na igreja com traje de noiva formal.

Fotograma 17– Rosinha, Chicó e João Grilo caminhando sem rumo



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 18 – Rosinha e Chicó dançando com a música de João Grilo



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

No quadro 07, a análise semiológica do figurino de Rosinha no dia do casamento mostra que a língua do figurino corresponde a um vestido de manga comprida com babados na saia. A fala deste figurino expressa que Rosinha é uma noiva romântica e delicada. O significante do figurino representa os tecidos rendados e fluídos do vestido, na cor branca, o detalhe da cabeça com bordados de pérolas e véu longo. O significado expressa que o vestido de noiva de Rosinha é tradicional, ela segue as normas da sociedade e se casa com a vestimenta apropriada na igreja.

O sistema do figurino de Rosinha corresponde a todas as blusas estilo princesa rendadas, saias e joias delicadas. E o sintagma do figurino, corresponde à escolha do vestido de noiva que representou todo o romantismo de Rosinha, fiel à tradição do casamento na igreja.

O figurino de Chicó no dia do seu casamento foi o terno terroso já analisado no quadro 06. Devido ao evento formal, Chicó fechou todos os botões da camisa e não está usando o chapéu.

Para complementar a análise semiológica do figurino de Rosinha e Chicó, vamos acrescentar um breve estudo sobre as cores e a história da indumentária dos personagens, além da contextualização sociocultural.

É importante lembrar que *O Auto da Compadecida* é uma adaptação da peça homônima de Ariano Suassuna, grande defensor da identidade cultural do povo do sertão nordestino, criador do movimento Armorial e com uma extensa e elogiada obra literária. Apresenta nas suas obras, inclusive na peça *Auto da Compadecida*, características que privilegiam a aproximação do nordeste do Brasil a península Ibérica.

Lima <sup>21</sup>( 2014 ) nos diz que é visível no texto dramaturgico de Ariano as influências da cultura ibérica e do cristianismo, especificadamente a Igreja católica. As suas fontes estão nos autos da Idade Média, no humanismo do teatro de Gil Vicente, no século XVII, no teatro barroco de Calderón de La Barca. Queiroz <sup>22</sup>( 1998 ) confirma, ao citar que no prefácio do Auto são explicitados os chamados milagres de Nossa Senhora do século XIV, o teatro de Gil Vicente, o teatro espanhol do século XVII e a *commedia dell'arte*.

Logo o diretor Guel Arraes buscou a mesma inspiração de Ariano Suassuna na transposição da peça. “O fato de recorrer ao arcaico e situar o nordeste como palco da herança ibérica medieval orientou toda a concepção e a direção de arte da minissérie realizada pela Rede Globo: a estética da Idade Média.” (OROFINO, 2006, p.31). Essa inspiração é confirmada principalmente no figurino da personagem Rosinha. É importante informar que a inspiração da Idade Média na concepção da peça armorial não esta centrada em um único período da época medieval, logo as referências a indumentária não se prendem a um século específico, ver figura 07, um vestido do século XII que lembra a silhueta da indumentária de Rosinha, justo no corpete e com uma saia mais volumosa.

---

<sup>21</sup> Geraldo Lima (escritor,dramaturgo, roteirista)

Ensaio: A força inesgotável do teatro de Ariano Suassuna

Disponível em: [www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/forca-inesgotavel-teatro-de-Ariano-Suassuna-13338/](http://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/forca-inesgotavel-teatro-de-Ariano-Suassuna-13338/)

Acesso em: 13|07|2015

<sup>22</sup> Mimetismo e Recriação do Imaginário Medieval em Auto da Compadecida de Ariano Suassuna e em La Diestra de Dios Padre de Enrique Buenaventura

Disponível em: [www.scielo.br/scielo.php?pid=SO102-01881998000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=SO102-01881998000100004&script=sci_arttext)

Acesso em: 13|07|2015

Figura 07: Vestido do século XII



Fonte: KÖHLER, Carl. História do vestuário. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

No século XII, por exemplo, a justeza estava localizada no corpete do vestido, ficando próximo ao corpo, e as saias, mais amplas, com panejamento mais volumoso até os pés. A silhueta predominante foi a magra e verticalizada, um eco à estética arquitetônica do período. (BRAGA, 2007, p.39)

Köhler (2005) acrescenta que, na França, a indumentária feminina utilizada na idade média, precisamente em meados do século XIV, se caracterizava pela divisão do traje em duas partes, sendo um corpete e uma saia, de cores diferentes e a saia franzida e costurada ao corpete. As mulheres solteiras exibiam os cabelos soltos e as casadas prendiam os cabelos em tranças enroladas ao redor da cabeça.

Em relação ao uso das cores, o filme *O Auto da Compadecida* privilegiou as mesmas cores que os artistas do movimento Armorial usam nas imagens do “sertão medieval”, principalmente a cor da terra avermelhada. O figurino de Rosinha conta com peças nas cores brancas e em tons terrosos, enquanto que o de Chicó é restrito apenas aos tons de terra.

Buscamos os ensinamentos de Guimarães (2004) para compreender a cor na dimensão da cultura, especificadamente a brasileira. Os tons de terra vermelha e terra amarela (ocre) datam do período Paleolítico, o homem começou a representar as figuras nas cavernas com essas duas cores, tempos depois o homem utilizou apenas o preto e o vermelho para contornar alguns animais, diferenciando os sexos entre os animais. O sexo masculino é pintado de preto e o feminino de vermelho. Apesar da relevância da combinação de preto e vermelho, o homem pintou com seis diferentes cores (branco, preto, terra-ocre, terra-marrom, terra-vermelha e terra violeta) os animais em algumas cavernas.

A cor é carregada de simbolismo, tem sua linguagem específica, e vínculos de ligação entre a unidade biológica e a diversidade cultural do homem. Guimarães (2004) estudou os

códigos terciários da comunicação das cores, que são os códigos culturais para interpretar a cor como fonte de informação cultural.

A possibilidade de admitir muitas interpretações, ou seja, a polissemia é uma característica fundamental da arte, que até certo ponto podemos atribuir também à cor. Entretanto, é possível obter-se uma significação precisa para determinada cor em determinado texto cultural. Para conseguir tal invariante, a aplicação da informação cromática deverá estar combinada com outros elementos sógnicos além da própria cor, que possam no texto cultural apresentado, indicar a leitura correta. Um desses elementos pode ser a presença simultânea da cor simbolicamente oposta. (GUIMARÃES, 2004, p.97-98).

Diante disso, podemos interpretar que o uso dos tons terrosos na indumentária de Rosinha e Chicó pode ser atribuído primeiramente como uma das características da estética do movimento Armorial que privilegia essa cor nas suas obras plásticas. Como também, seguindo a premissa de que o Armorial valoriza as raízes culturais do sertão nordestino, nada mais simbólico que o tom de terra presente no seu cenário natural para dar cor às indumentárias dos personagens; é a terra como elemento de força e resistência do povo sertanejo. O homem diante do primeiro plano, a paisagem, conforme fotograma 19.

Fotograma 19 – A cor da terra do sertão nordestino



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

O figurino de Rosinha também apresenta algumas peças brancas, principalmente no primeiro encontro do casal, o branco na indumentária da personagem transmite pureza e luz. “Em oposição ao preto, o branco é a cor da vida e da paz [...] A luz como origem de todas as formas e o preto como fim (carvão, cinzas).” (GUIMARÃES, 2004, p.92).

A indumentária de Rosinha, confeccionada com tecidos nobres principalmente as rendas, teve sua inspiração na idade média, nas blusas estilo *corselet* e saias longas, nos tons terrosos que exaltam as raízes do povo do sertão e na cor branca que representa a pureza e a

delicadeza de uma moça romântica que sonha em se casar por amor. Aguiar (2004) explica que a mulher que tem o estilo romântico no vestir resgata a feminilidade e a graça de outros tempos. A aparência é delicada, e possui a personalidade extremamente feminina, juvenil, refinada e romântica.

Essa vestimenta carregada de simbolismo que transmite a sua posição social (tecidos manuais e joias), sua religiosidade (véu na igreja) e o romantismo (corte princesa), contrasta com o do personagem Chicó. Este homem de vida simples, com poucas peças de roupas, desgastadas, todas nas tonalidades terrosas, para evidenciar a sua origem de trabalhador da terra que se aventura na cidade pequena. A religiosidade também está presente no figurino de Chicó, no “escapulário” que usa no pescoço.

Através da vestimenta dos personagens de Chicó e de Rosinha, podemos perceber a construção das identidades. Rosinha, moça rica e romântica e Chicó, humilde trabalhador do sertão.

As roupas do final do século XX são mais complexas em comparação com o vestuário do século XIX. Os códigos desse último baseavam-se sobretudo em distinções de classe e região. Nas cidades, os códigos de classe eram facilmente reconhecidos e interpretados, embora muitas pessoas não possuíssem os meios para se vestir no estilo da classe média. Os códigos regionais eram irrelevantes nas cidades, assim como os que regiam o vestuário de subgrupos étnicos, cujos integrantes eram imigrantes e, portanto, marginais. (CRANE, 2006,p.393).

Diante do exposto, no sertão da cidade de Taperoá, na Paraíba da década de 50, a indumentária dos personagens consegue traduzir a condição socioeconômica deles. A roupa carrega o regionalismo e a personalidade, como no caso de Rosinha, o romantismo é emitido através da delicadeza das peças, e as rendas manuais atestam a sua condição econômica.

#### 2.4 O FIGURINO KITSCH NO FILME *O BEM AMADO*

O figurino do filme *O Bem Amado* é muito colorido e exagerado. A indumentária fílmica foi desenvolvida com o objetivo de servir de elemento de composição da personalidade dos personagens. As irmãs Cajazeiras usam roupas e adornos extravagantes. De beatas, na versão de Dias Gomes, em 1973, elas passaram a ser “peruas da moda” na versão de Guel Arraes, em 2010.

A figurinista do filme, Claudia Kopke, relata ao site G1<sup>23</sup>, que no filme as irmãs Dorotéia, Judicéia e Dulcinéia agem como peruas da sociedade, elas apóiam o prefeito nos comícios. E pensam que Sucupira é a Europa. “Então o sol pode estar a pino, que elas se permitem usar casacos, peles, vestidos longos e rendados, com decotes cheios de pluma.” (OROSCO, 2010, p.02). A estética Kitsch está visível no filme *O Bem Amado* no exagero na caracterização dos personagens e nos cenários.

Assim, no objeto Kitsch, signo do consumo pós-moderno, cuja função pragmática é extrapolada pelo anseio de pertencimento, a negação do autêntico, cópia e artificialidade tornam-se apenas algumas das marcações atribuídas ao termo, e que são perceptíveis nas artes, na literatura e na música, no *design* e produtos de uso cotidiano: de *souvenirs*, miniaturas e outros adornos decorativos a eletrônicos e objetos de uso pessoal, como roupas e acessórios. (SANTOS, 2013, p.324).

Essa artificialidade atribuída ao Kitsch está presente na indumentária fílmica das personagens das irmãs Cajazeiras, usar roupas inadequadas ao clima da região, confere um ar artificial, além do excesso de plumas, pelos, padronagens de animais e flores falsas como adorno de cabeça.

A figurinista do filme Cláudia Kopke<sup>23</sup> informa que o guarda-roupa das irmãs Cajazeiras foi composto por quase trezentas peças todas confeccionadas especialmente para o filme, a partir de pesquisas em revistas femininas da década de 60. Apenas duas peças foram encomendadas, o vestido de noiva do casamento de Dulcinéia com Dirceu Borboleta foi uma criação exclusiva do estilista Samuel Cirmansck, e o “maiô de miss” usado por Judicéia, foi desenvolvido pela fábrica Catalina, marca preferida das misses na década de 50.

No processo criativo do figurino e caracterização das personagens, as atrizes que interpretaram as irmãs Cajazeiras puderam opinar Andréa Beltrão que foi a personagem romântica Dulcinéia, optou por usar peruca loira. Sendo assim, a cor do cabelo foi atribuída à personalidade de cada irmã. A Judicéia de Drica Moraes, por apresentar um comportamento mais sensual, o cabelo ficou ruivo e a conservadora Dorotéia, interpretada por Zezé Polessa, ficou com o cabelo castanho escuro.

<sup>23</sup> Irmãs Cajazeiras voltam de modelizo renovado em “O bem amado”

Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/007/irmas-cajazeiras-voltam-de-modelito-renovado-em-o-bem-amado.html>> Acesso em: 15/03/2013

A figurinista Cláudia Kopke, em entrevista ao site Vila Mulher,<sup>24</sup> informa que como o filme *O Bem Amado* é de época, a trama se passa em 1962, o figurino é de época. Para dar um ar mais atual às irmãs Cajazeiras, ela, ao criar o figurino, conservou a personalidade das irmãs da novela de 1973 e procurou olhar para as personagens com lentes de aumento e exagerar na indumentária de cada uma. A personalidade das irmãs está bem visível através do figurino, além da extravagância e a sensualidade. Segue depoimento de Cláudia Kopke sobre o figurino das irmãs Cajazeiras:

Dorotéia usa muito azul, amarelo e verde. Suas roupas são mais geométricas e algumas até fazem referência a Brasília. Seus acessórios são rosáceos, como aqueles que vemos nas faixas das misses e dos políticos. Sua silhueta tem uma sensualidade contida em seus *tailleurs*, muito justos e decotados, enaltecidos por uma bunda e um peito falsos, sugeridos pela atriz Zezé Polessa. Dulcinéia usa estampas florais e flores nos cabelos e nos acessórios, como se elas tivessem escapulado da própria estampa. Sua silhueta fica parada nos anos 50, as saias são rodadas e o decote tomara que caia com seu peito bicudo acrescenta sensualidade à personalidade mais infantil e romântica. Juju tem a sensualidade à flor da pele e, para traduzir isto, sua silhueta é colada ao corpo, dando a sensação de que a estamos vendo de *underwear*, mesmo quando está inteiramente vestida. Abusei das estampas de bicho (cobra, onça, tigre) e dos pelos e peles, fazendo a figura da mulher selvagem descontrolada. (KOPKE, 2010, p.01).

Como o figurino e a caracterização da época retratada exigiam cabelos armados, antinaturais, as três irmãs usaram perucas, com a coloração já citada anteriormente e os acessórios também seguiu a tendência da época, sapatos forrados com os tecidos dos vestidos e bolsas e adornos de cabeça comprados em brechós e feiras de antiguidades. As bolsas foram cedidas por Glorinha Paranaguá.

As três irmãs Cajazeiras, Dorotéia, Dulcinéia e Judicéia, utilizam uma indumentária fílmica caracterizada como Kitsch. As roupas e os acessórios são exagerados, os tecidos imitam as peles de animais selvagens, os pelos provenientes dos animais têm a função de adornar os acessórios e as vestimentas. Assim como os cabelos das personagens e os enchimentos no corpo, as personagens expressam a artificialidade e o consumismo.

Elas fazem parte da elite de Sucupira, pertencem a uma família de nome na cidade, Cajazeira, e são aliadas do prefeito Odorico. A indumentária que elas vestem representam o poder na cidade, através dos excessos de decorativismo. Elas imitam a moda europeia, precisamente a francesa no vestuário, pois nesse período o Brasil copiava a moda desse

<sup>24</sup>Cajazeiras, as rainhas fashion no do filme *O Bem Amado*.

Disponível em: <[http://vilamulher.terra.com.br/comunidade/imprimir.php?cod\\_func\\_cad=33&cod\\_int=16](http://vilamulher.terra.com.br/comunidade/imprimir.php?cod_func_cad=33&cod_int=16)> Acesso em 15/03/2013

continente. Elas seguem as tendências sem fazer nenhuma alteração, são “vítimas da moda”, imitam o glamour das francesas e querem se vestir como tal mas ao invés da elegância e discrição, elas exageram nas cores e nos adereços. Da Inglaterra, elas adotaram os chapéus formais, para reforçar a posição social. Ao trazer essas peças para a realidade de Sucupira, a função decorativa sem utilidade prática é ressaltada. As irmãs Cajazeiras exalam o consumismo, através de um guarda-roupa constituído por trezentas peças, versões bem acabadas de imitações, onde o exagero impera.

#### 2.4.1 A LÍNGUA, A FALA E A SIGNIFICAÇÃO DO FIGURINO DA PERSONAGEM “JUDICÉIA”

A personagem Judicéia interpretada pela atriz Drica Moraes do filme *O Bem Amado* terá o seu figurino, analisado de acordo com os elementos da Semiologia de Roland Barthes. Além de um estudo complementar sobre a história da indumentária, o uso das cores e o contexto sociocultural.

A personalidade vibrante da personagem Judicéia e a interpretação da atriz Drica Moraes foram essenciais na escolha dessa personagem para o estudo.

O início do filme é marcado pelo assassinato do prefeito Coronel Lidário de Gouveia por Zeca Diabo e o cortejo fúnebre até o cemitério da cidade vizinha de Sucupira. Judicéia está com as irmãs Dorotéia e Dulcinéia acompanhando Odorico Paraguaçu. Segue os fotogramas 20 e 21 com a respectiva análise semiológica.

Fotograma 20–Judicéia no cortejo fúnebre



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Fotograma 21 – Judicéia e Dulcinéia sentadas após longa caminhada do cortejo



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Quadro 08 – Análise semiológica do figurino de Judicéia

<b>A língua do figurino de Judicéia</b>	<b>A fala do figurino de Judicéia</b>
Vestido justo, acinzentado, com padronagem que imita pele de cobra. Babados de tecido fino ao redor do decote na cor preta. Saia dupla volumosa na parte detrás do vestido. Chapéu de pelos e leque na cor preta.	Mulher sensual que exagera na vestimenta e nos acessórios.
<b>Significante do figurino de Judicéia</b>	<b>Significado do figurino de Judicéia</b>
Roupas com tecidos caros inapropriados para um cortejo fúnebre a pé pela praia. Uso inapropriado do chapéu de pelos semelhantes aos que são usados na Inglaterra em eventos formais	Mulher que gosta de ostentar. Não tem bom senso para escolher a roupa indicada para ocasião. Gosta de chamar atenção.

No quadro 08, a análise semiológica do figurino da primeira aparição de Judicéia na trama, apresenta a língua do figurino composta pelo vestido justo acinzentado com detalhe de uma saia volumosa na parte detrás do vestido. Chapéu de pelos na cor preta e leque. A fala do figurino indica que ela é uma mulher sensual, que gosta de modelos extravagantes.

O significante do figurino de Judicéia corresponde às roupas e acessórios confeccionados com tecidos caros e inapropriados para um cortejo fúnebre a pé pela praia. O significado deste figurino representa uma mulher que gosta de ostentar, não tem bom senso para escolher a roupa indicada para ocasião. O sistema do figurino de Judicéia é composto por todas as peças justas, com estampas de animais, pelos e peles. Acessórios inspirados na

Europa, como chapéus finos e luvas. O sintagma, como a escolha realizada pela figurinista do figurino mais apropriado para a cena. No início do filme, a personagem já exprime a personalidade sensual e o exagero.

O próximo figurino de Judicéia a ser analisado será na cena do jantar na casa das irmãs Cajazeiras, em comemoração à vitória do prefeito Odorico Paraguaçu, conforme fotograma 22 e 23, com o respectivo quadro 09.

Fotograma 22– Judicéia bebe no jantar em homenagem ao prefeito



FONTE– O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Fotograma 23 – Judicéia tenta seduzir o prefeito Odorico Paraguaçu



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Quadro 09 – Análise semiológica do figurino de Judicéia

A língua do figurino de Judicéia	A fala do figurino de Judicéia
Vestido justo, com padronagem que imita pele de cobra com decote de coração, com detalhe de um babado em um tecido fino que contorna o decote e desce pelas alças. Chapéu feminino estilo inglês.	Mulher que gosta de seduzir.

Significante do figurino de Judicéia	Significado do figurino de Judicéia
Vestido confeccionado com tecido que imita pele de cobra em tons terrosos que mostra a pele e as curvas do corpo. Batom e esmalte vermelho. Jóias modernas.	Mulher maximalista que gosta dos excessos (peles, joias, batom vermelho). O uso do chapéu estilo inglês confere um ar formal ao evento.

A análise semiológica do figurino na cena em que Judicéia tenta seduzir o prefeito no jantar em que as irmãs oferecem ao prefeito recém-eleito (quadro 09) mostra que a língua do figurino é composta por um vestido que possui um detalhe de um babado que começa no decote e desce pelas costas como um lenço. A fala desse figurino expressa que Judicéia gosta de seduzir. O significante da indumentária fílmica corresponde ao fato de que o vestido é confeccionado por um tecido que imita pele de cobra e por um tecido fino. O vestido justo evidencia as curvas. E o significado denota que Judicéia é uma mulher maximalista, gosta dos excessos e usa todos os elementos que ajudam na sedução (peles, batom vermelho, joias). O sistema é formado por todo o guarda-roupa sensual de Judicéia. O sintagma representa a escolha da figurinista do vestido e acessórios que Judicéia usou no jantar, o que ajudou a reforçar a sensualidade da personagem.

