

[SOLANGE WAJNMAN]

Doutora em Ciências Sociais pela Université Paris Descartes (1994). Realizou pesquisa de Pós-Doutorado na Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa – ESTC (2009). Líder do grupo de pesquisa Moda, Comunicação e Cultura junto ao CNPq, membro do Centro de Estudos de Telenovela da USP e integrante do projeto OBITEL (Observatório de Ficção Televisiva Ibero-Americana). Atualmente, é professora titular da Universidade Paulista (UNIP) do Mestrado em Comunicação. Organizou o livro *Moda, Comunicação e Cultura: um olhar acadêmico*.

E-mail:wajnman@aclnet.com.br

O figurino intertextual em *Caramuru*

The intertextual costume in “Caramuru”

[76]

[resumo] Pretendemos investigar o caráter intertextual do figurino do filme *Caramuru, a invenção do Brasil*, obra de Guel Arraes e Jorge Furtado (2000), sobretudo nas figuras da paródia e da alegoria. Nosso objetivo é perseguir e identificar as remissões e intertextualidades do figurino de maneira a verificar como o texto narrado é complementado ou alterado. Seguindo o passeio intertextual e mostrando seus contrapontos históricos registrados em textos diversos, articulamos, afinal, a concepção de Brasil veiculada pelo filme.

[palavras-chave]

intertextualidade; figurino; história do Brasil; pós-moderno.

[abstract] We intended to investigate the intertextual nature of the costume in the movie *Caramuru, the invention of Brazil* a film by Guel Arraes and Jorge Furtado (2000), mainly in its parodies and allegories. Our aim is to chase and identify the reminiscences and intertextuality of costume in order to verify the way the text described is complemented or altered. Following the intertextual path and showing its historical counterpoints registered in a number of texts we, at last, articulated the conception of Brazil conveyed in the film.

[key words] intertextuality; costume; Brazil history; post modern.

O figurino é uma verdadeira aula de sociologia, explica Caio Albuquerque¹, "está tudo lá, os grupos, as diferenças". A afirmação do figurinista não é nova no campo da sociologia. No Brasil, Gilda de Melo e Souza² já trabalhava esses aspectos. Mas no caso do filme *Caramuru* esse comentário merece ser revisto ainda com maior cuidado porque se insere em um contexto especial: as comemorações dos 500 anos de descoberta do Brasil. É razoável supor que se trata de veicular uma visão de Brasil. Visão mítica e histórica, sem dúvida, mas em que o traje das índias é apresentado na forma de frutos e flores, e o de uma alta cortesã de Portugal, com uma caravela na cabeça. Como uma invenção, isto é, uma ficção sobre o nascimento da nação, *Caramuru*³ tem nos elementos cênicos atuações fundamentais para a construção da trama. Assim, cenários e figurinos recebem inúmeras influências de diversas épocas que não se limitam a uma cópia ou recriação do real contexto histórico. Licença poética, sim, mas nem por isso trata-se menos de uma abordagem sociológica, isto é, a ideia de história do Brasil sob a luz do enfoque contemporâneo.

Nesse contexto da formulação e expressão dos figurinos históricos, duas perguntas podem ser colocadas: Como o vestuário foi elaborado? O que o figurino desse filme poderia veicular? Foi a partir dessas questões que orientamos nossa pesquisa.

No que diz respeito ao processo de criação dos figurinos, é importante atentar para a maneira como as referências aos dados factuais da história são trabalhadas. Ao ser questionado sobre a criação dos figurinos, Caio Albuquerque observa:

(...) De início, senti uma dificuldade muito grande. Para criar as roupas de Portugal havia referências, fontes de pesquisa, dados de realidade para se trabalhar. Já para os figurinos brasileiros não havia essas fontes. Trabalhamos com uma divisão básica de cores mais fechadas e escuras para Portugal, com ênfase também no vermelho, que vinha do pau-brasil, e tons mais coloridos para o chamado "paraíso tropical". (INFORMAÇÃO VERBAL)

[77]

Questionado a respeito dos índios brasileiros, Albuquerque comenta:

Partimos do princípio de que os índios deveriam cobrir os corpos com coisas existentes na natureza – penas, cascas de árvores, escamas de peixes –, uma ênfase no aproveitamento de materiais orgânicos. E pensamos que só faltava uma pessoa mais criativa para transformar esses elementos em roupas e adereços. Devo dizer que trabalhamos com uma licença poética muito grande, assumida a partir da concepção do Guel Arraes. E essa liberdade criativa se estendeu à direção de arte, à cenografia e também à maquiagem. (INFORMAÇÃO VERBAL)

E conclui dizendo:

(...) Foi um trabalho muito estimulante e às vezes eu me sentia o Glauber Rocha dos figurinos, revisitando uma parte da História de uma forma livre e irreverente, em que o importante era o resultado que imprimisse na tela.⁴

Evidentemente que essa liberdade criativa foi condizente com a direção do filme, que concebia a manipulação do dado factual como uma condição estrutural do filme. Guel Arraes, em uma entrevista, observa que