O figurino de Judicéia na cena em que ela visita o prefeito Odorico Paraguaçu na Prefeitura à noite será estudado conforme os fotogramas 24 com a respectiva análise semiológica.

Fotograma 24–Judicéia visita o prefeito Odorico Paraguaçu



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Quadro 10: Análise semiológica do figurino de Judicéia

<b>A língua do figurino de Judicéia</b>	<b>A fala do figurino de Judicéia</b>
Vestido justo, com padronagem que imita pele de onça, tomara que caia, com detalhe de peles no decote.	Mulher sensual e exagerada.
<b>Significante do figurino de Judicéia</b>	<b>Significado do figurino de Judicéia</b>
Vestido confeccionado com tecido que imita pele de onça em tons terrosos, que evidencia o corpo. Batom e esmalte vermelho. Cabelos presos em um coque. Jóias chamativas.	Mulher que gosta de usar tecidos que imitam a pele de animais selvagens para expressar toda a sua ousadia. Os cabelos presos ajudam a mostrar o colo nu.

No quadro 10, da análise semiológica do figurino de Judicéia, apresenta a língua do figurino constituída por um vestido justo tomara que caia. A sua fala expressa toda a sensualidade e o exagero na combinação de pele de onça e pelos compridos que saem do decote. O significante desse figurino é visto no vestido justo com estampa de pele de onça, joias, batom e esmalte vermelhos. O coque ajuda a mostrar o colo. O significado expressa a sensualidade e a ousadia da personagem Judicéia.

O sistema do figurino é constituído pelos vestidos confeccionados com tecidos nobres que imitam pele de diferentes animais. E o sintagma representa o vestido sensual de estampa de onça utilizado pela personagem para seduzir o prefeito Odorico.

O figurino de Judicéia na cena em que o primo Ernesto chega à cidade, com direito a recepção com banda de música na cidade, será interpretado conforme fotograma 25 com o respectivo quadro de análise semiológica.

Fotograma 25– Judicéia com as irmãs, o prefeito Odorico Paraguaçu e o primo Ernesto na cadeira de rodas



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Quadro 11: Análise semiológica do figurino de Judicéia

<b>A língua do figurino de Judicéia</b>	<b>A fala do figurino de Judicéia</b>
Vestido com padronagem que imita pele de animal na cor rosa, preto e branco.	Mulher exagerada.
<b>Significante do figurino de Judicéia</b>	<b>Significado do figurino de Judicéia</b>
Vestido confeccionado com tecido que imita pele de animal, luvas na cor preta e adorno na cabeça com plumas cor de rosa. Uso de jóias chamativas.	Mulher que gosta de usar roupas e acessórios extravagantes. Mesmo debaixo de um sol forte, continua usando luvas e adornos coloridos na cabeça.

A análise semiológica do figurino de Judicéia (quadro 11) apresenta uma língua formada pelo vestido com estampa de *animal print* colorida. A fala corresponde a uma mulher exagerada. O significante é constituído pelo vestido com padronagem de cobra colorida, plumas cor de rosa na cabeça, acessórios chamativos e uma luva preta. O significado expressa que se trata de uma mulher que exagera na roupa e nos acessórios e que não sabe adequar a roupa à ocasião. O sistema é constituído por todas as peças sensuais, com estampa de animais, coloridas e extravagantes da personagem. E o sintagma corresponde à escolha do figurino para a cena, o desfile a céu aberto pedia uma roupa alegre e chamativa.

O figurino de Judicéia, na sua ida à praia com o primo Ernesto será estudado conforme o fotograma 26 com as respectivas análises.

Fotograma 26–Judicéia procura o primo Ernesto durante o ataque do tubarão



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Quadro 12 – Análise semiológica do figurino de Judicéia

<b>A língua do figurino de Judicéia</b>	<b>A fala do figurino de Judicéia</b>
Maiô estilo camiseta.	Mulher que prefere uma peça única para ir à praia.
<b>Significante do figurino de Judicéia</b>	<b>Significado do figurino de Judicéia</b>
Maiô usado na década de 50, nos desfiles de miss, na cor azul petróleo com detalhe preto no decote. Uso de um lenço na cabeça e um par de óculos estilo Jacqueline Kennedy.	Mulher que não abusa da sensualidade na roupa de praia, prefere uma peça clássica, aliada a um lenço discreto na cabeça e óculos clássicos.

A análise semiológica do figurino da cena de Judicéia na praia (quadro 12) apresenta a língua do figurino constituída por um maiô comportado estilo camiseta e a sua fala expressa uma mulher que prefere usar uma peça única para se expor ao sol. O significante do figurino corresponde a um maiô utilizado nos desfiles de misses da década de 50, um lenço cobrindo a cabeça e um par de óculos com o mesmo design que Jacqueline Kennedy costumava usar. O significado desse figurino indica que a mulher que usa esta roupa de praia não quer chamar atenção pela sensualidade e sim pela elegância. O sistema do figurino de Judicéia é constituído de todas as peças sensuais e o maiô clássico. E o sintagma, a escolha da roupa de praia de Judicéia, o maiô tradicional usado no concurso de misses, que fugiu do estilo exagerado e sensual da personagem.

Para complementar as análises semiológicas do figurino das cinco cenas selecionadas, vamos fazer um breve estudo das cores, da história da indumentária e do contexto sociocultural, objetivando uma análise mais ampla do figurino da personagem e não apenas enquadrá-lo em esquemas fechados.

A construção do figurino das irmãs Cajazeiras foi baseada em pesquisas em livros, revistas e na internet na moda da década de 60 segundo a entrevista da figurinista Cláudia Kopke ao site vila mulher<sup>16</sup>, porém, de acordo com os fotogramas analisados percebemos que o figurino de Judicéia apresenta características de outras décadas.

Uma das referências é a década de 50, principalmente nos acessórios, já que o padrão estético da época era o *New Look* de Dior, que, segundo Braga (2007), a cintura marcada com

as saias rodadas era a tendência da década. Nos anos 50, os sapatos utilizados eram os *scarpins* de salto alto e bico fino, forrados com o mesmo tecido do vestido e até com os mesmos bordados, e o uso de luvas até mesmo para o dia.

Da década de 60, “A moda ganhou algumas identidades com relação aos países de sua origem; a francesa sendo um pouco mais sofisticada; ao passo que a norte-americana e a inglesa, com maiores semelhanças, sendo mais contestadoras.” (BRAGA, 2007, p.87). Portanto, as influências no desenvolvimento do figurino de Judicéia vêm da Europa, precisamente a moda francesa.

Poderíamos até citar uma influência do glamour das atrizes da década de 30. “O cinema, cada vez mais bem-posicionado, refletia no comportamento de moda. As grandes atrizes de Hollywood ditavam a moda feminina.” (BRAGA, 2007, p.76). Nessa década, a cintura era levemente marcada e o cetim era o tecido sintético da época.

Os figurinistas, apesar de buscarem inspiração em uma década, podem absorver outras tendências de épocas distintas para dar o efeito que desejam no figurino da personagem, com o intuito de reforçar a personalidade e no convencimento da narrativa. O figurino sensual da personagem Judicéia contem fortes características da moda contemporânea do estilista italiano Roberto Cavalli que sempre utiliza padronagens de animais (onça, cobra e zebra) nas suas peças maximalistas, onde o exagero e a sensualidade são sua marca na indústria da moda.

Para estudar as cores que marcaram o figurino de Judicéia, vamos definir a sua maquiagem como ponto a ser analisado, já que a personagem usava muita padronagem que imita pele de animal. No fotograma 27 e 28 podemos perceber o uso da cor vermelha. Estudamos o significado da cor vermelha na cultura brasileira, já que as cores emitem significados de acordo com o contexto cultural.

Fotograma 27– Batom e esmalte na cor vermelha



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Fotograma 28–Judicéia pinta as unhas com esmalte vermelho



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010

Guimarães (2004) nos informa que a cor vermelha pode ser atribuída à violência, perigo, guerra, revolução, paixão e amor divino. No nosso estudo, vamos delimitar o vermelho como a cor da paixão, que era esse sentimento que Judicéia queria despertar no prefeito Odorico Paraguaçu.

Vermelho, cor de Dionísio. Para a cultura pagã, no entanto, o vermelho é mais forte: é a cor da maçã do Paraíso (fonte do pecado), do vinho e das vestimentas de Baco, de Dionísio, do amor carnal, da paixão, do coração, dos lábios, do erotismo e da atração. A paixão aquece o fogo. Há o jogo entre amor e pecado e uma relação com o tato: o vermelho, como representante do fogo, aquecerá os amantes e o mesmo fogo indicará a cor da proibição: não toque no fogo! [...] A ideia geral de prostíbulo é a de “casa da luz vermelha”, pela cor dos *abat-jours* e vinculados às prostitutas, seus batons e *lingeries* rubros e carmins. (GUIMARÃES, 2004, p.118-119).

A cor vermelha como a cor representativa da paixão que Judicéia queria despertar nos homens, no prefeito Odorico e no primo Ernesto foi bem trabalhada no figurino. Já que a figurinista limitou o uso da cor apenas nos lábios e nas unhas. Em nenhuma cena a personagem está vestida de vermelho, pois nesse caso seria literal demais. Seria uma sensualidade vulgar e não condizente com uma dama da sociedade que se inspira na moda européia, especificadamente a francesa. A figurinista criou um figurino onde ela mostrasse a sensualidade através da roupa justa, com tecidos que lembram animais selvagens e adicionou a cor vermelha para iluminar o rosto e as mãos.

Judicéia como integrante da elite da cidade de Sucupira utiliza as roupas sofisticadas em excesso para divulgar a classe social a que pertence. O luxo das peles, das joias e dos chapéus não condiz com a realidade socioeconômica da cidade de Sucupira. Mas tanto ela como as irmãs agem como se morassem na Europa. Não adaptam as roupas ao clima da região nem a situação econômica da cidade. Acentuando, assim, as diferenças das desigualdades sociais.

As roupas, em seu papel de comunicação simbólica, tiveram fundamental importância no século XIX, como meio de transmitir informações sobre o papel e a posição social daqueles que as vestiam quanto sobre sua natureza pessoal. Mulheres das classes média e alta dedicavam tempo e quantias enormes para criar guarda-roupas sofisticados, com o objetivo de se apresentar de forma adequada aos membros de seu grupo social. (CRANE, 2006, p.199).

É o que podemos perceber no filme *O Bem Amado* de Guel Arraes, a figurinista Cláudia Kopke, ao transformar as irmãs Cajazeiras em “peruas da moda”, utilizou o figurino exagerado e sofisticado das irmãs para ressaltar a sua posição social na cidade de Sucupira, além de evidenciar a personalidade de cada uma. A indumentária de Judicéia é extravagante, sensual e selvagem, mas contém detalhes que lhe confere o glamour das atrizes do cinema de Hollywood da década de 30 e a influência da moda europeia, conforme fotograma 29.

Fotograma 29–Judicéia e Dorotéia servindo chá para o prefeito Odorico Paraguaçu.



FONTE: *O Bem Amado*. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

### 3 CAPÍTULO III- O FIGURINO NA NARRATIVA DE GUEL ARRAES

#### 3.1 A NARRATIVA CINEMATOGRAFICA

Desde os primeiros anos de vida o ser humano convive com as narrativas. Se pudéssemos contar a quantidade de lendas, mitos e fábulas que escutamos ou lemos desde a infância até os dias de hoje seria um número bem significativo.

Estudar as narrativas é essencial para entendermos o sentido da vida. “As narrativas permeiam toda a nossa existência. Estudá-las é refletir sobre o significado da experiência humana e sobre o quê as narrativas realizam enquanto atos da fala.” (MOTTA, 2012, p.23). A nossa vida é uma narrativa, com vários acontecimentos que sucedem cronologicamente no tempo, com algumas viradas de direção ou rupturas que repercutem na trajetória de vida. “Essa sucessão de eventos configura nossa estória de vida, uma narrativa que nos identifica e nos confere uma identidade única.” (MOTTA, 2012, p.24).

Assim como construímos nossas auto narrações, os escritores e roteiristas criam personagens e histórias que nos emocionam. Sorrimos e choramos com a narrativa em um livro ou em uma obra audiovisual. Gaudreault e Jost (2009) nos informam que a utilização do filme com o objetivo de contar histórias surgiu com o cinematógrafo. No início das atividades, o argumento narrativo era simples, pois os filmes tinham uma curta duração, cerca de dois minutos e geralmente comportava apenas um plano, apenas uma unidade espaço-temporal.

Os filmes produzidos no início do século XX, herdeiros do teatro clássico, seguiam a regra das três unidades, do lugar, do tempo e da ação. As anedotas filmadas mostravam uma ação, que se desenvolvia em um único lugar e em apenas um segmento temporal. Os filmes produzidos antes de 1902 com um único plano e uma tripla unidade, de lugar, de tempo e de ação deu origem aos filmes produzidos na atualidade, em que são gravados centenas de planos que mostram muitas ações em lugares distintos e em temporalidades diversas.

O espaço na narrativa cinematográfica merece algumas considerações devido à sua importância no desenvolvimento da trama. É inconcebível uma sequência de eventos fílmicos não se situarem em um espaço singular.

A unidade básica da narrativa cinematográfica, a imagem, é um significante eminentemente espacial, de maneira que, ao contrário da maioria dos outros veículos narrativos, o cinema apresenta sempre, como veremos, ao mesmo tempo, as ações que fazem a narrativa e o contexto de ocorrência delas. (GAUDREAUL e JOST, 2009, p.105).

A visualização do espaço em que se desenvolvem as ações dos personagens ajuda no convencimento da narrativa. Saber o país, cidade, local de trabalho, moradia ou ponto de encontro onde os personagens convivem é de grande importância para compreender o perfil socioeconômico e até psicológico dos personagens. Uma trama que se passa no sertão do Nordeste brasileiro carrega traços culturais bem diferentes de outra que se passa em uma cidade grande do Sudeste.

A imagem de uma narrativa cinematográfica é vista como um significante espacial que possui um significado bem particular. Esse caráter icônico do significante tem primazia sobre o tempo, pois apesar da importância que o tempo tem na narrativa fílmica, o espaço o antecede. “O tempo não começa a existir a não ser quando se opera a passagem entre um primeiro fotograma (que já é espaço) e um segundo (que também já é espaço).” (GAUDREULT e JOST, 2009, p.105).

Sendo assim, o espaço fílmico se sobrepõe à temporalidade da narrativa, pois na primeira imagem do filme o espaço onde a primeira cena acontece já está sendo mostrado, ao passo que o tempo só será importante no decorrer da trama, com a passagem do tempo atual para as futuras cenas. No filme *O Auto da Compadecida* (2000), na primeira cena, Chicó e João Grilo carregam placas de pirulito e chamam a população da cidade de Taperoá para assistir o filme “Paixão de Cristo”. Na cena posterior, o filme já está sendo exibido no salão paroquial da igreja. Percebemos que, no espaço, a população da cidade de Taperóia foi assistir e na sequência da trama, para que a narrativa seja compreendida pelos espectadores se faz necessário uma ordem na temporalidade fílmica. Temos um ponto inicial, o desenvolvimento da história e um desfecho.

As técnicas cinematográficas empregadas na narrativa clássica serão, portanto, no conjunto, subordinadas à clareza, à homogeneidade, à linearidade, à coerência da narrativa, assim como é claro, a seu impacto dramático. [...] O encadeamento das cenas e das sequências se desenvolve de acordo com uma dinâmica de causas e efeitos clara e progressiva. (VANOYE e GOLIOT-LÈTÈ, 2013, p.25).

Mesmo respeitando uma sequência cronológica de eventos, o diretor pôde retroceder no tempo do filme, para evidenciar a lembrança de um personagem.

“O que é chamado *flashback*, no cinema, geralmente combina um retrocesso no tempo em nível verbal a uma representação visual dos acontecimentos relatados por um narrador.” (GAUDREULT e JOST, 2009, p.140). No filme *O Auto da Compadecida*, temos um caso de *flashback*, o personagem de Chicó narra as suas aventuras inventadas com orgulho para

João Grilo. A imagem das lembranças era em preto e branco para caracterizar a memória do personagem.

Da mesma forma que o tempo pode retroceder na narrativa, pode haver também uma antecipação visual dos fatos. “Quando se fala de *flash-forward*, geralmente se faz alusão a uma anacronia visual. Trata-se de imagens que são antecipadas em relação a seu lugar normal na cronologia.” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p.144). Na história do cinema, há alguns exemplos de filmes, que tratam os casos de *flash-forward* ou prolepses e geralmente esse é o recurso utilizado pelo diretor para anunciar um acontecimento premonitório, um personagem dotado de sexto sentido que tem visões do que vai ocorrer no futuro. No filme *O Bem Amado*, há um exemplo de *flash-forward*, quando o personagem do prefeito Odorico Paraguaçu sonha acordado que é ovacionado pelos cidadãos de Sucupira pela inauguração do cemitério. Neste exemplo, não foi um sonho premonitório, apenas o personagem mentalizou as imagens de um grande desejo.

A temporalidade da narrativa organiza os eventos em um filme, é o que podemos perceber nas cenas cronologicamente desenvolvidas que tratam do namoro de Rosinha e Chicó. A primeira cena, Rosinha chega à cidade de Taperoá, e conhece Chicó, apaixonam-se a primeira vista. Na segunda cena entre os dois personagens, Chicó fala do seu amor e lhe entrega joias, e ela pede uma prova de bravura dele para poder usar os presentes. Na terceira cena do casal, Rosinha e Chicó encontram-se na igreja e logo depois há o duelo fictício entre Chicó e os dois pretendentes de Rosinha. Na quarta cena, João Grilo apresenta Chicó como fazendeiro e advogado ao pai de Rosinha (Major Antônio Moraes), Rosinha marca o casamento para a próxima semana e Chicó se compromete a pagar uma quantia em dinheiro para o Major. Quinta cena do casal, na véspera do casamento, Chicó negocia a dívida do casamento com o pai da noiva, e acerta o pagamento para depois do casamento, quando Rosinha irá receber a herança deixada pela sua bisavó, um cofre “a porquinha” repleta de moedas. Na sexta cena, acontece o casamento de Rosinha e Chicó. Na sétima cena, Rosinha, Chicó e João Grilo destroem a “porquinha” e descobrem que o dinheiro não tem mais validade, há uma grande discussão com o Major que acaba desertando a filha. Na última cena do casal, Chicó, Rosinha e João Grilo caminham sem destino.

Percebe-se que o encadeamento das cenas seguindo a ordem temporal dos acontecimentos permite ao espectador compreender a narrativa. Além de fornecer informações sobre a época da trama através do cenário e do figurino dos personagens. E o espaço, a cidade de Taperoá no sertão da Paraíba, contextualizou a história, trazendo informações sobre a cultura do povo, o regionalismo, a religiosidade e as desigualdades

sociais da região. É através do roteiro do filme que o diretor organiza o tempo, o lugar e a ação da narrativa, além da construção psicológica, física e social dos personagens.

[...] o roteiro estrutura uma narrativa (uma sequência lógica de eventos, de relações entre personagens, de conflitos, um conjunto de informações a serem distribuídas pelo filme para garantir a compreensão e a verossimilhança) e uma progressão dramática (de acordo com as regras de alternância entre tempos fortes e tempos fracos e as da progressão contínua da tensão até o desenlace, passado pelo “clímax”). Por outro, e simultaneamente, propõe um ponto de vista (moral, estético, filosófico, poético) sobre a história e os personagens, assim como imagens do mundo possível representado, imagens mais ou menos carregadas de conotações afetivas, fantasísticas, simbólicas. (VANOYE e GOLLIOT-LÈTÈ, 2013, p.59).

Esses dois roteiros, o que estrutura a narrativa em uma sequência lógica e o que trata de traçar o ponto de vista moral, estético e filosófico dos personagens podem ser convergentes, ou não. Um filme pode ser realista e ser ambientado em um cenário fantasioso, caso dos roteiros que não são convergentes. O filme *O Bem amado* possui uma convergência entre os roteiros. A estrutura narrativa é organizada de acordo com o ponto de vista moral e estético dos personagens, que contribui para reforçar a história.

Todas as cenas em que a personagem Judicéia aparece no filme apresentam a personalidade sensual e exagerada. Quando ela acompanha suas irmãs nos eventos políticos onde a fala é mínima, ela transparece a sua personalidade através da sua indumentária e no gestual. Nas cenas onde há um diálogo, ela seduz através das palavras e do gestual.

Portanto, percebe-se uma convergência entre os roteiros, as ações dos personagens do filme *O Bem Amado* respeitam o espaço e a temporalidade. Na cidade do agreste baiano-Sucupira, as cenas concatenadas retratam determinados habitantes da cidade na década de 60, que apresentam um perfil psicológico, estético e sociocultural que reforçam a trama.

No próximo tópico, estudaremos o figurino na narrativa. A força que possui a indumentária fílmica no convencimento da história.

### 3.2 O FIGURINO NA NARRATIVA

A indumentária escolhida pelo figurinista para dar vida aos personagens dos filmes tem a função de tornar a história representada na tela, o mais próximo do real. O tempo e o espaço em que a narrativa se desenvolve mostrando os seus costumes e modismos e os traços

da personalidade dos personagens são representados nos figurinos, levando o espectador a vivenciar o período narrado no filme.

Vestuário cênico ou figurino em imagem, isto é, expressão material concernente aos elementos das cores, formas, texturas e ornamentos do traje, integrados ao cenário, luz e direção. Auxilia na composição do personagem de uma narrativa audiovisual, sobretudo se esta se integra aos meios de comunicação e às suas características de difusão massiva relativas à globalização e tecnologia. (WAJNMAN, 2012, p.150)

Costa (2002) acrescenta que o vestuário integra o conjunto de significantes que adapta os elementos do tempo e espaço, sendo a indumentária parte do sistema retórico da moda. E ainda que a narrativa se desenvolva em certo recorte de tempo, em um período da história (passado, presente ou futuro), do ano (meses, estações, feriados) ou do mesmo dia (manhã, tarde, noite). O vestuário de um personagem evidencia se este está no sertão, na praia ou na cidade. O figurino funciona como um coadjuvante que reforça a narrativa contada, ao trazer veracidade aos elementos constitutivos de um filme.

“A linguagem cinematográfica constrói-se a partir de referências do real na composição de suas imagens e é executada para garantir a compreensão da estrutura narrativa desejada por aqueles que o produzem.” (MIRANDA, 2009, p. 04). As indumentárias e os objetos de cena são elementos essenciais para compreender as narrativas cinematográficas e oferecem diversificados papéis em cada situação apresentada no cinema.

A pesquisa histórica é fundamental nos filmes de época, como também a adequação do tempo retratado no filme com o momento atual.

[...] o filme será mais fiel quanto maior for a pesquisa iconográfica e documental, que permitirá reconstituir trajes, penteados, cenários, mobiliário, armas e ferramentas, etc. E será tanto menos fiel de acordo com a intenção do diretor em atingir determinado público, sobre o qual ele se considera capaz de antecipar as expectativas. Assim, uma história de amor vivida no século XVII será interpretada por dois atores considerados belos segundo os padrões atuais de beleza, e não de acordo os parâmetros estéticos da época. Isso porque, por mais que os historiadores da arte tenham razão ao demonstrar que os critérios de valoração da beleza feminina eram diversos dos atuais, o público não os aceitaria. (HAGEMEYER, 2012, p.139).

Esse procedimento é realizado com o intuito de reforçar a narrativa cinematográfica. Pois o público atual tende a recusar o padrão estético de beleza de outra época. O padrão do belo feminino muda com o tempo. O diretor do filme precisa criar uma empatia com os

espectadores, através da identificação com os personagens da narrativa. Por isso, há uma negociação frequente entre os valores do passado e do presente objetivando a aceitação do espectador coma história.

Vale ressaltar que o trabalho de pesquisa e produção de figurinos é um trabalho de equipe, logo que a pesquisa histórica sobre o vestuário da época retratada finaliza, começa a criação dos desenhos e a produção dos figurinos. É importante também a colaboração das equipes de caracterização, cenografia, produção de arte, iluminação, produção, efeitos especiais e de gravação. Todos sob o comando do diretor, que verifica se o figurino se enquadra ao tempo, ao espaço e ao perfil psicológico do personagem.

A figurinista Gogóia Sampaio questiona: “Como bolar uma roupa sem pensar no penteado, na luz que vai incidir sobre o tecido ou mesmo na cor das paredes de um cenário?” (2007 p.15). Ela fala ainda da importância do ator, cujo corpo guia e dá sentido a um projeto.

O figurino dos personagens precisa se encaixar perfeitamente no cenário para não criar um estranhamento no espectador. O diretor do filme deve comunicar a equipe de arte, figurinos e maquiagem, a inspiração que norteará toda a concepção do projeto. No filme *O Auto da Compadecida*, a estética medieval guiou toda a elaboração da indumentária e da cenografia.

Os atores também participam da caracterização dos personagens, eles contribuem com dicas que ajudam a acentuar ou minimizar a silhueta do corpo e na criação da indumentária com objetivo de tornar um defeito ou qualidade mais aparente. Os atores, ao vestirem a indumentária fílmica, se despem e assumem a vida do personagem.

O cinema é um espetáculo de caráter épico dramático. Também nesse caso, as objetualidades intencionais se apresentam através de imagens. A câmera exerce a função narrativa: focaliza, recorta, aproxima, expõe, descreve. No entanto, aqui também a materialização da personagem se dá através da figura do ator (corporificação + interpretação + figurino). (NACIF, 2012,p.292).

É a junção desses três elementos que auxiliam o ator a dar vida ao personagem. O figurino e a maquiagem como agentes exteriores que, aliados ao corpo e à interpretação do ator, possibilitam o desenvolvimento da atuação na narrativa. Por isso, os atores como representantes dos personagens costumam fazer algumas modificações na indumentária e na caracterização após autorização do figurinista.

No filme *O Bem Amado*, a atriz Drica Moraes, que interpreta Judicéia, vetou as peças com caimento balonê, por não se sentir bem usando esse tipo de saia. Já Zezé Polessa, que no

filme faz a personagem Dorotéia, pediu uma calcinha com um enchimento, pois na sua concepção o guarda-roupa composto por saias e vestidos justos da sua personagem implicava em possuir um “bumbum empinado”, conforme informações da figurinista Cláudia Kopke<sup>25</sup>.

Produzir figurinos para filmes requer um cuidadoso trabalho de pesquisa e caracterização de personagens, um pequeno deslize na concepção de um figurino para determinado personagem pode afetar toda a crença naquela história.

O figurino convincente na narrativa deve mostrar fielmente a posição social e econômica do personagem, se o vestuário adequado para determinado personagem de condição financeira baixa é sujo e rasgado, o figurinista deve respeitar tal condição, e privilegiar sempre o realismo antes do prazer visual. Gerbase (2003) destaca que não há nada de pior em um filme do que os personagens parecerem estar em um desfile de moda, vestindo trajes diferentes e perfeitos a cada cena. Os figurinos são signos que auxiliam na construção dos personagens, portanto, devem fazer parte da unidade dramática de cada papel.

No próximo tópico, utilizaremos a análise estrutural da narrativa para estudar a narrativa de Chicó e Rosinha, do filme *O Auto da Compadecida*, e a narrativa da personagem Judicéia do filme *O Bem Amado*. O objetivo desse estudo é compreender o sentido que emana dessas narrativas e se elas estão em equilíbrio com a imagem do figurino, isto é, se a palavra e a imagem da indumentária dos personagens estão em sintonia.

### 3.3 A FUNÇÃO DO FIGURINO E OS DIÁLOGOS DAS CENAS

O figurino é visto como uma narrativa estética, carregado de simbolismo, que complementa a história de uma obra audiovisual. Na primeira aparição de um personagem em um filme, observamos suas características físicas e sua indumentária. A partir dessa análise superficial, identificamos o nível socioeconômico e cultural do personagem. Quando a história começa a se desenvolver, conferimos se as características que percebemos a priori conferem com o perfil psicológico, as falas e as atitudes do personagem.

O figurino deve complementar a narrativa. Esse equilíbrio entre a indumentária fílmica e as falas dos personagens contribui para criar uma unidade na obra. Quando o diretor de uma

---

<sup>25</sup>Irmãs Cajazeiras voltam de modelito renovado em “O Bem Amado”.

Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/007/irmas-cajazeiras-voltam-de-modelito-renovado-em-o-bem-amado.html>. Acesso em: 15/03/2013.

obra audiovisual consegue essa união perfeita entre imagem e palavra, a mensagem do filme será compreendida perfeitamente pelos espectadores.

Para verificar se o figurino reforça a narrativa dos filmes de Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*, utilizaremos a análise estrutural da narrativa de Roland Barthes, principalmente o nível das funções para investigar a força que o figurino tem na história desses personagens.

Retornamos à conceituação de narrativa que, segundo Barthes (1976), pode ser mantida pela linguagem articulada, pela imagem, pelo gesto ou pela mistura de todas essas substâncias. Ela está no mito, na lenda, no cinema, na novela, no vitral, na conversação etc. A narrativa está presente em todos os lugares, todos os tempos, desde o início da civilização. Todos os povos têm sua história.

Barthes nos apresenta alguns teóricos clássicos que contribuíram para os estudos da narrativa. Entre eles, o pai dos estudos russos, Saussure. Para identificar e descrever a grande variedade das narrativas faz-se necessário uma teoria. A sua elaboração foi facilitada, desde o início, por um modelo que abarcasse os seus primeiros princípios e termos. A Linguística foi o modelo fundador da análise estrutural da narrativa, através de um conceito decisivo, mostrando o que é essencial no sistema de significação e a sua organização. Ela define que uma narrativa não é simplesmente uma soma de proposições. Barthes (1976), além de fornecer uma classificação dos elementos que compõem uma narrativa, faz a definição dos três níveis da descrição dentro da narrativa:

Propõe-se distinguir na obra narrativa três níveis de descrição: o nível das <<funções>> (no sentido que esta palavra tem em Propp e em Bremond), o nível das <<ações>> (no sentido que esta palavra tem em Greimas quando fala dos personagens como actantes) e o nível da <<narração>> (que é, grosso modo, o nível do <<discurso>> em Todorov). Será bom lembrar que estes três níveis estão ligados entre si segundo um modo de integração progressiva: uma função não tem sentido se não tiver lugar na ação geral de um actante; e a própria ação recebe sua significação última pelo fato de ser narrada, confiada a um discurso que tem seu próprio código. (BARTHES, 1976, p.27).

Esses três níveis de descrição presentes na narrativa, como bem diz Barthes (1976), são interdependentes, a função só terá sentido se houver uma ação praticada pelo actante, e esta ação só terá uma significação quando for narrada. Com isso, os níveis da função, ação e narração se complementam no processo para a análise estrutural da narrativa.

Em relação às funções, Barthes (1976) informa que há muitos tipos de funções decorrentes da variedade de correlações. Sendo assim, a narrativa é composta de funções de graus distintos. Isso não quer dizer que essa quantidade de funções resulte da arte do narrador, mas que diz respeito à estrutura, na ordem do discurso. Até um detalhe que possa parecer insignificante, intrigante a qualquer função tem, no mínimo, uma significação. O nível das funções se divide em funções e índices.

Estas duas grandes classes de unidades, Funções e Índices, deveriam já permitir uma certa classificação das narrativas. Certas narrativas são fortemente funcionais (assim como os contos populares), e em oposição, certas outras são fortemente indiciais (assim os romances <<psicológicos>>); entre esses dois polos, toda uma série de formas intermediárias, tributárias da história, da sociedade, do gênero. Mas não é tudo: no interior de cada uma destas grandes classes, é imediatamente possível determinar duas subclasses de unidades narrativas. Para retomar a classe das Funções, suas unidades não têm todas a mesma <<importância>>; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de fragmento da narrativa); outras não fazem mais do que <<preencher>> o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completiva, *catálises*. (BARTHES, 1976, p.32).

A função cardinal refere-se a uma ação que oferece algumas alternativas de ser selecionada para o andamento da história. Ou seja, ela deve iniciar ou concluir uma dúvida. As catálises têm uma natureza destinada a complementar uma ação. No momento em que um personagem tem que tomar uma decisão, aceitar ou não um pedido (função cardinal), ocorre no intervalo de tempo entre essa decisão alguns afazeres (levanta da mesa, acende um cigarro, caminha), essas são as catálises.

Há ainda os índices que pertencem à segunda classe de unidades narrativas, estes se dividem também em duas classes de unidades: índice e informante.

Os índices implicam uma atividade de deciframento: trata-se para o leitor de aprender a conhecer um caráter, uma atmosfera; os informantes trazem um conhecimento todo feito; sua funcionalidade, como a das catálises, é pois fraca, mas não é nula: qualquer que seja sua palidez em relação ao resto da história, o informante (por exemplo, a idade precisa de uma personagem) serve para dar autenticidade à realidade do referente, para enraizar a ficção no real: é um operador realista, e neste título, possui uma funcionalidade incontestável, não ao nível da história, mas ao nível do discurso. (BARTHES, 1976, p.34-35).

Vale lembrar que na obra narrativa há três níveis de descrição: o nível das funções, o nível das ações e o nível da narração. O nível das funções se divide em funções e índices; cada uma dessas unidades se divide em duas subclasses: a classe das funções, em cardinal e catálise; e a classe dos índices em índice e informante.

No nível das ações, os teóricos Bremond, Todorov e Greimas preocuparam-se em não qualificar o personagem em termos de essência psicológica. Procuraram através de várias hipóteses conceituar o personagem não como um “ser”, mas como um “participante”.

“Para C.I. Bremond, cada personagem pode ser o agente de sequências de ações que lhe são próprias (fraude, sedução).” (BARTHES, 1976, p.43). No caso de uma mesma sequência, com dois personagens, há duas perspectivas, há um personagem que comete a fraude, ele é o “esperto”, e há a vítima “inocente”. Ou seja, cada personagem é o herói de suas ações.

Todorov, a partir da análise do romance psicológico *Les Liaisons Dangereuses*, vê os personagens não como pessoas, mas como o resultado das três relações que pode haver entre eles, chamadas por Todorov de predicados de base, que são o amor, a comunicação e a ajuda.

Greimas descreveu e classificou os personagens da narrativa de acordo com o que fazem (actantes), pois compartilham dos três eixos semânticos que se encontram além da frase, que são a comunicação, o desejo e a prova. Essas três teorias possuem algumas similaridades. A mais importante é a definição do personagem quanto à sua participação nas ações.

Contudo, o nível das ações não deve ser entendido no sentido das pequenas ações que constituem o nível das funções, mas no sentido das grandes articulações da *práxis*, que são o desejo, a comunicação e a luta.

No nível da narração, em relação à comunicação narrativa, percebe-se que ocorre no interior da narrativa uma extensa troca entre doador e beneficiário, da mesma forma, a narrativa como objeto está na mira da comunicação, pois se há um doador da narrativa, há um destinatário, como afirma Barthes (1976):

Sabe-se, na comunicação linguística, *eu e tu* são absolutamente pressupostos um pelo outro; da mesma maneira, não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte (ou leitor).[...] De fato, o problema não é interiorizar os motivos de narrador nem os efeitos que a narração produz sobre o leitor; é o de descrever o código através do qual narrador e leitor são significados no decorrer da própria narrativa. (BARTHES, 1976, p.47).

Em uma análise superficial, os signos do narrador são mais visíveis e numerosos que os signos do leitor, mas de fato, os signos do leitor são mais disfarçados. Quando o narrador para de representar e relaciona fatos que ele tem conhecimento, mas que não são do domínio do leitor, surge um signo de leitura.

No nível narracional, há os signos da narratividade, o conjunto dos operadores que realizam a integração das funções e as ações na comunicação narrativa entre o doador e o destinatário. Alguns destes signos foram estudados nas literaturas orais e em determinados códigos de recitação e são conhecidos como as fórmulas métricas e os protocolos formais de apresentação. A partir disso, constatou-se que o autor não é aquele que cria as histórias mais emocionantes, mas o que sabe melhor usar o código que partilha com os leitores.

O ideal é que o narrador e o leitor compartilhem os códigos da narrativa, assim, a narrativa será compreendida e alcançará o seu objetivo, levar o leitor a vivenciar a história. Saber que determinado chapéu de certa época faz parte da indumentária de uma senhora ajuda o leitor a contextualizar a trama.

Diante do exposto, utilizaremos a contribuição de Barthes (1976) e Kwitko (2011) em relação à função do figurino no interior da narrativa, para interpretar o figurino como uma narrativa estética de Rosinha e Chicó, personagens do filme *O Auto da Compadecida* e de Judicéia do filme *O Bem Amado*. “A ideia é encontrar a função do figurino no interior da narrativa do filme para entender qual o seu papel nesta cadeia comunicante de vários elementos que se entrelaçam.” (KWITKO, 2011, p.63). Para realizar tal análise, selecionamos alguns fotogramas que representam os figurinos dos personagens de Rosinha e Chicó e da personagem Judicéia.

Fotogramas 04- Rosinha saindo da igreja e Fotograma 05 – Rosinha tirando o véu após sair da igreja e ver Chicó



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

No fotograma 04, temos a cena em que Rosinha sai da igreja e vê Chicó. Logo em seguida, (fotograma 05) ela retira o véu. Podemos perceber a função cardinal que o figurino desempenha nessa cena, encerrando uma dúvida. Ela tira o véu como um sinal que se desligou da religião e abre os olhos e o sorriso para o amor que já se instalou no seu coração. Com esse gesto de retirar o véu, ela demonstra que aceita ser cortejada por Chicó, é um gesto de consentimento. A sua indumentária na cor branca, constituída de blusa cinturada de renda gripir, saia longa, luvas, véu e joias delicadas, reflete uma mulher delicada, romântica e religiosa. Esse gesto de retirar o véu também nos remete aos romances medievais, quando a “donzela” da história mostra a sua face para o seu cavaleiro.

Fotograma 30 – Chicó e João Grilo dentro da igreja e Fotograma 12- João Grilo e Chicó na fazenda do major Antonio Moraes



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

No fotograma 30, temos a cena em que retrata a vida dura de Chicó e João Grilo; eles estão na igreja tentando convencer o padre a fazer o enterro da cachorra da esposa do padeiro. Chicó está vestido de acordo com a sua condição socioeconômica, roupas confeccionadas com tecidos rústicos e desgastados, em tons terrosos, com sandálias e chapéu de couro. Já no fotograma 12, Chicó é apresentado por João Grilo ao Major Antônio de Moraes, como fazendeiro e advogado e pretendente de Rosinha. Agora ele está vestindo um terno e um chapéu estilo Panamá. A roupa é utilizada para representar um personagem de homem com posses.

Nesses dois fotogramas, temos a função de informante, o figurino é usado para informar a situação socioeconômica de Chicó. De acordo com Barthes (1976), “os informantes trazem um conhecimento todo feito.” (p. 34). Através da indumentária de Chicó,

concluimos sua situação financeira, até mesmo quando ele está representando um personagem.

Fotograma 31 –Chicó dá uma de valente e Fotograma 32 – Chicó na frente da igreja

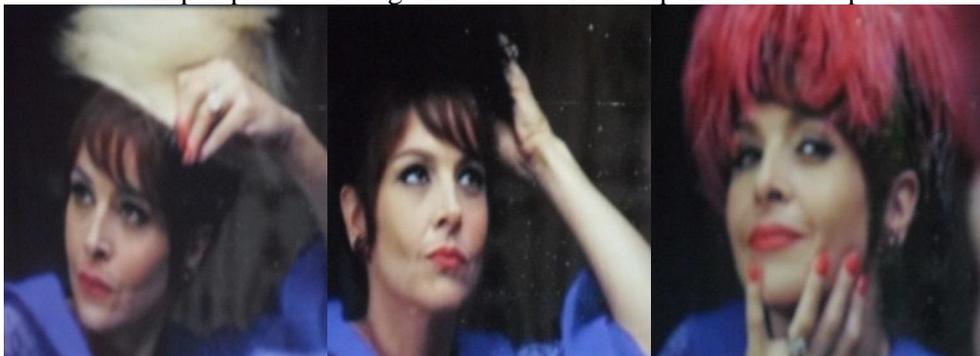


FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Nos fotogramas 31 e 32, percebemos que Chicó está usando um acessório de couro com vários bolsos por cima da camisa, onde se pode guardar armas e munições. Ele acrescentou esse acessório à sua vestimenta para representar um homem valente, matador de cangaceiro, com objetivo de levar adiante o plano de João Grilo, que também se disfarçou de cangaceiro, para ferir Chicó de “mentira”. Mas o plano deu errado e o verdadeiro cangaceiro apareceu.

Esse acessório no figurino de Chicó tem a função de índice, nos leva apenas a suspeitar que Chicó vá se envolver em alguma briga. “Os índices têm, pois, sempre significados implícitos [...]” (BARTHES, 1976, p.34). Os índices provocam no espectador uma atitude de deciframento, porquanto, é preciso investigar a atmosfera de violência a que esse acessório nos remete. A atitude de Chicó de falsa valentia reforça esse aspecto. O que diferencia a função de índice para a função de informante é que, enquanto a primeira gera uma desconfiança, a segunda nos traz um conhecimento já formado.

Fotograma 33 – Judicéia experimenta o chapéu bege, Fotograma 34 – Judicéia experimenta o chapéu preto e Fotograma 35 – Judicéia experimenta o chapéu rosa



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Os fotogramas 33, 34 e 35 mostram a personagem Judicéia se arrumando para receber o prefeito Odorico Paraguaçu para um jantar na residência das irmãs Cajazeiras. Ela experimenta três chapéus, um bege, um preto e um rosa, e acaba escolhendo outro (ver fotograma 36), que mais define a sua intenção: usar um acessório que mais combine com o vestido justo de estampa de animal, com o objetivo de seduzir o prefeito.

Fotograma 36 – Judicéia escolhe outro chapéu



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Essa é uma função cardinal, visto que a personagem teve que fazer uma escolha, um chapéu que mais atendesse ao seu objetivo de sedução. Barthes (1976) diz que a função cardinal inicia ou termina uma incerteza. De outro modo, as três trocas de chapéus que ela realizou, até encontrar o ideal, são as catálises. Barthes (1976) afirma que as catálises compreendem espaços entre as funções cardinais.

Fotograma 37 – Judicéia e Dorotéia (de frente) no gabinete do prefeito e  
Fotograma 38 – Judicéia e Dorotéia (de costas) no gabinete do prefeito



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Nos fotogramas 37 e 38, temos a cena em que Judicéia e Dorotéia vão ao Gabinete do Prefeito avisar que o primo delas está desenganado de morte, e que o prefeito poderia mandar buscá-lo para ele morrer em Sucupira e conseqüentemente ser enterrado no cemitério novo da cidade. Judicéia está usando um casaqueto sem manga de pele. Nos fotogramas 39 e 40 (a

seguir), novamente temos Judicéia usando o mesmo casaqueto de pele no enterro do prefeito Odorico com a inauguração do cemitério.

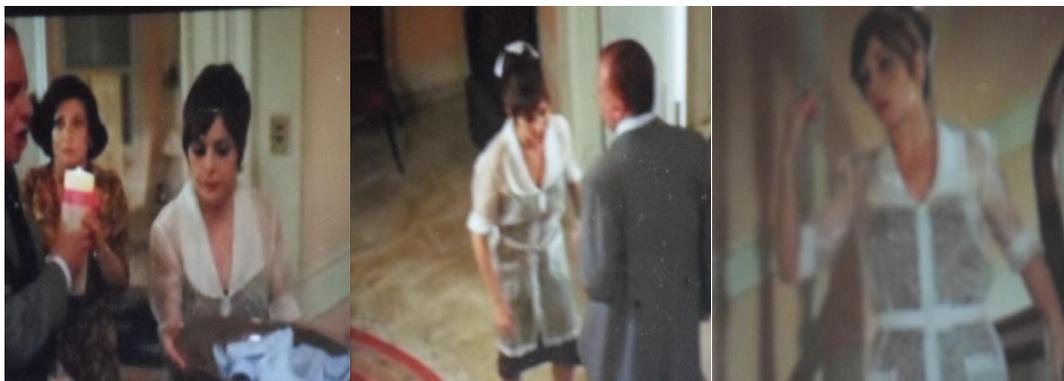
Fotograma 39 – Judicéia no velório do prefeito e Fotograma 40 – Judicéia e Dorotéia no enterro do prefeito



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Nesses quatro fotogramas, que retratam duas cenas em que a personagem Judicéia está em um evento formal, seja no Gabinete do prefeito para tratar de um assunto sério, seja no enterro do próprio prefeito, ela usa pele para demonstrar o seu poder, o seu nível social. Uma vez que usar casaco de pele de animais na década de 60 era algo que indicava *glamour*, somente mulheres com uma condição financeira alta podiam usá-los. O casaco de pele, nessas duas cenas, tem a função de informante, pois trazem uma explicação já pronta. A mulher que usa um casaco de pele em uma cidade praiana da Bahia, além de não ter bom senso em adaptar a roupa ideal ao clima, quer transparecer a sua condição financeira privilegiada.

Fotograma 41 – Judicéia leva um cesto de roupa suja do primo Ernesto, Fotograma 42 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico Paraguaçu e Fotograma 43 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico Paraguaçu na escada



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Nos fotogramas 41, 42 e 43, podemos visualizar o figurino de Judicéia, que cuida do primo Ernesto moribundo e, para isso, usa um tipo de camisão transparente na cor branca, com bolsos e marcado na cintura. Para reforçar a imagem de enfermeira, ela ainda está usando um adorno no coque na cor branca. Essa indumentária, que imita uma farda de enfermeira, tem a função de informante, pois quando se olha à primeira vista já se identifica a profissão de cuidadora de enfermos que Judicéia está exercendo. Como Judicéia não faz nada apenas pensando no bem estar do outro, ela se aproveita da situação para se envolver com o primo. Podemos perceber que o vestido branco revela na sua transparência a verdadeira personalidade de Judicéia, a sensualidade da personagem está representada no vestido justo de padronagem de animal por baixo da roupa que imita a de enfermeira.

A seguir, estudaremos o diálogo das principais cenas dos personagens Rosinha e Chicó do filme *O Auto da Compadecida* e da personagem Judicéia do filme *O Bem Amado*. Investigaremos as fronteiras entre o figurino e as falas. Os pontos de contato e os afastamentos, os tencionamentos e os desdobramentos, com o objetivo de verificar a influência da imagem da roupa no diálogo das cenas.

### 3.3.1 O DIÁLOGO DE ROSINHA E CHICÓ

Para analisar o diálogo entre Rosinha e Chicó, selecionamos três cenas marcantes entre os dois personagens. A primeira cena a ser estudada se passa em uma paisagem do sertão e trata da primeira conversa entre eles, logo após eles terem se conhecido no parque de diversões da cidade de Taperoá. A segunda cena se passa no interior e na frente da igreja e mostra principalmente o diálogo entre Rosinha e Chicó sobre o duelo arquitetado por João Grilo entre Chicó e os dois pretendentes de Rosinha, Cabo Setenta e Vicentão. A terceira cena é ambientada na fazenda da família de Rosinha e mostra João Grilo apresentando Chicó ao Major Antônio de Moraes como pretendente de Rosinha.

Fotograma 07 (cena 01) – O segundo encontro do casal



FONTE: *O Auto da Compadecida*. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

## Diálogo da Cena

*Rosinha: Que joias lindas. Quem mandou?*

*Chicó: Alguém na cidade que é doido pela senhora...*

*Rosinha: Ochi, que história! Ninguém gosta de mim!*

*Chicó: Esse gosta demais!*

*Rosinha: Quem é ele?*

*Chicó: Posso dizer não, que ele pediu...*

*Rosinha: Ele é bonito?*

*Chicó: Posso dizer não, que sou modesto.*

*Rosinha: É você, Chicó?*

*Chicó: Já que a senhora adivinhou não vou negar que desde o dia que lhe conheci eu vivo para morrer e só não morro porque fico pensando na senhora...*

*Rosinha: Eu fico agradecida, mas eu não posso aceitar o seu presente.*

*Chicó: Dona Rosinha, eu sei que sou pobre...*

*Rosinha: Ochi, eu não ligo para isso não, Chicó. É que se você pelo menos tivesse um diploma...*

*Chicó: Eu sou doutor em ciências ocultas, filosofia dramática, Mediatiá charlatânica, biologia dogmática e astrologia eletrônica...*

*Rosinha: Se você fosse valente...*

*Chicó: Sou o cabra mais valente dessa cidade...*

*Rosinha: É nada, ochi, os sujeitos mais valentes aqui são...  
Vicentão e Cabo Setenta...*

*Chicó: Eu sou doido para acabar com a valentia deles...*

*Rosinha: Você tinha coragem de enfrentar um dos dois?*

*Chicó: Toco com os dois de uma vez só, boto eles para correr dessa cidade...*

*Rosinha: Isso eu queria ver...*

*Chicó: A senhora aceita as joias?*

*Rosinha: Aceito. E se você fizer o que disse eu sou até capaz de usá-las...*

*Chicó: Hum...*

Percebemos que o diálogo entre Rosinha e Chicó, no segundo encontro do casal, possui pontos de contato com o figurino. Tanto a indumentária de Rosinha quanto a de Chicó apresentam a cor de terra, o que aproxima os dois, as desigualdades sociais desaparecem. A renda da blusa não contrasta com a roupa desgastada de Chicó. Até o cenário, as paisagens do

sertão nesse mesmo tom contribuem para dar unidade ao figurino e à cenografia. No diálogo, fica evidente que Rosinha não se importa com a condição econômica de Chicó, pede apenas uma prova de sua bravura, já que nem diploma ele possui.

Orofino (2006) informa que o texto do *Auto da Compadecida* apresenta as características do regionalismo, as falas dos personagens tem o linguajar popular do nordeste do Brasil, além do tom da voz e à velocidade da pronuncia se assemelhar aos habitantes da região nordestina. Há no diálogo o realismo fantástico, uma comicidade rica e elaborada, muito comum no Nordeste. Além disso, há a poesia e a criatividade quando narra em terceira pessoa seu amor por Rosinha.

Fotograma 10 (antes do duelo) e Fotograma 44 – Rosinha e Chicó juntos após o duelo



Cena 02 – Rosinha e Chicó antes e depois do duelo.

Diálogo da cena

*Chicó: (rezando na igreja) [...]Que a faca de Vicentão entre macia no meu bucho vazio. Que as balas do Cabo Setenta me mate de uma vez para eu ter uma morte bem rápida. Mas se o plano de João Grilo ter certo e eu sair dessa enrascada, minha Nossa Senhora eu prometo... nunca mais...me deitar com mulher nenhuma na vida, mulher nenhuma...tirando Rosinha.*

*Rosinha: Você me acompanha Chicó?*

*Chicó: Ave Maria, a missa já acabou?*

*Rosinha: Cê tava rezando com tanta fé, que nem notou...*

*Chicó: Eu tava fazendo uma promessa para Nossa Senhora, hum...*

*Rosinha: E qual é a graça que você quer obter?*

*Chicó: Uma graça tão grande que chega ser um milagre...*

*Rosinha: Aposto que era um pedido de amor!*

*Chicó: Não deixa de ser, rezei para não morrer desse mal...*

*Rosinha: O seu coração tá batendo tão forte assim?*

*Chicó: Tá quase pulando para fora da caixa do peito...*

*João Grilo: O Cabo Setenta e Vicentão vieram tomar satisfação com você.*

*Rosinha: Satisfação de quê? Meu Deus!*

*João Grilo: Chicó não contou para senhora que ele vai botar aqueles dois para correr, não?*

*Rosinha: Se foi isso Chicó, você está dispensado do compromisso...*

*Chicó: Já que a senhora insiste...*

*João Grilo: Não, não Dona Rosinha, amigo meu não fica desmoralizado...*

*Rosinha: Mas com esses dois a parada é dura...*

*João Grilo: A senhora vai ver uma coisa. Esse aí é calmo, ponderado mas quando se espalha negócio feio.*

*Rosinha: Chicó...*

*Chicó: Senhora...*

*Rosinha: Cuidado para não judiar demais desses pobres...*

*João Grilo: Se aperrei não, esses dois correm só com o grito de Chicó.*

Na cena que antecede o duelo, Chicó está vestido com a mesma indumentária em tom terroso e tecido rústico. Rosinha veste uma blusa cinturada com detalhes de renda e pregas e saia longa. O cabelo é preso adornado por tranças. O visual dos dois apresenta um afastamento ocasionado pelas desigualdades sociais, mas que na cena ajuda a contextualizar a história de amor entre pessoas de classes distintas. A indumentária de Rosinha se assemelha a das moças de família com posses da Idade Média, a espera do duelo entre os seus pretendentes. Chicó como um vassalo que conseguiu o direito de disputar esse amor.

As falas dos personagens apresentam as características da religiosidade, as palavras fé, graça, milagre, promessa, Ave Maria e Nossa Senhora aparecem no diálogo, o que reforça o gênero do filme comédia religiosa. A fé do povo do nordeste é forte, é ela que dá a esperança de vencer todas as adversidades da seca, da miséria, das desigualdades sociais entre o grande fazendeiro e do pequeno agricultor e retirante.

A igreja como ponto de encontro dos personagens. Pode ser dentro ou fora da igreja, é nesse espaço que a história se desenvolve. Taperoá, cidade pequena do sertão nordestino, tem a igreja como principal espaço público. O amor também é um tema recorrente no diálogo, o que comprova o forte e puro sentimento entre eles. Chicó declara o seu amor por Rosinha com mais facilidade. Além do tratamento de respeito que Chicó e João Grilo tem por Rosinha, os dois a tratam por senhora. A história se passa na década de 50, nessa época era comum, esse tratamento principalmente entre os casados.

Fotograma 45 – João grilo coloca o chapéu na cabeça de Chicó e Fotograma 13 – Rosinha antes de saber que Chicó é o seu pretendente.



FONTE: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

### Diálogo da cena

*João Grilo: Seu major, desculpe a impertinência mas eu queria lhe apresentar um conhecido meu lá de Serra Talhada pretendente a pretendente de Rosinha...*

*Major: Tem que ser no mínimo fazendeiro ou então doutor...*

*João Grilo: Pois esse é fazendeiro e é doutor...*

*Major: O que ocê tá fazendo que não mandou o rapaz entrar?*

*Major: Muito prazer, seu...?*

*Chicó: É Chicó...*

*Major: Chicó, Chicó de quê?*

*João Grilo: Francisco Antônio Ronaldo Ermenegildo de Aragão Correia Vaz Pereira Góis.*

*Chicó é somente apelido dele.*

*Major: Também com um nome desse, ninguém decora...*

*Como se chama a sua fazenda?*

*Chicó: Que fazenda?*

*João Grilo: É tanta fazenda que ele até se confunde. Dr. Chicó como se chama aquela fazenda de Serra Talhada?*

*Chicó: Fazenda... de Serra Talhada.*

*João Grilo: Fazenda de Serra Talhada...*

*Daí um nome bonito. Simples e sem ardeio.*

*Major: Hum...*

*Então, além de fazendeiro o senhor ainda é doutor?*

*João Grilo: Doutor advogado, formou-se na capital...*

*Major: Então você sabe tudo sobre leis?*

*Chicó: Tudo, tudo também não...*

*João Grilo: Ele é muito modesto...*

*Major: E você pretende se casar com minha filha?*

*Chicó: Oi, é, é...na verdade...*

*João Grilo: Tão acostumado a falar alemão, chega a hora de falar brasileiro perde as palavras...*

*Major: Rosinha!*

*Rosinha: Senhor...*

*Major: Venha cá, venha conhecer um pretendente seu...*

*Rosinha: Pretendente?*

*Major: Chegou como pretendente a pretendente, mas já foi promovido...*

*Rosinha: Eu gosto de outro, meu pai...*

*Major: Oxente, quem mandou?*

*Rosinha: Começou sem querer, mas agora nem que eu quisesse...*

*Major: Quem é o cabra?*

*Rosinha: Ele é pobre, mas é valente e honesto...*

*Major: O meu ganhou. É fazendeiro, doutor, e fala alemão...*

*Rosinha: Eu não posso mandar no meu coração...*

*Major: Estou mandando, você tem uma semana para esquecer de um e gostar de outro...*

*Rosinha: Meu pai, eu prefiro morrer...mas já que o senhor insiste...*

*Major: Pronto, Dr. Chicó, a garrota já está domada.*

*Rosinha: Então, a gente se casa semana que vem?*

*Major: Já?*

*Rosinha: Eu tenho mais que lhe obedecer, meu pai...*

*Chicó: Eu tenho mais que obedecer, Dona Rosinha...*

*João Grilo: É o major vai poder obedecer à sua santa vizinha que deixou essa porca cheinha de dinheiro para dona Rosinha quando ela se casar...*

*Padre: Boas tardes...*

*Chicó: Fedeu...*

Na cena da apresentação de Chicó ao pai de Rosinha, o figurino e o diálogo se integram. João Grilo apresenta Chicó como fazendeiro e advogado, logo a indumentária do futuro noivo de Rosinha não é mais aquela rústica, ele usa um terno para demonstrar a sua falsa situação socioeconômica. A roupa é utilizada com a função de enganar, de forjar uma situação. Por sua vez, Rosinha permanece com o seu estilo romântico e delicado. Ela está em casa, com uma blusa cinturada de renda gripir, saia de tecido fluído e uma touca rendada. Esse acessório na cabeça foi utilizado apenas para indicar que ela está em casa, fazendo alguma atividade em que foi preciso prender a frente dos cabelos.

No diálogo, percebemos a farsa dos dois cúmplices, João Grilo e Chicó, para o pai de Rosinha aceitar o casamento. Chicó aceita esse plano por amor, já João Grilo pensa na recompensa financeira do cofre – a porquinha que Rosinha vai receber como presente de casamento.

Na fala de Rosinha, o seu amor por Chicó fica evidente, preferindo até a morte a não se casar por amor, o que nos faz lembrar os romances da época medieval, que cultuavam o amor trágico. O nome falso de Chicó também nos remete aos nomes longos da aristocracia, alguns até de origem luso-espanhola. O autor de *Auto da Compadecida*, Ariano Suassuna, fez uma ponte entre o nordeste brasileiro e a península ibérica. Ele recria um nordeste medieval, como herdeiro da cultura ibérica medieval.

A fala dos personagens carrega a identidade nordestina. Palavras como, *oxente, cabra, ocê*, aliadas à entonação carregada do sotaque do povo do Nordeste confere o equilíbrio entre o linguajar popular do sertão, o espaço - a fazenda do pai de Rosinha com móveis em estilo colonial, e a indumentária dos personagens.

Os tons terrosos prevalecem no figurino, que só é ofuscado pelo branco das vestes de Rosinha. Esta, apesar de mulher religiosa, não pensa duas vezes e acolhe a mentira de Chicó e João Grilo. Há, aqui, uma tensão, a imagem de mulher pura e santa não condiz com uma que aceita mentir para o seu próprio pai. Mas há, dentro dessa farsa, um sentimento puro que é o amor e, como uma heroína de lendas medievais, ela se sacrifica, abdica inconscientemente da sua posição social e aceita se casar com um homem sem posses.

### 3.3.2 O DIÁLOGO DE JUDICÉIA

Para a análise da narrativa de Judicéia, selecionamos duas cenas em que a personalidade de Judicéia é mostrada. Na primeira cena a ser interpretada, as irmãs Cajazeiras oferecem um jantar em sua residência a Odorico Paraguaçu, por ocasião da sua vitória como prefeito de Sucupira. O diálogo nessa cena evidencia a personalidade das três irmãs, e aqui o comportamento exagerado de Judicéia é destacado. Na segunda cena, Judicéia visita o prefeito Odorico no seu gabinete, na Prefeitura, e demonstra a sua personalidade vibrante e sensual.

Fotograma 46 – Judicéia conversa com o prefeito Odorico



FONTE: O Bem Amado. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Diálogo da cena:

A campainha toca três vezes na residência das irmãs Cajazeiras

*Irmãs Cajazeiras: Boa noite, senhor prefeito...*

*Prefeito Odorico: Boa noite, se eu soubesse eu tinha vindo com três chapéus...*

*Dorotéia: O senhor aceita um licorzinho?*

*Dulcinéia: É de jenipapo...*

*Judicéia: O senhor aprecia? (fala dançando)*

*Prefeito Odorico: Sou um jenipapista juramentado...*

*Vamos promover uma jenipapação...*

*Judicéia: Ai! Que loucura! (risos)*

*Dorotéia: Um brinde ao prefeito Odorico Paraguaçu, um homem empreendedor que dará a Sucupira uma morada eterna para os seus mortos...*

*Dulcinéia: Que por isso conquistará para sempre o coração dos vivos...*

*Judicéia: O povo de Sucupira ama o doutor Odorico...*

*Prefeito Odorico: Um amor assazmente correspondido muito embora tenha em meu peito um camarote especial reservado para os meus três amores...*

*Dulcinéia: Juju, me ajude com os canapés...*

*Judicéia: Dorotéia preparou uns canapés para nossa festinha... (fala dançando)*

*Prefeito Odorico: Ótimo, vamos beliscar uma coisinha...*

*Dorotéia: Agora que o senhor é prefeito, não estaria na hora de eleger sua primeira dama?*

*Prefeito Odorico: Dona Dorotéia, se cada batida de meu peito fosse um voto, minha candidata preferida já estaria eleita...*

*Dorotéia: O senhor não quer tirar o paletó?*

*Prefeito Odorico: Posso?*

*Dorotéia: Sinta-se em casa Odorico...*

*Prefeito Odorico: Num diga isso que eu posso abusar da hospitalidade que a senhora tá me oferecendo...*

*Dorotéia: Abusar, em que sentido?*

*Prefeito Odorico: No horizontal, no vertical, como a senhora preferir...*

*Dorotéia: Não, Odorico, não. Do altar não abro mão...*

*Prefeito Odorico: Dona Dorotéia, nem sempre é preciso ir a Roma para se ver o Papa.*

*Dulcinéia: Algum problema?*

*Dorotéia: Eu estava ajudando o senhor prefeito a colocar o paletó...*

*Dulcinéia: O seu paletó está do avesso...*

*Prefeito Odorico: Pois é, eu estou tendo problemas com esse paletó...*

*A senhora pode me ajudar?*

*Dulcinéia...*

*Dulcinéia: Não, Odorico, não...*

*Prefeito Odorico: A última vez que lhe peço, não te procuro mais...*

*Dulcinéia: Você disse a mesma coisa da outra vez...*

*Prefeito Odorico: Ah! Foi é?*

*Quando o coração bate forte, a memória é fraca...*

*Dulcinéia: O senhor não quer sentar, tomar um licor?*

*Prefeito Odorico: Ótimo, ótimo, faremos uma sofação licorista ou, se preferir, uma*

*Licorização sofatista...*

*Dulcinéia: Acho melhor me sentar em outro lugar...*

*Prefeito Odorico: Para que gastar cadeira quando está sobrando sofá?*

*Dulcinéia: Oh! Odorico...*

*Judicéia: (estala os dedos) – O que houve?*

*Prefeito Odorico: O paletó...*

*Dona Dulcinéia tá me ajudando a abotoar o paletó...*

*Judicéia: Era só o paletó que ela estava abotoando?*

*Prefeito Odorico: Entre mim e Dona Dulcinéia existe um amor fraternal...*

*Só isso...*

*Judicéia: E eu? O senhor também me vê como irmã?*

*Prefeito Odorico: Até tento, mas com a senhora é diferente...*

*Judicéia: Diferente, em que sentido? (joga o copo com a bebida que segurava)*

*Prefeito Odorico: No horizontal, no vertical, como a senhora preferir...*

*Judicéia: Aaaaauuuuu! (morde os dedos do prefeito) Aaaaaaaaauuuuuuuuu!!!*

*Prefeito Odorico: Psiuuu...*

*Dorotéia: - Que barulho foi esse?*

*Prefeito Odorico: Era justamente o que eu estava perguntando aqui a Dona Juju...*

*A senhora deve ter assustado até o vigário do outro lado da praça.*

*E olha que o pároco em matéria de surdez é praticamente um Bethoween...*

*Dulcinéia: Mas como foi que isso aconteceu?*

*Prefeito Odorico: Ah! Sim! É que Dona Juju bebeu...*

*E se as senhoras não aparecem eu me preparava para correr, botar fora antes que ela deixasse de lado os abstratos e partisse para os concretismos...Se é que as senhoras me entendem...*

*Dorotéia e Dulcinéia: Entendemos perfeitamente, senhor prefeito...*

*Dorotéia: O senhor nos perdoe, senhor prefeito, mas vamos ter que interromper a nossa comemoração...*

*Prefeito Odorico: Entendo. Emboramente meu peito vai continuar sempre em festa com as lembranças dessa noite e suas promessas de eteceteras...*

*Dorotéia e Dulcinéia: Juju!!! (Judicéia bebe no gargalo da garrafa de whisky)*

Na cena da comemoração da vitória do prefeito na residência das irmãs Cajazeiras o figurino e a fala de Judicéia se complementam. A personagem age e fala como se fosse um animal selvagem pronto para atacar. O seu vestido justo com padronagem de cobra está perfeito. Judicéia é totalmente instinto, ela articula a fala com o gestual. Ela grita, ela morde, ela dança, ela não tem pudor em seduzir o prefeito. Enquanto suas irmãs se protegem das cantadas do prefeito, é Judicéia quem o ataca. Ele, como animal acuado, foge.

Portanto, nessa cena, a indumentária e os adornos de Judicéia ajudam a formar a imagem de mulher descontrolada e selvagem. Ela utiliza muito as mãos, com gestos perto do rosto, balança as tiras soltas do vestido, estala os dedos. Judicéia se expressa mais com o corpo do que com a fala. Ela não quer muita conversa, ela gosta do jogo da sedução. A personagem também excede no álcool e gosta de atitudes extremas, como jogar o copo no chão, mostrando força e que está pronta para concluir seus planos de mulher sedutora. Ela bebe no gargalo da garrafa, esquece as etiquetas sociais. Judicéia age por instinto, o que importa para ela é o prazer da sedução.

Fotograma 24 e Fotograma 47 – Judicéia visita o prefeito Odorico no seu Gabinete



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Fotograma 48 – Judicéia grita na sacada da prefeitura e  
Fotograma 49 – Judicéia tira a roupa



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

#### Diálogo da cena

*Judicéia: Boa noite, Senhor Dirceu...*

*Dirceu: Dona Juju, encerramos...*

*Judicéia: É assunto particular... (faz um gesto na mão)*

*Prefeito Odorico: A senhora está com sorte, acabei de abrir o expediente para assuntos particulares...*

*(Judicéia anda rebolando)*

*Dirceu: Então eu fico para fechar as portas...*

*Prefeito Odorico: Se o senhor ficar, o assunto deixa de ser particular...*

*Dirceu: Então, boa noite...*

*Prefeito Odorico: Isso vai depender de Dona Juju...*

*Judicéia: Não se preocupe, farei o que estiver ao meu alcance para que a sua noite seja boa...*

*(Judicéia bebe o whisky no gargalo da garrafa e ri)*

[...]

*Judicéia: Viva Odorico Paraguaçu, o homem mais gostoso de Sucupira!!! (ver fotograma 39)*

*Prefeito Odorico: Eu agradeço os elogios, mas pare de fazer escândalo. Pare com isso...*

*(Judicéia joga a garrafa da sacada)*

*Prefeito Odorico: A senhora quer dar munição para a oposição?*

*Judicéia: Eu quero dar munição é para você, Odorico... (Judicéia tira a roupa, conforme fotograma 40).*

*Judicéia: Para você me matar de prazer...*

*Prefeito Odorico: Pare com isso...*

*Judicéia: Só se o senhor me der um beijo, mas tem que ser um beijo bem obsceno...*

*Prefeito Odorico: Do jeito que a senhora tá bêbada, qualquer beijo é obsceno...*

*Judicéia: Uuuuuuuuuuuuuuu...*

*Prefeito Odorico: Ah! Ainda bem que a senhora chegou...*

*Dorotéia: Mas o que foi que aconteceu?*

*Prefeito Odorico: Ela exagerou na bebida...*

*Dorotéia: Vixe Santíssima...*

*Quantos copos ela bebeu?*

*Prefeito Odorico: A senhora acha que deu para contar?*

*Ela bebeu direto no gargalo...*

*Dorotéia: Juju é fraca pra bebida... (Judicéia cospe água no rosto da irmã)*

*Prefeito Odorico: Acho que o problema dela é outro...*

*Dorotéia: Como assim?*

*Prefeito Odorico: A sua irmã está fora de controle, Dona Dorotéia...*

*Dorotéia: A Juju precisa casar, é o único jeito dela se acalmar...*

*Judicéia: Odorico...*

*Prefeito Odorico: Eu não aguento, eu sou um só...*

*Dorotéia: Você não, Odorico, eu preciso arranjar um homem para Juju...*

*Prefeito Odorico: Que homem?*

*Dorotéia: É, tá difícil, né?*

*Eu não consegui nem para mim...*

*Prefeito Odorico: Isso não é hora de cobrar nada, Dona Dorotéia...*

*Dorotéia: Então, porque que a gente não casa?*

*Prefeito Odorico: Dona Juju é doida por mim. Eu não quero ser o responsável pela destruição de uma família.*

*Enquanto a sua irmã não arranjar um marido. Nós não podemos nos casar.*

*Dorotéia: Mas eu cheguei primeiro. Eu tenho mais tempo de serviço...*

*Judicéia: Larga que ele é meu...*

*Dorotéia: Vamo embora Juju. Eu vou levar você para casa...*

*Judicéia: Viva Odorico Paraguaçu. O homem mais gostoso de Sucupira. (Judicéia grita da sacada).*

*Dorotéia: Ai! Que vergonha!*

*Prefeito Odorico: Pode levar a bandeira. É o mínimo que a prefeitura pode fazer por seus contribuintes... (Judicéia é enrolada na bandeira de Sucupira).*

*Dorotéia: Obrigada...*

Na cena da visita de Judicéia ao gabinete do prefeito Odorico à noite, a personagem veste um vestido justo tomara que caia, com padronagem de onça e com detalhes de penas no decote. Ela está vestida conforme o seu objetivo de seduzir o prefeito.

A fala, os gestos e o figurino da personagem Judicéia dialogam. A sexualidade selvagem está visível na imagem que ela emite. Quando ela fala “Não se preocupe, farei o que estiver ao meu alcance para que a sua noite seja boa” e finaliza bebendo o whisky no gargalo e sorrindo, ela deixa clara a sua intenção.

A personalidade de Judicéia é evidenciada nessa cena, pois fica perceptível o exagero, o descontrole emocional com a bebida e a falta de inibição. Ela bebe em excesso, grita na sacada do gabinete da prefeitura “Viva Odorico Paraguaçu, o homem mais gostoso de Sucupira”, joga a garrafa da sacada e em seguida despe-se no mesmo local. Ou seja, ela gosta de chamar a atenção para si, já que as atitudes mais ousadas foram realizadas na fronteira do espaço particular (gabinete) e do espaço público (a rua).

Quando ela tira o vestido, vê-se a sua *lingerie*, composta de sutiã tomara que caia de bojo na cor preta e uma calcinha de cós alto, também na cor preta, o conjunto de *underwear* é confeccionado em tecido nobre. O que revela uma preocupação da personagem em estar bem vestida intimamente e a sua intenção em mostrar as vestes como um acessório de sedução. É importante observar o bom gosto da *lingerie* e o distanciamento da vulgaridade das peças.

Judicéia é uma mulher que age por instintos, gosta de provocar, de tomar iniciativas e não aparenta exigir compromisso sério do prefeito Odorico. Ela quer se divertir, não demonstra amar o prefeito, antes, sente uma paixão descontrolada que, combinada com o álcool em excesso, causa receio no seu pretendente.

No próximo capítulo, estudaremos a identidade cultural nas obras audiovisuais do diretor e roteirista Guel Arraes. As suas vivências pessoais e experiências profissionais estão presentes nas narrativas que ele constrói. O nordeste é um tema recorrente nas suas obras, bem como o gênero da comédia popular e as reflexões que ele gosta de inserir em suas narrativas sobre as desigualdades sociais presentes na vida do povo brasileiro.

## 4 CAPÍTULO IV – NARRAÇÕES SOCIAIS DE GUEL ARRAES: IDENTIDADE CULTURAL, REPRESENTAÇÃO DO NORDESTINO E COMÉDIA POPULAR.

### 4.1 IDENTIDADE NORDESTINA NA NARRATIVA DE GUEL ARRAES

O diretor Guel Arraes tem uma trajetória pessoal e profissional singular. Como visto no primeiro capítulo deste trabalho, ele nasceu em uma família que privilegia a política e a valorização da cultura do nordeste, cresceu absorvendo conhecimentos de importantes personalidades dessas áreas, como de seu pai, o ex-governador de Pernambuco Miguel Arraes, e de seu vizinho, o escritor Ariano Suassuna.

Guel, apesar de ter ido cursar uma faculdade de Antropologia na França, de ter estagiado no Comitê do Filme Etnográfico de Jean Rouch e de atuar na maior emissora de televisão do Brasil, a Rede Globo, nunca desprezou suas raízes culturais. Cada experiência que vivenciou no Brasil e na França ajudou a construir a sua identidade, não uma identidade fixa, mas uma em constante formação. Stuart Hall (2005) nos fala da identidade do sujeito na pós-modernidade, a qual é transformada frequentemente à medida que entra em contato com a multiplicidade dos sistemas de significação e representação cultural.

Essa identidade mutável permite ao sujeito uma adaptação à nova realidade do mundo, pois as barreiras da distância diminuíram, o conhecimento é compartilhado, a diversidade é exaltada. Guel soube vivenciar cada momento de aprendizagem e de convívio nos lugares em que morou, com as personalidades marcantes que o ensinaram a apreciar a cultura do nordeste, a política de esquerda, o Cinema Verdade e a comédia popular. Ele absorveu esses ensinamentos que, adicionados às suas origens, possibilitaram criar uma forma particular de contar as histórias do seu povo. Logo, percebe-se como a identidade é construída através das escolhas que fazemos, das rotas que traçamos e dos resultados a que chegamos, tudo isso influencia o modo como agimos e construímos a nossa história de vida.

Assim, a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo “imaginado” ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. [...] Assim, em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de *identificação*, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2005, p. 38-39).

Dentro deste conceito atribuído por Hall, de uma identidade movente, observa-se que Guel Arraes construiu sua carreira sempre nutrindo suas obras a partir de uma ligação com sua cultura. Desde que saiu da sua residência no bairro Casa Forte, em Recife, ele carregou consigo o gosto pelas tradições do nordeste, as representações culturais do povo do sertão e as lembranças das férias de infância nessa região. Após o exílio político do pai, a família muda-se para a Argélia, depois ele viaja para a França, onde estuda Antropologia. Nesse período, ele se identifica com as disciplinas de Cinema, passa a produzir documentários, consegue estagiar no Comitê Etnográfico da Universidade de Paris VII, chefiado pelo etnólogo e documentarista Jean Rouche assimila o Cinema Verdade. Em seguida, volta para o Brasil e consegue trabalhar como diretor na Rede Globo, no núcleo de novelas cômicas.

Percebe-se, no breve histórico de Guel, que ele revela a sua identidade em todos os campos profissionais. Na infância, foi o ambiente familiar em que nasceu que gerou a identificação e o gosto pela cultura nordestina e a consciência política. “No mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural.” (HALL, 2005, p. 47). Sendo assim, fazer parte de uma nação com todo o conjunto de significados da cultura nacional confere ao indivíduo o sentimento de pertencimento e de identificação nacional. A identidade nacional não está nos genes, está no processo de formação e transformação das representações culturais.

As culturas nacionais produzem sentidos sobre a nação e a identificação com esses sentidos faz parte do processo de formação da identidade. Há sentido nas histórias do descobrimento das terras habitadas por índios e na fundação das cidades, nas datas que celebram acontecimentos importantes das nações, nas imagens, nas músicas, nos romances que retratam a história de um povo.

De acordo com Albuquerque Júnior (1994), a representação identitária do Nordeste, região em que Guel Arraes nasceu e privilegia em suas obras através das narrativas que mostram a cultura, a geografia do lugar, os mitos e as lendas do povo do sertão, teve sua origem em função do combate às secas.

O Nordeste nasce da construção de uma totalidade político-cultural como reação à sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados. Lança-se mão de topos, de símbolos, de tipos, de fatos para construir um todo que reagisse à ameaça de dissolução, numa totalidade maior, agora não dominada por eles: a nação. Unem-se forças em torno de um novo recorte do espaço nacional, surgido com as grandes obras contra as secas [...] (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p. 108).

Desde o começo do século XIX, a seca vem castigando essa região brasileira, inclusive, o termo Nordeste foi utilizado, de início, para designar a área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS). No discurso institucional, o Nordeste passa a existir como parte do Norte, vulnerável às estiagens, e por isso merece uma atenção privilegiada pelo poder público federal. O Nordeste é o filho das secas, é o produto imagético-discursivo de todas as imagens e textos que foram produzidos sobre esse problema climático desde a grande seca de 1877, conforme nos informa Albuquerque Júnior (1994).

A ideia do Nordeste surgiu a partir de uma série de práticas regionalistas, mas só foi institucionalizada com o trabalho de um conjunto de intelectuais, artistas e políticos que acrescentaram à ideia do Nordeste um conteúdo cultural e histórico, uma memória e uma origem, ou seja, a identidade do Nordeste foi então construída.

Esta construção do Nordeste como o lugar da tradição, como um espaço folclórico, como um espaço que desconhece ou reage ao moderno, será feita por vários intelectuais e artistas em épocas também as mais variadas. Ela aparece desde Gilberto Freire e a “escola de tradicionalistas de Recife”, da qual participam autores como José Lins do Rego e Ascenso Ferreira, nas décadas de vinte e trinta, passando pela música de Luís Gonzaga, Zé Dantas e Humberto Teixeira, a partir da década de quarenta, até a obra teatral de Ariano Suassuna, iniciada na década de cinquenta. Pintores como Cícero Dias e Lula Cardoso Aires, o poeta Manoel Bandeira, os romancistas Raquel de Queiroz e José Américo de Almeida, embora guardem enormes diferenças entre si, possuem em comum esta visão de Nordeste e dela são construtores. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p.125).

A partir dos trabalhos dos escritores e artistas nordestinos que valorizavam as suas raízes culturais, a identidade do Nordeste foi sendo desenvolvida. Cada obra retratava uma parte da cultura dessa região, fosse na literatura, na música, nas obras visuais, a imagem dessa região se fortalecia diante do povo, o qual absorvia e se identificava com o que se apresentava.

Todo o percurso descrito acima sobre o Nordeste, especificamente sobre a formação da sua identidade, teve a intenção de mostrar que a cultura dessa região representa uma das principais fontes da identidade cultural de Guel Arraes. As tradições culturais da região onde nascemos influenciam fortemente a nossa identidade, logo, Guel carrega consigo as raízes culturais do povo nordestino, os costumes, as lendas, os mitos e a estética do nordeste do Brasil.

A identidade cultural de Guel, ainda em processo de formação, possui fortes traços da sua origem e das suas experiências profissionais, as quais permeiam as suas narrativas

audiovisuais. Como roteirista ou diretor, ele consegue acrescentar nas histórias marcas que o identificam.

No filme *O Auto da Compadecida* (2000), uma comédia religiosa, ele conseguiu adaptar a peça de Ariano Suassuna- idealizador do movimento Armorial que prega a valorização das raízes culturais do povo do Nordeste, primeiramente para a televisão e depois para o Cinema, respeitando os preceitos do Armorial. Segundo o próprio Guel Arraes, não houve uma pesquisa voltada para as características do movimento, era o Nordeste que ainda estava muito presente na vida dele. No filme, na parte final do julgamento de João Grilo, quando Nossa Senhora se compadece dele e da vida difícil do povo nordestino, aparecem algumas fotos em preto e branco que mostram a miséria e o sofrimento acarretado pela seca.

Voltando ao julgamento dos personagens diante de Jesus Cristo, da Compadecida e do Diabo, momento mais antinaturalista da narrativa, além da impressão de se estar diante de um filme de Méliès, o espectador é surpreendido com uma dose de “cinema verdade”, quando o discurso redencionista de Nossa Senhora é ilustrado por fotografias em preto e branco da miséria nordestina, como se estivéssemos diante de documentário militante realizado nos anos 60 por algum egresso dos Centros Populares de Cultura da UNE. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.160).

Com isso, percebe-se a veia de documentarista do diretor, que dá a sensação de verdade ao intercalar a ficção com a realidade. A inspiração de Guel no mestre Jean Rouch também é verificada no Programa Legal (1991-1992), apresentado por Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães, que combinava documentário, ficção e humor. Guel relata que “No Programa Legal, juntamos a paródia e o documental, um pouco dentro das ideias do Jean Rouch de recriar, de colocar junto o que é representação e o que é realidade, mostrando a verdade, que os dois podem ser a mesma coisa.” (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.330-331). É essa marca de Guel que é visualizada em algumas obras cinematográficas, como em *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*.

Podemos ainda verificar a forte influência da religião católica da família de Guel Arraes na escolha e realização da obra *O Auto da Compadecida*, bem como os ensinamentos políticos e culturais por parte de Miguel Arraes, da tia Violeta e de Ariano Suassuna, como informa o depoimento de Guel Arraes sobre os motivos que o levaram a adaptar a obra.

Primeiro que é uma comédia de teatro maravilhosa e uma comédia brasileira. Intuitivamente, a primeira coisa que me agradava era o fato de ser um universo que eu conheço e gosto muito, e de ser muito engraçado. Depois você vai descobrindo outras possibilidades que vão desde, assim: tive

formação católica e nunca mais mexi com isso. É uma obra que tem uma mensagem católica muito bem ajeitada e uma mensagem social muito interessante, porque o João Grilo é isso, é um sobrevivente, é um herói popular brasileiro. Então tem toda a formação política do meu pai e do Ariano Suassuna, que conheço desde pequeno. *O Auto* tem essa profundidade, que tem a ver com essa herança, seja de um artista como o Ariano, seja de agitadoras culturais como minha tia Violeta, seja de políticos como meu pai e tal. Acho que tem um pouco de ligação. (OROFINO, 2006,p.115).

A identidade cultural do diretor e roteirista nordestino, criado na fé católica, politizado e que valoriza a cultura do seu povo, está presente na narrativa revisitada *O Auto da Compadecida*.

No filme *O Bem Amado* (2010), uma comédia política, a escolha de adaptar uma novela que fez muito sucesso na década de 70, escrita por Dias Gomes, teve a influência da memória afetiva do pai de Guel Arraes, importante político de esquerda. O filme mostra a corrupção do prefeito Odorico Paraguaçu e a manipulação do jornal *A trombeta* pelo jornalista e líder do partido revolucionário Vladimir de Castro, que também agia de má fé para denegrir a imagem do prefeito. A corrupção política do partido de direita e de esquerda é mostrada, no entanto, Guel não defende nenhuma bandeira, apenas pretende despertar a consciência política através do humor.

No filme, Guel também utiliza fotos em preto e branco dos principais acontecimentos políticos reais da década de 60 a 80, usando a narração do fotógrafo Neco, intercala com fotos dos acontecimentos fictícios do prefeito Odorico. A intenção é contextualizar os fatos históricos com a narrativa.

O humor é o principal gênero trabalhado por Guel tanto na televisão quanto no cinema. Entretanto, esta não foi uma característica inata, ele aprendeu a fazer comédia na década de 80, nas novelas em que trabalhou com Sílvio de Abreu e Jorge Fernando. A partir desse aprendizado, ele encontrou uma identificação e incorporou esse gênero nas suas obras audiovisuais.

Diante do exposto, vimos que as principais experiências vivenciadas por Guel Arraes, adicionadas à sua origem de forte tradição cultural, representam a sua identidade cultural. É essa que está sendo transformada desde a adolescência, quando absorveu os ensinamentos de Ariano Suassuna sobre o movimento Armorial e de Miguel Arraes, a formação política. Essa base vivenciada da infância até a juventude se fortaleceu com o exílio político do pai. No processo de formação da identidade ele adquiriu experiências no exterior, na Argélia e na

França, mas nunca esqueceu as origens. Talvez esse sentimento de pertencimento a uma nação possa ter sido fortalecido pela ausência forçada da sua própria nação.

No próximo tópico, vamos discutir como Guel representa o Nordeste e o nordestino nos filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*.

#### 4.2 O NORDESTE E O NORDESTINO REPRESENTADO NO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA* (2000) E *O BEM AMADO* (2010)

O Nordeste já foi representado nas telas da televisão e do cinema inúmeras vezes. Cada diretor de produto audiovisual evidencia as particularidades dessa região de acordo com a temática que mais desperta seu interesse na narrativa. Alguns deles preferem ressaltar a representação do coronelismo, da religiosidade, da seca, da imigração, dos conflitos de terra ou da biografia de personalidades do Nordeste. O fato é que a filmografia e os produtos televisivos, principalmente as minisséries que retratam o Nordeste e o seu povo, ajudam a formar a imagem que temos dessa região.

Ferraz (2011) nos informa que, na fase pioneira do cinema brasileiro – precisamente nos ciclos regionais, os filmes eram desenvolvidos de acordo com a realidade sociocultural do povo brasileiro. Esse movimento antiestrangeirismo teve como destaque o Cinema Novo, e como principal expoente Glauber Rocha. Esse cinema de cunho crítico, das décadas de 60 e 70, foi chamado pelo seu principal produtor de “estética da fome”. Com o Cinema Novo, a temática sertaneja se destacou na cinematografia do Brasil com os clássicos *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos e *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

As produções cinematográficas dessa época até algumas da contemporaneidade evidenciam principalmente o sertão do Nordeste, marcado por grandes conflitos sociais em um espaço geográfico caracterizado por terra rachada, cactus e casas de barro. Antes do advento da internet e do acesso popular ao transporte aéreo, a imagem do Nordeste era apenas uma, a mais veiculada pelas novelas, minisséries da televisão e dos filmes: uma região predominada pela seca, pela fé e pelo sofrimento.

A redução do sertão aos estereótipos de miséria e dificuldades, onde a terra e os rostos são marcados/rachados pelo sol se dá, em boa medida, pelas imagens monotemáticas (que privilegiam a seca, a fome e a miséria) veiculadas nos meios de comunicação e arte. (FERRAZ, 2011, p.02).

Albuquerque Júnior (1994) nos esclarece que a imagem e os textos sobre o Nordeste, inventados pelos tradicionalistas, foram virados pelo avesso por toda uma produção artística e literária que compreende o romance, a poesia, a música e o cinema. O Nordeste de tempos passados nos remete à riqueza da casa-grande e à saudade dos escravos da sua terra de origem. O cenário natural incluía a mata verde e o massapé. O Nordeste antigo dá lugar ao Nordeste da miséria, da decadência, da injustiça, do sertão seco, da caatinga.

Um Nordeste que grita e chora em busca de ajuda, ano após ano, a seca é mostrada, como também a miséria das famílias, a desnutrição das crianças, a casa de taipa onde não há nenhuma panela no fogão a lenha, o gado morto na terra castigada pelo sol e a esperança do sertanejo pela chuva.

Se a sociologia freyreana havia sido responsável, em grande parte, pela visibilidade e dizibilidade tradicionalista do Nordeste, a influência do pensamento marxista, quer por sua difusão nos meios acadêmicos, inclusive no discurso sociológico, quer através de intelectuais e militantes ligados ao partido comunista, ou apenas dele simpatizantes, vai ser decisiva para a emergência desta nova forma de ver e dizer o Nordeste, seja artisticamente, seja politicamente. (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 1994, p.255).

A imagem no audiovisual do Nordeste fica restrita apenas ao sofrimento e ao atraso socioeconômico, como se fosse uma região parada no tempo e esquecida pelas autoridades do país. Uma terra bem distante da industrialização dos estados do Sudeste e do Sul do Brasil.

Albuquerque Júnior (1994) critica a mídia por assumir uma postura negadora da história e da mudança. Eles reproduzem a imagem do Nordeste com a temática do folclore, da seca, dos cangaceiros, beatos e coronéis. Eles se limitam a esses temas, não se permitem a ver e escutar os outros aspectos da região.

Essa visão estreita da imagem do Nordeste repercute na formação da identidade do seu povo, a imagem que o outro faz, ou seja, o imaginário social do nordestino está inserido na constituição da representação social desse povo.

A influência da comunicação no processo de representação social explica a forma como as representações se tornam senso comum. “Elas entram para o mundo comum e cotidiano em que nós habitamos e discutimos com nossos amigos e colegas e circulam na mídia que temos e olhamos.” (MOSCOVICI, 2007, p.08). A importância da mídia na formação da representação social de um povo é inegável. Logo, a televisão e o cinema podem contribuir positivamente ou negativamente na formação da representação de um povo.

Paiva (2007) acrescenta que o vídeo tem o poder de resgatar as representações tradicionais do Nordeste em minisséries com essa temática. A agilidade da televisão confere uma nova imagem ao universo nordestino, antes trabalhado na literatura e no cinema. Essa leitura nova realizada pelos roteiristas e dramaturgos com o uso da licença poética comporta uma tradução atualizada.

A liberdade criativa dos autores, a de narrar uma história sem o compromisso com o discurso da verdade, gera uma decifração compreensiva da região pelos espectadores. O que importa para os roteiristas é criar personagens e situações representadas que emocionem o seu público. A ficção permite o uso da liberdade poética a favor de uma boa história.

A representação do Nordeste e do nordestino nos produtos audiovisuais foi baseada em alguns personagens que existiram na região como o cangaceiro Lampião e o padre Cícero ou figuras marcantes no cenário do Nordeste, como o Coronel e o retirante, e temas socioculturais tradicionais da região. É interessante perceber o trabalho dos roteiristas de reatualizar a imagem representativa do nordestino nas tramas. O que vemos na televisão e no Cinema são representações artísticas de nordestinos a partir de informações de um ser real que já foi transformado inúmeras vezes para emocionar os espectadores.

As narrativas televisivas sobre o Nordeste não devem ser vistas com pessimismo, como um produto de fácil assimilação destinado para as massas, a partir de estratégias comerciais, segundo Paiva (2007), é preciso reconhecer que escritores e roteiristas como Dias Gomes, Aguinaldo Silva e Guel Arraes, entre outros, empenharam-se em expor as cenas públicas e íntimas da vida social do povo nordestino e as ações realizadas pelos personagens no enfrentamento das situações conflitantes. As lentes conseguem captar e evidenciar os olhares e gestos das faces ora tristes, ora alegres, e os modos de submissão e revolta dos homens e mulheres.

Algumas minisséries com temática nordestina conseguiram traduzir com dignidade as atitudes dos nordestinos, o que permitiu uma melhor visibilidade da condição humana. “A primeira delas, *Lampião e Maria Bonita*, por meio de uma linguagem sensível, visual, realista, informa e sensibiliza pela exibição da extrema pobreza, desigualdade e violência.” (PAIVA, 2007, p.128).

Há ainda outras minisséries com temática nordestina que oferecem o mapeamento da história das lutas políticas e disputa de terras, como *O Pagador de Promessas* (1988) e *Memorial de Maria Moura* (1994), cujas representações exibem os conflitos latifundiários antigos. As narrativas televisivas como *O Bem Amado* (1973), *Gabriela* (1975), *Saramandaia* (1976) e *Morte e Vida Severina* (1981) mostram um cenário de escassez e

também de felicidade. O belo e o sofrível do Nordeste são exibidos através dos processos históricos, sociais e psicológicos que permitem a identificação com os atores sociais.

As ficções históricas nordestinas permitem uma discussão acerca da dominação do masculino sobre o feminino. Há algumas narrativas centradas na figura do patriarca, do proprietário da família, da terra e do rebanho. Há outras que relatam os casamentos “arranjados”, meninas obrigadas a se casarem por imposição familiar. E outras histórias relatam a emancipação da mulher, como no filme *Paraíba Mulher Macho* (1983).

Nas representações ficcionais da imagem da mulher e do homem nordestino ainda perdura a exibição do corpo e da sensualidade. Jorge Amado trabalhou muito com esse matiz nas obras adaptadas para a televisão. Em obras como *Gabriela* (1975), *Dona Flor* (1976) e *Tieta do Agreste* (1989), a figura feminina da nordestina que exala sensualidade é recorrente.

No filme *O Auto da Compadecida* (2000), Dora, a mulher do padeiro, é a personagem sensual que trai o marido em busca de aventuras com homens que exerçam poder e que sejam másculos. Ela se relaciona com Vicentão, o homem mais valente de Taperoá, e até com Chicó. Além de se insinuar para o cangaceiro Severino, que a recusa quando pede para ver sua mão com a aliança. No filme *Bem Amado* (2010), Judicéia é a personagem ferosa que seduz o prefeito Odorico Paraguaçu, mas como ela é muito selvagem, histérica e perde o controle quando ingere bebida alcoólica, o prefeito foge de suas investidas.

Em oposição à sensualidade representada nas figuras de algumas mulheres nordestinas da ficção, temos a religiosidade, um forte traço da cultura nordestina, trabalhado na literatura, no cinema e na televisão.

Este aspecto é primordial, numa história das crenças, religiões, ideologias e mitologias nordestinas. Aparece vinculado à fé cega e à faca amolada dos cangaceiros (Lampião e Maria Bonita), o respeito e a tenacidade do personagem Zé da Burra levando a cruz nas costas (O pagador de promessas); epifaniza-se também na sátira de Ariano Suassuna revisitado por Guel Arraes (*O Auto da Compadecida*) e se mostra aguda na célebre novela de Dias Gomes (Roque Santeiro), ironizando as tramas político-ideológicas, as mitologias regionais e evocando uma alegoria do Apocalipse. (*O fim do mundo*, 1996) (PAIVA, 2007, p.130).

Não somente a religião católica domina o nordeste do Brasil, como também os cultos dos evangélicos, dos afro-brasileiros e das ciências exotéricas. Temos a representação de alguns personagens religiosos nordestinos que se destacaram em obras televisivas, como, o líder religioso Antônio Conselheiro da minissérie *Desejo* (1990), a curandeira Vó Manuela de *Riacho Doce* (1990) e o vidente Joãozinho Dagmar de *O fim do mundo* (1996). O Nordeste

do Brasil é um celeiro espiritual onde várias religiões e doutrinas coexistem, resultado da mestiçagem e multiculturalidade dessa região, que já foi e ainda é habitada por várias etnias, cada uma com sua crença e culto.

Os europeus trouxeram o catolicismo do “velho mundo”, os negros africanos, o candomblé e a capoeira, a cultura indígena com seus rituais pagãos e o caboclo brasileiro são contagiados pelas promessas de salvação da alma. No final do filme *O Auto da Compadecida*, a negritude do Cristo prega uma mensagem contra os preconceitos de raça, contra as diferenças sociais e a caridade aos excluídos sociais.

*O auto da compadecida*, como sátira social, faz a derrisão dos poderes constituídos e subverte a consciência racista dos brasileiros, colocando no centro da cena do julgamento final um Cristo negro. Os seus protagonistas são pobres, simples, explorados, miseráveis e driblam as lógicas da dominação se utilizando de artifícios, artimanhas que lhes permitem sempre escapar das armadilhas do destino. O jogo de cintura, a “malandragem”, constitui o *ethos* que permeia toda a vida social dos excluídos e isto é problematizado na representação de *O auto da Compadecida*. (PAIVA, 2007, p.132).

É um filme que desde as primeiras cenas exhibe a fé católica através dos dois protagonistas, o amarelo sabido João Grilo e o contador de histórias Chicó, fazendo propaganda do filme *Paixão de Cristo*. Na narrativa, a Igreja e o purgatório estão presentes, bem como os seus representantes, tanto os terrenos (o padre e o bispo) como os da espiritualidade (Jesus, Maria e o Diabo) e as tramas que envolvem a fé e a sua mercantilização. Guel conseguiu separar a essência do cristianismo - que tem Maria como intercessora e o Cristo misericordioso - dos seus representantes da Igreja Católica que comercializam a fé.

O Jesus representado como um homem negro quebra o paradigma da imagem de homem branco com olhos claros, tão difundida pela Igreja e pela mídia. O preconceito racial é mostrado quando João Grilo tanto no purgatório quanto já na terra, não acredita em um Jesus “escurinho”.

A fé no padre Cícero também é evidenciada no filme, quando o cangaceiro Severino acredita em uma tramoia de João Grilo e permite que o seu comparsa cangaceiro o mate, para se encontrar com o padre Cícero no céu e logo em seguida voltar à vida, por causa da música da gaita mágica de João Grilo.

É importante ressaltar que o padre Cícero foi “santificado” pelo povo nordestino e não pela Igreja, os sertanejos buscavam a benção e os conselhos do padre em Juazeiro do Norte,

Ceará, quando ele exercia o seu sacerdócio que, inclusive, foi marcado por vários conflitos com a Igreja Católica. Mesmo depois da morte do padre, romarias de quase todas as cidades do Nordeste ainda visitam a imagem e a cidade do “santo” nordestino.

Todos os dias, havia um movimento de entrada e saída de peregrinos. Traziam e levavam marcas de doenças e outros sofrimentos. Entre os migrantes que iam morar na cidade e esses romeiros em busca de cura e outras soluções, havia, também, os que fugiam de perseguições de inimigos ou da polícia. Procurando mostrar arrependimento, alguns homicidas faziam de Juazeiro um refúgio, lugar onde havia um padre que, segundo as notícias que andavam de boca em boca, perdoava aos criminosos. Com base nesses casos, Lourenço Filho<sup>26</sup> acreditava que Juazeiro, além de ser um aglomerado de fanáticos, era um covil de cangaceiros. (RAMOS, 2014, p.117).

A violência utilizada pelos cangaceiros não pressupõe que são homens de pouca fé. Ramos (2014) nos lembra que Lampião e outros cangaceiros tinham devoção por Padre Cícero. Eles rezavam antes de dormir e de se levantar. Eles usavam a religiosidade como fator de proteção e portavam, inclusive, um patuá no bolso, enviado geralmente por algum parente ou amigo.

No filme *O Bem Amado*, o matador profissional Zeca Diabo demonstra adoração pelo padre Cícero no momento em que vai assassinar suas vítimas e na sua promessa de redenção.

Assim, percebe-se que a religiosidade e o cangaço aparecem interligados nos filmes com temática nordestina. O cangaceiro comete atrocidades, porém, não deixa de acreditar em um ser supremo que pode aliviar a sua dor.

Essa ligação entre a fé e o cangaço pode ser comprovada com a visita de Lampião e o seu bando a Juazeiro, cujo objetivo era participarem do “Batalhão Patriótico” contra a “Coluna Prestes”, mas o padre não aceita o apoio dos cangaceiros e os manda deixar a cidade no prazo de 36 horas. O padre foi acusado de proteger o bando, já que não os entregou à polícia. Para se defender da acusação, o padre escreve um artigo para o *Jornal do Comércio* e esclarece que não age como o poder da polícia (prender delinquentes) e sim como um sacerdote que aconselha o bom caminho para os seus fiéis. No artigo, o padre afirmou que não protegia os cangaceiros.

Outra característica marcante dos filmes representativos do Nordeste é o coronelismo, ou personagens imbuídos de poder que mandam na cidade e articulam estratégias que os beneficiem. Há exemplos de personagens famosos das narrativas televisivas, como, Odorico

---

<sup>26</sup>Visitou Juazeiro em meados da década de 20, escreveu sobre a cidade no intuito de identificar problemas e apresentar soluções.

Paraguaçu, da primeira versão da novela *O Bem Amado* (1973), Coronel Ramiro Bastos de *Gabriela* (1975), Senhorzinho Malta de *Roque Santeiro* (1985). Esses personagens se tornaram ícones na memória da população nacional.

No filme *O Auto da Compadecida*, há um personagem identificado como Coronel, o mandatário da cidade, ele é o Major Antônio de Moraes, pai de Rosinha, que tem o respeito de todos os moradores da cidade de Taperoá, e tem, inclusive, uma relação muito próxima com o clero, em que o padre e o bispo prestam favores em troca de doações para a Igreja. No filme *O Bem Amado*, o prefeito corrupto Odorico Paraguaçu administra a cidade de Sucupira em função da inauguração do cemitério da cidade, no entanto, ele não se preocupa com o bem estar dos moradores.

Para entender como Guel representa o Nordeste no audiovisual, vamos nos deter brevemente no depoimento dele sobre a inspiração e a representação do Nordeste na realização do filme *Lisbela e o prisioneiro*.

Cuidamos muito também da visualidade do espetáculo, buscando referências visuais do que eu chamaria de uma espécie de “pop nordestino”: uma mistura do industrial com o artesanal, com o popular; uma certa “estética de carroceria de caminhão”, de camisas estampadas, um visual com muito colorido. Tentei fugir desse Nordeste inventado, esse visual do Nordeste cristalizado pelo próprio cinema e pela literatura, esse Nordeste de pequenos arruados com casinhas pobres coloridas. Nessa nova adaptação, eu queria sair um pouco desse tom de comédia municipal. Prefiro esse Nordeste misturado, uma espécie de Nordeste do mundo, esse Nordeste que me lembra, por exemplo, alguns filmes indianos. Eu tenho, aliás, a impressão de que há uma estética meio comum a certos países subdesenvolvidos: por exemplo, um certo fascínio pelo exagero no uso das cores, cores vivas, primárias, uma estética suburbana. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p.305).

O Nordeste que Guel gosta de representar no cinema é o Nordeste fruto da mistura do artesanal, industrial e popular. E é o que pode ser visualizado em algumas cidades dessa região com a população tendo acesso a produtos do mundo globalizado. São as casas com as antenas parabólicas, são os prédios comerciais com fachada colorida, são os motos-taxi como principal meio de transporte público. O acesso às imagens do mundo garante uma nova estética.

As mulheres dessas cidades sabem quais são as principais tendências da moda vistas nas novelas, nos programas populares. Elas usam roupas *fast fashion* (moda rápida), pois compram nas lojas e com sacoleiras. Apesar da facilidade das peças prontas para usar e de serem parecidas com as usadas pela sua personagem favorita da novela, elas não abandonam

as peças trabalhadas manualmente e as roupas fabricadas pela costureira. É uma mistura das antigas tradições com a modernidade trazida pela mídia.

Os filmes contemporâneos que representam o Nordeste, não evidenciam com destaque a vida rural e nem as tradições do povo nordestino. E sim, as características marcantes entre as cidades do Nordeste e a do Sudeste. O arcaico e o moderno. O êxodo rural é um tema recorrente. Marinho (2013) cita o filme *Caminho das Nuvens* (2003) de Vicente Amorim, como um exemplo dessa fuga da vida simples e sofrida de uma pequena cidade da Paraíba e a viagem de uma família de bicicleta em busca de um salário digno no Rio de Janeiro. As ilusões que permeiam esse sonho de melhorar de vida são mostradas, bem como as decepções na cidade do Sudeste do Brasil. *O céu de Suely* (2006) de Karim Ainoz, é outro exemplo de filme que não foca as tradições do nordeste, é mostrado a zona rural com indícios de modernidade, e o grande desejo da protagonista de sair da pequena cidade do Ceará, para tanto ela rifa o próprio corpo.

O filme *Arido Movie* (2006) de Lírio Ferreira retrata um rapaz de origem nordestina que mora em São Paulo e quando retorna a sua cidade de origem sente estranhamento e indiferença com a vida atrasada e primitiva dos seus familiares. Outro filme que mostra o percurso do Sudeste para o Nordeste, é *Central do Brasil* (1998) de Walter Salles Júnior, nessa obra o Nordeste é retratado como uma região tranqüila e de vida boa, apesar de mostrar as paisagens inóspitas.

Alguns diretores de obras cinematográficas optam em mostrar a região nordestina com traços de modernidade. Guel Arraes é um dos que prefere essa representação do Nordeste misturado. É importante explicar que apesar do “pop nordestino” ser a estética preferida de Guel para representar o Nordeste, para realizar *O Auto da Compadecida*, ele seguiu os preceitos do movimento Armorial consciente ou inconsciente, já que a peça de Ariano Suassuna é representativa desse movimento. Segue depoimento de Guel referente à estética adotada para representar o Nordeste nesse filme.

Localizamos *O Auto* em um Nordeste, em torno de 1930, mas realçando os elementos de origem medieval um pouco mais “temporais”. O chão da casa deles, por exemplo, é feito com aqueles tijolos descentrados encontrados nas duas épocas. As roupas de João Grilo e Chicó também se assemelham às de um Nordeste servo-medieval, um “mix” das duas coisas. [...] O que a gente tinha definido previamente era esse conceito de fazer um Nordeste medieval que, por isso mesmo, ficaria atemporal, ou seja, ficaria clássico. (FIGUEIRÔA e FECHINE, 2008, p. 307-308).

A intenção de Guel em *O Auto da Compadecida* foi construir um visual que pudesse transparecer um universo tipicamente brasileiro que auxiliasse na popularização da adaptação do filme. Nesse sentido, o filme apresenta características Armoriais, porém, de uma forma mais leve, as raízes culturais nordestinas são mostradas com leveza e acrescidas de traços da atemporalidade. Guel e a equipe de arte e figurino não se prenderam a uma única época.

Já no filme *O Bem Amado*, a representação do nordeste não é explorada, podemos perceber que o filme é ambientado em uma pequena cidade praiana, o único cenário que lembra o Nordeste é o esconderijo de Zeca Diabo. Poucos personagens falam com o sotaque típico da região. A cultura nordestina não é mostrada no filme, o cenário e o figurino Kitsch pendem mais para o “pop nordestino”, sobre o qual Guel relatou como fonte de inspiração para o filme *Lisbela e o Prisioneiro*.

Santos e Cardoso (2011) nos esclarecem que na novela *O Bem Amado*, de 1973, a simplicidade do interior nordestino é o cenário, diferentemente da versão adaptada de Guel, que abusou do luxo e da extravagância. Essa cenografia trabalhada teve o objetivo de mostrar as diferenças de classes e poder que constituem o cenário brasileiro. No final do filme, a mensagem é clara: Sucupira é o Brasil.

Guel afirma a intenção de não trabalhar o universo nordestino no filme *O Bem Amado*, por isso a fictícia cidade de Sucupira poderia ser qualquer uma do Brasil. Conforme a entrevista de lançamento do filme, ele declara:<sup>27</sup>.

[...] Dos cinco filmes que fiz, três trazem o universo nordestino em maior ou menor grau. Mesmo “Romance” tem uma sequência lá. É quase uma coincidência. No caso de “O Bem Amado”, o Nordeste não é propriamente um tema do filme. Nem localizei muito a trama, que se dá em uma cidade do litoral vagamente localizada no Nordeste. Ele não é tão nordestino quanto o “Auto” ou mesmo “Lisbela”. O tema principal é a política e o ambiente é o Brasil, o país da política, mais do que o Nordeste. O Odorico poderia ser um político de qualquer lugar, por isso, não quis localizar muito. Não falo onde é Sucupira em momento algum para dar a impressão de que a cidade é o Brasil.

Apesar do filme adaptado *O Bem Amado* não focar a temática nordestina, identificamos o personagem de Zeca Diabo (José Wilker) como o mais representativo dessa temática. O matador de aluguel, que mais parece uma versão de cangaceiro moderno, carrega no sotaque nordestino e na fé no Padre Cícero.

---

<sup>27</sup> Guel Arraes – Diretor diz que “O Bem Amado” é uma reflexão sobre a história do país. Disponível em: [globofilmes.globo.com/noticia-215-guel-arraes.htm](http://globofilmes.globo.com/noticia-215-guel-arraes.htm). Acesso em: 14/08/2014

As falas de Zeca Diabo antes de assassinar suas vítimas referenciam o padre cearense considerado santo. O matador fala que o “padrinho padre Cícero” é testemunha de que ele só atira em alguém que quer matá-lo. Por isso ele manda a vítima pegar uma arma e atirar. Quando Zeca Diabo tenta se regenerar, ele faz novamente referência ao padre Cícero, falando da promessa feita por ele de sempre contar até dez antes de matar um homem. E quando não comete o assassinato, ele agradece ao padre Cícero por ter segurado a mão dele e não ter cometido um crime.

O ator José Wilker<sup>28</sup> interpretou Zeca Diabo na versão de Guel Arraes e diz em entrevista ao *site* da Globo Filmes<sup>29</sup> que a sua inspiração para interpretar esse personagem veio de suas raízes nordestinas. Ele nasceu em Juazeiro do Norte, e que, apesar de ter permanecido pouco tempo na cidade, sempre retornava à sua terra natal para visitar seus familiares. Nesses encontros, ele ouvia das tias as histórias sobre Lampião, as quais davam conta de que o conheceram quando ele foi à cidade receber uma patente. Logo, a figura de Lampião era muito presente na vida do ator.

As imagens de Lampião na “Literatura de Cordel” ou nas tradições orais são marcadas por complexidades mais ou menos específicas: ora é visto como herói injustiçado, ora é visto como assassino de injustificável crueldade. O cangaço aparece dentro de uma grande (con) fusão de imagens, na qual a síntese explicativa está ausente. Vários poetas argumentam que “esses bandidos matavam por brincadeira”. Dizem que o cangaceiro roubava sem necessidade e sem piedade. Entretanto, arranjam, com certa frequência, alguma forma de amenizar a condenação. Geralmente, lembram que os “facínoras” eram vítimas do destino. (RAMOS, 2014, p.312).

Além da figura do cangaceiro Lampião, José Wilker, ao interpretar Zeca Diabo, buscou nas suas experiências como ator as características dos mocinhos e dos vilões. O diretor Guel Arraes tinha informado a ele que o personagem de Zeca Diabo iria ser o herói do filme. José Wilker relata na entrevista já citada que “Na visão do Guel, ele é o herói do filme, carrega a força e a ‘revolta’ do povo diante do quadro político que se apresenta, representado pelo Odorico”.

Guel não teve a intenção de situar *O Bem Amado* como um filme representativo do Nordeste, porém, o ator que interpretou o herói do filme, o justiceiro, que não mata apenas por dinheiro, mas para fazer justiça de acordo com suas leis, é impregnado de características

---

<sup>28</sup> Falecido no ano de 2014.

<sup>29</sup> José Wilker: Ator vive Zeca Diabo em “O Bem Amado”, que estreia na próxima sexta23... -Globo Filmes. Disponível em: [globofilmes.globo.com/noticia-210-ator-vive-zeca-diabo-em-o-bem-amado-que-estrea-na-proxima-sexta-de-julho.htm](http://globofilmes.globo.com/noticia-210-ator-vive-zeca-diabo-em-o-bem-amado-que-estrea-na-proxima-sexta-de-julho.htm). Acesso em: 20|03|2014

da região Nordeste. A inspiração em Lampião, em suas raízes sertanejas, no modo como pronuncia as falas com sotaque nordestino em um tom bem baixo, tornam o Zeca Diabo de José Wilker a maior representação do nordestino no filme *O Bem Amado* de Guel Arraes, conforme a foto a seguir.

Fotograma 50 – Zeca Diabo vê do alto a chegada de Dirceu com os guardas no seu esconderijo



FONTE: *O Bem Amado*. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

No próximo tópico, discutiremos como Guel Arraes trabalha a comédia popular e a realidade social nas suas narrações, principalmente no filme *O Auto da Compadecida* e em *O Bem Amado*. E a influência da literatura cômica medieval e a carnavalização nas suas obras. A praça pública também é um tema que merece destaque. Para realizar tal estudo, buscamos a contribuição do linguista russo Mikhail Bakhtin.

#### 4.3 A COMÉDIA POPULAR E A REALIDADE SOCIAL NA NARRAÇÃO DE GUEL ARRAES.

A identidade cultural de Guel Arraes pode ser identificada na forma como ele desenvolve as narrativas. Primeiramente, verificamos que o gênero comédia é o que ele domina e que, além de provocar o riso nos espectadores, ele gosta de despertar a consciência sociopolítica através da mistura de ficção com realidade em histórias que retratam os conflitos dos brasileiros. A fome, a miséria, as desigualdades sociais, a mercantilização da fé, a corrupção, a briga pelo poder e a manipulação da notícia são alguns temas abordados por Guel nas suas obras audiovisuais.

Falar dos problemas sociais de uma maneira mais leve e engraçada é o propósito do roteirista e diretor Guel Arraes, como também o de conscientizar a população brasileira

através das suas obras. O visionamento do filme como um tipo de lazer, que diverte, informa e ajuda os espectadores a refletirem sobre a realidade social, muitas vezes negligenciada pelo próprio indivíduo, preocupado apenas com as suas questões particulares.

Percebemos que tanto Guel Arraes como Ariano Suassuna utilizam o humor nas suas narrativas. Ariano trabalhou com o riso até em romances emblemáticos, como *O Romance d'a Pedra do Reino* e o *Príncipe do sangue do vai-e-volta*. Guel começou a trabalhar na Rede Globo como diretor de comédias, identificou-se com o gênero e o adotou como o seu preferido para desenvolver suas narrativas.

Na adaptação de *Auto da Compadecida*, a intenção de Guel foi fazer a melhor comédia brasileira. Para isso, misturou suas influências pessoais com as pesquisas dos elementos-chave do pícaro do teatro popular europeu e em alguns contos franceses do século XII. Ariano foi o precursor dessa busca por esses elementos que o auxiliaram nas suas criações artísticas e no desenvolvimento da sua proposta literária. Ariano e Guel trabalharam com a comédia inspirada no Teatro Medieval, Ariano para escrever a peça *O Auto da Compadecida* e Guel para fazer a sua adaptação, segundo nos informa Campos (2008).

A minissérie *O Auto da Compadecida* apresenta quatro capítulos, o primeiro chamado *O testamento da cachorra*, o segundo intitulado *O gato que descome dinheiro*, o terceiro capítulo chamado *A peleja de Chicó contra os dois ferrabrás* e o último capítulo intitulado *O dia em que João Grilo se encontrou com o Diabo*. Na adaptação para o filme, Guel Arraes cortou a trama *O gato que descome dinheiro*.

Na trama do testamento da cachorra de Dora, a mulher do padeiro, o animal passa mal após comer a comida destinada a João Grilo e Chicó. Dora quer que o padre benza o seu animal de estimação, mas o padre não aceita. A cachorra morre e por intermédio de João Grilo o padre aceita fazer o enterro do animal em latim, em troca da herança em dinheiro deixada à Igreja.

Outra trama que envolve animal na narrativa de *O Auto da Compadecida*, mas presente apenas na minissérie, é o plano de João Grilo de vender a Dora um gato que defeca moedas. Contudo, esse gato não existe, então João Grilo arquiteta com Chicó uma armação com um gato, algumas moedas e muitas mentiras em troca de vender o gato e ganhar dinheiro.

Essas tramas nos remetem à literatura cômica medieval, fonte de inspiração de Ariano e de Guel para narrar as aventuras de dois nordestinos pobres, João Grilo e Chicó, e suas estratégias para sobreviver diante das adversidades da vida no sertão.

Essa literatura cômica era difundida principalmente no período do carnaval da Idade Média, como nos esclarece Bakhtin (2013) sobre a importância dos festejos do carnaval na

vida do homem medieval. Os carnavais e os atos e procissões que faziam parte da festa lotavam as praças e as ruas durante todo o dia. Havia também a “festa dos tolos”, a “festa do asno” e o “riso pascal”, além das tradicionais festas religiosas de caráter cômico e popular. Nesses espetáculos, os cultos e as cerimônias formais da Igreja ou do Estado Feudal eram caracterizados de uma forma bastante diferente, em que a única intenção era despertar o riso do povo.

O princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-os totalmente de qualquer dogmatismo religioso ou eclesiástico, do misticismo, da piedade, e eles são, além disso, completamente desprovidos de caráter mágico ou encantatório (não pedem nem exigem nada). Ainda mais, certas formas carnavalescas são uma verdadeira paródia do culto religioso. Todas essas formas são decididamente exteriores à Igreja e à religião. Elas pertencem à esfera particular da vida cotidiana. (BAKHTIN, 2013, p.06).

Podemos perceber a paródia do culto religioso na cena do enterro da cachorra de Dora. Quando João Grilo e Chicó carregam em uma rede a cachorra morta, enquanto o padre faz o ritual todo em latim e Dora e seu esposo acompanham o cortejo.

Para uma melhor compreensão da dimensão do carnaval na época da Idade Média e a importância da produção de literaturas cômicas que influenciam a produção de obras literárias e audiovisuais, como a minissérie e filme *O Auto da Compadecida*, faz-se necessário um estudo um pouco mais aprofundado nesse tema.

Bakhtin (2013) informa que durante o carnaval na Idade Média toda a formalidade e a hierarquia das instituições formais como a Igreja eram esquecidas. Os clérigos e até os eclesiásticos de alta hierarquia do clero escreviam as obras que parodiavam a sua condição social e contemplavam o mundo com uma visão cômica. Eles escreviam tratados paródicos e obras cômicas em latim, como a famosa obra da Idade Média intitulada *Jogos Monacais*.

A literatura cômica medieval teve início na antiguidade cristã e se desenvolveu por mais de um milênio. Durante esse tempo, a literatura se modificou, apareceram gêneros distintos e variações estilísticas. O que não apresentou maiores mudanças foi o conceito dessa literatura como uma forma de expressão do mundo popular e carnavalesco, com sua linguagem própria e com suas formas e símbolos. A literatura latina paródica ou semiparódica foi difundida a partir de manuscritos que distorciam todos os ritos da Igreja em favor da comicidade. As altas hierarquias do pensamento e do culto religioso aderiram ao riso.

A *paródia sacra* foi um dos fenômenos mais originais da literatura medieval, e consistia em liturgias paródicas dos beberrões, dos jogadores. Havia também as paródias

evangélicas, das orações sagradas, dos salmos e dos hinos religiosos. A *paródia sacra* ainda é um tema bastante incompreendido da literatura medieval, todavia, percebemos a influência dos testamentos paródicos na criação da narrativa do testamento da cachorra em *O Auto da Compadecida*.

Escreveram-se testamentos paródicos (“Testamento do porco”, “Testamento do burro”), epitáfios paródicos, decisões paródicas dos concílios, etc. Esse gênero literário quase infinito estava consagrado pela tradição e tolerado em certa medida pela Igreja. Uma parte era composta e existia sob a égide do “riso pascal” ou do “riso de Natal”, a outra (liturgias e orações paródicas) estava em relação direta com a “festa dos tolos” e era interpretada nessa ocasião. (BAKHTIN, 2013, p.12-13).

A literatura cômica difundida no carnaval, que poderia durar até três meses por ano nas aglomerações em praça pública de grandes cidades, tinha como único objetivo o riso democrático, já que todas as barreiras sociais eram esquecidas nesse período.

A cultura popular do riso na Idade Média se desenvolveu no exterior da esfera oficial da ideologia e da literatura tradicional. Foi devido a essa exclusão que a cultura do riso pôde se diferenciar pelo seu radicalismo e pela sua total liberdade. A proibição do riso na Idade Média, em domínios oficiais da vida e das ideias, concedeu grandes privilégios e impunidades fora dessas esferas. O local mais apropriado para o consumo dessa literatura recreativa é a praça pública, onde o riso medieval pôde ser praticado.

Foi durante o Renascimento que o riso universal e radical conseguiu se apartar da essência popular e da língua “vulgar” e adentrar na grande literatura e na ideologia elevada. Após esse desligamento, o riso esteve presente na criação de obras de arte em nível mundial como no *Decameron* de Boccaccio, na obra de Rabelais, de Cervantes e de Shakespeare, segundo Bakhtin (2013).

Aqui vale lembrar que Guel Arraes, na adaptação de *O Auto da Compadecida*, releu o *Decameron* e outras obras medievais, pois esse universo medieval apresenta semelhanças com a cultura popular nordestina. Existem algumas piadas da era Medieval que continuam sendo engraçadas até hoje, como as dezenas de versões de animais que defecam dinheiro. O testamento do cachorro também é um clássico medieval, conforme indica a pesquisa de Figueirôa e Fachine (2008). Portanto, vemos a grande influência da literatura medieval na concepção e adaptação de *Auto da Compadecida*.

Outro ponto importante na obra de Guel Arraes é o espaço público onde todas as desigualdades sociais desaparecem, em *O Auto da Compadecida* o lugar de encontro é em

frente à Igreja. Foi nesse ambiente que Rosinha e Chicó se conheceram e se apaixonaram, havia um parque de diversões instalado e Chicó dedica uma música para Rosinha. Nesse mesmo lugar, aconteceu o duelo entre Chicó e os dois pretendentes de Rosinha, Vicentão e Cabo Setenta, conforme os fotogramas abaixo. No ataque do cangaceiro Severino à cidade de Taperoá, Chicó e João Grilo executaram um plano contra o cangaceiro também em frente à Igreja, e foi nesse mesmo local que Severino e João Grilo foram assassinados.

Fotograma 51 – Chicó de frente à Igreja, no parque de diversões



Fonte: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000.

Fotograma 52 – Rosinha no parque, na noite do duelo



Fonte: O Auto da Compadecida. Dir. Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2000

A praça pública foi um espaço de grande relevância na consagração do riso medieval e na proliferação da literatura cômica. Um espaço com uma língua própria, sem interferência de formalidades e hierarquias.

Dessa forma, a cultura popular não oficial dispunha na Idade Média e ainda durante o Renascimento de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Essa praça entregue à festa, já o

dissemos várias vezes, constituía um segundo mundo especial no interior do mundo oficial da Idade Média. Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar. (BAKHTIN, 2013, p.133).

Fazendo um paralelo com os filmes de Guel Arraes, vimos que no *O Auto da Compadecida* o local público onde as diferentes classes se socializavam era na rua que ficava de frente à Igreja, onde havia em certas ocasiões um parque, devido à quermesse da Igreja. João Grilo, Chicó, Dora, Enrico, Rosinha, Vicentão e Cabo 70 interagiam nesse ambiente de alegria, amor e tristezas.

No filme *O Bem Amado* de Guel Arraes, a rua da prefeitura é o espaço público onde acontecem as principais interações do povo. Na primeira cena do filme há uma manifestação social em prol da saída do prefeito Coronel Lidário de Gouveia, e é nessa mesma rua que o então candidato a prefeito Odorico Paraguaçu faz suas passeatas, é também nessa rua que a figura mais popular da cidade de Sucupira, o preguiçoso que gosta de beber, Zé Moleza (Edmilson Barros), aparece com frequência para pedir algum trocado para o prefeito, até conseguir o emprego de coveiro do cemitério. Há uma cena do filme em que Zé Moleza bebe juntamente com o fotógrafo desiludido Neco (Caio Blat), na frente da prefeitura, perto da fonte. Conforme os fotogramas que seguem.

Fotograma 53–Zé Moleza e Neco bebem juntos



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Fotograma 54 – Zé Moleza e Neco dormem perto da fonte após a bebedeira da noite anterior



FONTE: O Bem Amado. Dir.Guel Arraes. Globo Filmes. Brasil, 2010.

Na Idade Média, a praça pública era o local de encontro para o riso alegre e democrático. Nos filmes retratados por Guel Arraes, nem só de alegrias vive esse lugar, pois se tornou um ponto de interação onde as pessoas expressam suas verdades políticas e sociais, um local para manifestar a revolta diante da corrupção e das mazelas do povo.

Ainda de acordo com Bakhtin (2013), a praça pública Medieval era o espaço onde o carnaval reinava com todo o seu esplendor, liberando as pessoas das regras e das hierarquias e propiciando aos seus frequentadores uma riqueza cultural da literatura cômica popular.

O carnaval (repetimos, na sua acepção mais ampla) liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo. (BAKHTIN,2013,p.239).

O sentido do termo carnaval. Na concepção de Bakhtin, ajuda-nos a entender o filme *O Bem Amado* como um produto da carnavalização da literatura, à medida que o diretor faz uma sátira política, econômica e social do provincianismo da elite brasileira, faz humor com uma entidade pública e mostra o povo se rebelando contra o sistema corrupto.

Sacramento (2014) acrescenta que na novela *O Bem Amado* (1973), de Dias Gomes, o excesso no humor se deu na representação dos tipos sociais, como: o padre, a delegada, o político, as solteironas e o matador. A cidade fictícia de Sucupira simbolizava o Brasil, exibia a tradição do autoritarismo e do coronelismo, mas com a promessa de progresso. Além de carregar no humor, o excesso de cores ajudou a carnavalização da novela.

Por exemplo, os neologismos criados por Odorico Paraguaçu (Paulo Gracindo) foram resultados do processo de adaptação, algo que acabou tornando o personagem mais popular, apaixonante e criticável. Essa ambivalência (da paródia do coronel e político desonesto que nos faz rir pela proximidade com que acompanhamos a sua trajetória) é própria do processo de carnavalização, da fusão entre o sério da representação (o coronelismo e seu impacto no reforço das desigualdades e explorações sociais) e do cômico do representado (Odorico é um deboche do coronelismo). (SACRAMENTO,2014,p.164).

Na versão de Guel Arraes, Odorico é mais urbano e apresenta menos traços do coronel bronco. Mas a essência continuou a mesma, os neologismos que foram criados por Dias Gomes, como uma crítica à maneira de falar de alguns políticos, permaneceram fortes na

narrativa. A história foi atualizada por Guel e a carnavalização que Sacramento (2014) descreveu sobre a novela de 1973 foi identificada na obra adaptada, através das figuras cômicas, representadas principalmente pelas três irmãs Cajazeiras, o prefeito, o seu inimigo político Vladimir de Castro e Zé Moleza. Além das paródias sobre os políticos desonestos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

É fundamental compreender a importância e o alcance do papel do figurino em uma obra cinematográfica com toda sua linguagem visual e representatividade. O poder que exerce um figurino bem elaborado pode ser lembrado nas indumentárias que se tornaram ícones na nossa história do cinema.

As vestimentas que o cinema imortalizou são expostas em museus internacionais e mostras itinerantes. A teledramaturgia brasileira também conseguiu deixar latente nas mentes dos brasileiros algumas indumentárias de personagens marcantes. O nosso objeto de estudo, os figurinos dos filmes *O Auto da Compadecida* (2000) e *O Bem Amado* (2010) são o resultado do trabalho da equipe da Rede Globo de televisão.

O figurino de um personagem fala uma língua com seu público, e o que nos coloca a produção da Memória Globo (2007) é que os heróis, vilões, bregas, chiques, urbanos ou regionais, de época ou contemporâneos, ou seja, os personagens das novelas, minisséries, seriados e outros programas, trazem em sua caracterização códigos visuais que ajudam na narrativa de uma trama, reforçando ou subvertendo a função de cada personagem na história.

Através da análise do figurino dos personagens selecionados dos filmes *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*, de Guel Arraes, com a contribuição dos pressupostos teóricos da semiologia que Roland Barthes adaptou ao estudo do vestuário, conseguimos identificar a língua, a fala, o significante, a significação da indumentária de Rosinha e Chicó em *O Auto da Compadecida* e de Judicéia de *O Bem Amado*, além do sistema da indumentária representando todas as peças do figurino de cada personagem, e o sintagma, como a seleção efetuada pelo figurinista das peças da indumentária que foram usadas pelo personagem em cada cena.

No filme *O Auto da Compadecida*, verificamos após as análises semiológicas no figurino, que a língua predominante da indumentária de Rosinha é composta por blusas cinturadas de renda e saia longa, os acessórios são delicados; a fala expressa que ela é uma mulher romântica e delicada. O significante do figurino é visualizado nos tecidos fluídos e trabalhados manualmente e nos tons claros, o significado da indumentária de Rosinha indica que ela é uma mulher que privilegia tecidos nobres, mas não gosta de chamar a atenção para si, pois não usa decotes profundos e não adota tons fortes na vestimenta.

O personagem de Chicó do filme *O Auto da Compadecida* teve dois figurinos bem representativos, um que indicava a sua vida humilde, com a língua do figurino composta por camisa de manga comprida, sem gola, em um tom terroso claro e uma calça em tom terroso escuro, chapéu e sandálias de couro. A fala desse figurino indica que ele é um homem de vida

simples. O significante da indumentária de Chicó corresponde às peças confeccionadas com tecidos rústicos que se encontram já desgastados. O significado do figurino de Chicó evidencia que ele é um homem com uma vida profissional informal, não aparenta ter posses.

O segundo figurino representativo de Chicó corresponde à fase em que ele se apresenta ao pai de Rosinha como fazendeiro e advogado, então identificamos que a língua desse figurino é composta por terno em tom terroso com um viés em um tom mais claro. A fala dessa indumentária indica tratar-se de um homem que usa terno no sertão nordestino e que por isso deve possuir um cargo importante. O significante corresponde ao tecido de linho do terno e o chapéu estilo Panamá. O significado desse figurino indica que Chicó aparenta ter uma boa situação financeira.

O figurino dos dois personagens Rosinha e Chicó evidenciam a posição socioeconômica deles, até mesmo quando Chicó se passa por um homem com uma boa situação financeira. O terno é usado nas cenas em que Chicó finge ser um fazendeiro, percebemos a força da indumentária como um agente que reforça a narrativa. Se ele continuasse usando a mesma vestimenta simples, ele não poderia enganar o pai de Rosinha, pois a roupa emite quem ele é.

As características estéticas do movimento Armorial podem ser identificadas no figurino de Rosinha e Chicó, o uso recorrente dos tons terrosos, dos tecidos rústicos e manuais como as rendas gripir, renascença, labirinto e crochê, principalmente nas peças de Rosinha, confere a junção do popular com o erudito, premissa do movimento.

No figurino de Judicéia do filme *O Bem Amado* percebemos duas indumentárias que emanam sentidos distintos. Judicéia expressa sua personalidade sensual e extrovertida nas roupas e acessórios. As peças que mais representam essa personalidade são as que têm como língua um vestido justo com estampa de animal (cobra, onça, zebra), uma fala expressiva de que ela é uma mulher que gosta de seduzir. O significante corresponde aos tecidos que imitam peles de animais selvagens, os quais evidenciam as suas curvas do corpo, bem como o uso de batom e esmalte na cor vermelha e os acessórios, principalmente os chapéus estilo inglês. O significado do figurino indica que Judicéia é uma mulher maximalista, gosta de excessos, de chamar a atenção e se inspira na moda européia, principalmente a francesa.

O figurino de Judicéia que contrastou com a sua personalidade selvagem foi o que teve como língua do figurino um maiô estilo camiseta, cuja fala da indumentária indica que ela é uma mulher que prefere uma peça única para ir à praia. O significante do figurino de Judicéia na praia corresponde a um maiô inspirado na década de 50, em um tom escuro; como acessórios, temos o lenço enrolado na cabeça de uma forma clássica e os óculos com o mesmo

design que Jaqueline Kennedy costumava usar. O significado desse figurino corresponde a uma mulher clássica e discreta, que não abusa da sensualidade na praia.

Verificamos nessas duas análises semiológicas do figurino de Judicéia o contraste dos significados, o maiô clássico não condiz com a personalidade de Judicéia. Se a figurinista tivesse optado por um maiô com estampa de animal, ou um chapéu espalhafatoso, expressaria melhor a personalidade maximalista e sensual da personagem.

Utilizamos também nos personagens estudados uma análise da função do figurino no interior da narrativa e percebemos que as duas principais indumentárias de Chicó têm a função de informante, a roupa indica a situação financeira do personagem. Na cena selecionada para identificar a função do figurino de Rosinha, percebemos que o véu que Rosinha retira da cabeça após sair da igreja possui uma função cardinal, já que o gesto de retirar o véu pressupõe que ela está encerrando uma incerteza. Ela retira o véu para se expor ao amor que chegou.

O figurino de Judicéia como função cardinal na narrativa é identificado na cena em que a personagem se arruma para receber o prefeito em casa, pois é visível a indecisão de Judicéia na escolha dos chapéus. Os três chapéus representam as catálises, e a escolha do chapéu ideal tem a função cardinal.

Além das análises semiológicas do figurino, do estudo da função do figurino no interior da narrativa, pesquisamos também se os figurinos dos personagens reforçam a narrativa, para isso, estudamos o diálogo das principais cenas e a indumentária dos personagens. Foi imprescindível identificar nos filmes de Guel Arraes, *O Auto da Compadecida* e *O Bem Amado*, o equilíbrio entre a relação texto e imagem. Um código sustenta o outro. Há a construção de sentido conjunta dos figurinos e falas dos personagens.

No último capítulo, refletimos sobre a identidade de nordestino de Guel Arraes, a qual permeia as obras pesquisadas. No filme *O Auto da Compadecida*, essa influência é muito clara, a valorização das raízes culturais nordestinas está presente na adaptação que Guel realizou ao transformar uma peça consagrada de Ariano Suassuna em uma minissérie veiculada pela Rede Globo em 1999, e um ano depois transformada em filme com grande sucesso. Guel carrega consigo a sua origem de nordestino e, apesar de ter vivenciado experiências na Argélia e na França, as memórias da infância no sertão nordestino ainda estão muito presentes. O Nordeste que Guel gosta realmente de mostrar nos seus produtos audiovisuais é o “Nordeste pop”, uma mistura de industrial com o popular presente no filme *Lisbela e o Prisioneiro*.

No filme *O Bem Amado*, a região Nordeste não foi explorada, mas o herói do filme Zeca Diabo apresenta características de cangaceiro e de devoto do padre Cícero, características estas que representam o sertanejo no imaginário dos brasileiros.

E finalmente, não poderíamos deixar de explicitar o gênero que o diretor Guel Arraes mais produziu em suas obras audiovisuais na TV e no cinema, a comédia popular. No filme *O Auto da Compadecida*, as tramas remetem à comédia popular da Idade Média. Utilizamos a contribuição de Mikhail Bakhtin para conferir que as tramas que envolvem o testamento de animais, a paródia do culto religioso e o gato que descome dinheiro, têm a sua origem no período do carnaval da Idade Média. Essa carnavalização também está presente na sátira política de *O Bem Amado* nos personagens cômicos, principalmente no prefeito Odorico Paraguaçu, em que o neologismo do político corrupto provoca o riso, o deboche.

A proposta da presente dissertação foi investigar o poder do figurino de determinados personagens em duas obras fílmicas de Guel Arraes. A indumentária extrapola a modelagem e o tipo de tecido, pois confere ao personagem uma personalidade. Esta possui uma função na narrativa, a de informar uma situação, de encerrar uma incerteza, de sugerir uma atmosfera. O figurino ajuda a contar uma história quando há o equilíbrio entre o visual e o falado. O ator assume o personagem quando se caracteriza com as roupas e acessórios e quando a fala está de acordo com os traços culturais que a indumentária revela. O figurino na narrativa de produtos audiovisuais possibilita uma ampla reflexão a cerca dos sentidos que emanam da indumentária, reforçando a trama e os personagens diante dos espectadores.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Titta. **Personal Stylist**: guia para consultores de imagem. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. **O engenho anti-moderno**: A invenção do Nordeste e outras artes. Tese (doutorado no Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências humanas). Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 1994.

Disponível: [www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/? Code =000096855](http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?Code=000096855)

Acesso em: 20/03/2015.

ALENCAR, Miriam. **A compadecida**: em busca de uma linguagem popular. Filme cultura, mai/jun, 1969, n.12, ano III, p.7-9.

ALIE, Maria Elvira Luna Escudero. **Crítica del arte Kitsch em “La flor de mi secreto “ de Pedro Almodóvar**. Konvergencias literatura, ano III, n.9, dez, 2008.

Disponível em: <http://www.konvergencias.net/lunaescudero117.pdf>

Acesso em: 06/05/2013

BAITELLO JÚNIOR, Norval. **O tempo lento e o espaço nulo**: mídia primária, secundária e terciária. São Paulo: CISC, 2003.

Disponível em:

[www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/view.download/7\\_baitello\\_Junior\\_norval/10\\_o\\_tempo\\_lento\\_e\\_o\\_espaço\\_nulo\\_midia\\_primaria\\_secundaria\\_e\\_terciaria.html](http://www.cisc.org.br/portal/index.php/biblioteca/view.download/7_baitello_Junior_norval/10_o_tempo_lento_e_o_espaço_nulo_midia_primaria_secundaria_e_terciaria.html)

Acesso em: 11/04/2015.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 8ed. São Paulo: Hucitec, 2013.

BALOGH, Ana Maria. **Conjunções, disjunções, transmutações**: da literatura ao cinema e à TV. 2ed. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **Minisséries**: la creme de la creme da ficção na TV. Revista USP, São Paulo, n.61, p. 94 -101, mar/mai, 2004.

Disponível: <http://www.usp.br/revistausp/61/09-annamaria.pdf>

Acesso em: 07/06/2013

BARTHES, Roland. **Inéditos vol.3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. **Elementos da semiologia**. São Paulo: Cultrix, 2007.

\_\_\_\_\_. **Sistema da Moda**. São Paulo: WMF Martins Fonseca, 2009.

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa**: Pesquisas semiológicas. 4ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p.19-60.

BOCCA, Francisco Verardi. **Roland Barthes**: um semiólogo nômade. Revista de filosofia, Curitiba, v15, n17, p.11-27, jul/dez, 2003.

Disponível em: [www2.pucpr.br/reol/index-php/RF?dd1=112&dd99=pdf](http://www2.pucpr.br/reol/index-php/RF?dd1=112&dd99=pdf)  
Acesso em: 04/04/2014.

BRAGA, João. **História da moda**: uma narrativa. 6ed. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2007.

CAMPOS, Ana Paula; FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Edita.). **Guel Arraes**: um inventor no audiovisual brasileiro. Recife: Cepe, 2008.

COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Revista Famecos, Porto Alegre, 8 ago. 2002.

Disponível em: <http://revistas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/fame>.  
Acesso em: 17/09/2012.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. 2ed. Senac: São Paulo, 2006.

CURADO, Maria Eugênia. **Literatura e Cinema**: adaptação, tradução, diálogo correspondência ou transformação.

Disponível em: [www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25](http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25)  
Acesso em: 13/11/2013

DUNCAN, Emília; SAMPAIO, Gogóia *et al.* **Entre tramas, rendas e fuxicos**. Memória Globo. São Paulo: Globo, 2007.

FERRAZ, Ana Flávia de Andrade. **A aridez nas telas do cinema**: representações, identidades e pós-modernidade no Nordeste brasileiro. Cine Brasileño, n.76, may/jul, 2011.  
Disponível em: [www.razonypalavra.org.mx/n/n76/monotematico|04\\_ferraz\\_m76.pdf](http://www.razonypalavra.org.mx/n/n76/monotematico|04_ferraz_m76.pdf)  
Acesso em: 20/03/2015.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UNB, 2009.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores**: como dirigir atores no cinema e TV. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação**: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores. 3ed. Annablume: São Paulo, 2004.

JOFFILY, Ruth. **O Brasil tem estilo?** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Lisboa: Ed70, 2007.

KWITKO, Ana Paula. **Estratégias comunicacionais e estéticas na narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar**: o papel do figurino no filme Volver. 2011, 173p. Dissertação (Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade). Faculdade Cásper Libero, São Paulo.

Disponível em: [www.casperlibero.edu.br/rep\\_arquivos/2011/11/29/1322594327.pdf](http://www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2011/11/29/1322594327.pdf)  
Acesso em: 16/04/2013.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. Martins Fontes: São Paulo, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: A moda e seus destinos nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das letras, 2009.

MARINHO, Mariana Paiva. **Tradições e Contradições**: A representação do Nordeste no Cinema Brasileiro Contemporâneo. 2013, 116p. Dissertação ( Mestrado em Cultura e Sociedade). Universidade Federal da Bahia, Salvador.

Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/16286>

Acesso em: 17/07/2014

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque; COPPOLA, Gabriela Domingues; RIGOTTI, Gabriela Fiorin. **A educação pelo cinema**. Educação e Cinema.

Disponível em: [www.fal.ufmg.br/setimaarte/images/pdf/mmiranda-cea-educ-cinema1.pdf](http://www.fal.ufmg.br/setimaarte/images/pdf/mmiranda-cea-educ-cinema1.pdf)

Acesso em: 13/11/2013.

MOLES, Abraham. **O Kitsch**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

MOSCOVICI, Serge. **Representações sociais**: investigações em psicologia social. 5ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

MOTTA, Luis Gonzaga. Por que estudar narrativas? In: MOTTA, Célia Ladeira; CUNHA, Maria Jandyra (orgs). **Narrativas midiáticas**. Florianópolis: Insular, 2012.

NACIF, Maria Cristina Volpi; WAJNMAN, Solange; VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs). **Diário de Pesquisadores**: traje de Cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV**: um estudo sobre O Auto da Compadecida. Porto Alegre: Pucrs, 2006.

OROSCO, Dolores. **Irmãs Cajazeiras voltam de modelito renovado em “O Bem amado”**.

Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/07/irmas-cajazeiras-voltam-de-modelito-renovado-em-o-bem-amado.html>

Acesso em: 15/03/2013.

**ODORICO, EX-TUCÃO**. Veja, 31 jan.1973, Rádio e TV, p.80-81.

**O domínio do Kitsch**. Visão, 19 jun, 1972, Marketing, p.70-71.

PAIVA, Claudio Cardoso. **As narrativas de ficção, o Nordeste no cinema e na televisão**: elementos para o ensino de história e comunicação. Saeculum, revista de história [17]; João Pessoa, jul/dez, 2007.

Disponível em: [periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/download/11388/652](http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/download/11388/652)

Acesso em: 20/03/2015.

RAMOS, Francisco Régis Lopes. **O meio do mundo**: território sagrado em Juazeiro do Padre Cícero. Fortaleza: Imprensa Universitária, 2014.

REYNAUD, Ana Teresa Jardim; VILLAÇA, Nísia; CASTILHO, Kathia (orgs). **Plugados na moda**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2006.

SACRAMENTO, Igor. A carnavalização na teledramaturgia de Dias Gomes: a presença do realismo grotesco na modernização da telenovela. In: **Intercom**: revista brasileira de ciências da comunicação. São Paulo, v.37, n1, jan/jun, 2014.

SANTOS, Roberto Elísio dos; CARDOSO, João Batista Freitas. **A Globo Filmes e o cinema de mercado**. Padronização e diversidade. 2011. Revista famecos, Porto Alegre, v18, n.1, p.72-85, jan/abr, 2011.

Disponível em:

<http://revistaeletronica.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewfile/8798/6162>

Acesso em : 18/04/2013.

SANTOS, Janiene. Kitsch. In: FOGAÇA, José (org.). **Universo sígnico da pirataria: Falso? Verdadeiro!** São Paulo: Imod, 2013.

SÊGA, Christina M. Pedrazza. **O consumo da cultura Kitsch**. II Colóquio Binacional Brasil-México de ciências da comunicação, 01 a 03 de abril de 2009, São Paulo, Brasil.

Disponível em:

<http://www.espm.br/conhecaAESPM/mestrado/documents/colóquio%20BXM/S3/Christina%20Maria%20Pedrazza.pdf>

Acesso em: 06/05/2013.

SUASSUNA, Ariano; NEWTON JÚNIOR, Carlos (org.). **Almanaque Armorial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7ed. São Paulo: Papirus, 2012.

VIDAL, Marly. **Do passado arcaico ao presente global na microssérie O Auto da Compadecida. Apropriação e recriação**: do teatro de Suassuna à televisão de Guel Arraes. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

Disponível em:

[www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2006/2006-do-vidal\\_marly.pdf](http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/file/bdt/2006/2006-do-vidal_marly.pdf)

Acesso em: 02/04/2013.