(...) quando pensamos em um tema para os 500 anos, passamos a ler dezenas de livros, romances, pesquisas históricas. (...) Passamos a desenvolver o roteiro e acho que A Invenção resultou em uma pequena utopia do Brasil justificada pela História. (...) Queríamos contar um pouco desta fábula meio à maneira modernista, neotropicalista, aplicada às cores, música, elementos de chanchada, que são as principais influências de nossa geração.⁵

E não é de estranhar que esse filme, como tanto outros, surgisse dentro de uma corrente de recuperação do passado e da história. Conforme escrevemos em outra publicação (WAJNMAN; MARINHO, 2008), o filme, embora apresentado na esteira dos produtos destinados às celebrações da descoberta do Brasil, insere-se dentro de uma tendência crescente no cinema e na televisão que busca discutir a identidade e a memória nacional. Tendência que se verifica a partir da segunda metade da década de 1980, e mais acentuadamente nas décadas subsequentes, a partir de produções audiovisuais com temas relacionados à história do Brasil, seja no formato de minisséries produzidas para a televisão ou como filmes lançados inicialmente no cinema.⁶

Alguns desses produtos audiovisuais traziam a marca da paródia, mas *Caramuru* nos parece ser um caso paroxístico, uma vez que a condição intertextual da narrativa poderia coincidir com a estrutura modular entre a minissérie da televisão, o filme e o DVD, a transmediação. Ainda que essa condição seja importante,⁷ não é essa a nossa proposta. Nós nos limitamos a investigar as estratégias da linguagem visual, especialmente aquelas do figurino. Este último engloba trajes, acessórios, adereços e maquiagem, tudo que compreenda a caracterização da personagem e que provenha de elementos exteriores ao corpo do ator. Dito isso, propomos reconhecer essa linguagem como recurso de codificação nos processos de apropriação, recriação e reinterpretação histórica e identitária.

É preciso dizer, antes do início de nossa análise, que estamos diante de uma dimensão da linguagem que é a intertextualidade nas suas modalidades de paródia e alegoria. É interessante pensar, junto com Hutcheon (1991), Jameson (1996), Barnard (2003) e Gastal (2006), que essa dimensão invade várias esferas da vida contemporânea, tais como artes plásticas, moda, entre outras. Trata-se de um pensamento originado a partir dos anos 1990, com influências do sociocognitivism e do interacionismo bakhtiniano: "Um pensamento que supõe o texto como evento, portanto, em que convergem ações linguísticas, cognitivas e sociais" (BEAUGRADE citado por KOTCH, 2007, p. 13).

Estamos diante da intertextualidade da paródia e da alegoria enquanto estruturas de uma obra pós-moderna. E é a partir desse olhar sobre a cultura que propomos nosso argumento. Na paródia há uma forma de intertextualidade irônica. Ela reapresenta um texto a partir de uma distância crítica, questionando o passado e a história para rever o presente. A paródia, segundo Hutcheon (1991, p. 142), caracteriza a arte pós-moderna, já que atua no sentido de subverter os discursos dominantes, mas depende desses mesmos discursos para sua própria existência física. De acordo com a autora, "a noção de paródia como abertura do texto, e não como seu fechamento, é importante: entre as muitas coisas contestadas pela intertextualidade pós-moderna, estão o fechamento e o sentido único" (HUTCHEON, 1991, p. 166). No que diz respeito à alegoria, também podemos dizer que há uma possibilidade de crítica e subversão da história, pois esta é uma figura intertextual que trabalha com a ambiguidade e a multiplicidade de significados. Dentro dessa condição, ela permite às circunstâncias históricas e interpretativas mudar os significados fixos e estáveis dos fenômenos culturais (BARNARD, 2003, p. 232).

Estamos lidando, portanto, com figuras intertextuais. Mas não se trata aqui de buscar a interpretação simbólica do figurino, trata-se de verificar a qual acervo de imagens do imenso reservatório cultural que nos cerca cada figurinista vai buscar seu figurino. Nosso trabalho é justamente investigar esse nível de narrativa que ultrapassa o próprio texto. Em outras palavras, pretendemos perseguir e identificar as remissões e intertextualidades do figurino de maneira a verificar como o texto narrado é complementado ou alterado. Vários desses textos estão nas notas do final para não sobrecarregar a linha mestra do texto. Assim, seguindo o passeio intertextual que indica pistas de trabalho e mostrando seus contrapontos históricos registrados em textos diversos, articularemos, afinal, a concepção de Brasil veiculada pelo filme.

O figurino intertextual

Os figurinos que são mais marcados pela linguagem de remissão são aqueles de Isabelle, a francesa sem escrúpulos, e dos índios. Embora o figurino dos outros personagens também apresente intertextualidades, são estes que trazem, de maneira mais visível, remissões distintas no tempo e no espaço.

No caso do figurino de Isabelle, essas remissões apresentam-se a partir de uma base de verossimilhança com o século XVI. Só depois de estabelecido esse vínculo com o dado histórico é que o figurino faz remissões disparatadas. O figurino de Isabelle é basicamente do final do século XVI⁸ com algumas adaptações. Consiste

em crinolina, saia, sobressaia e espartilho. Inicialmente é interessante percebermos o estilo de penteados e acessórios da época. As mulheres dedicavam especial atenção ao toucado⁹. Eles eram luxuosos e complexos.

As donzelas podiam usar cabelos soltos, mas era mais respeitoso arrumá-los em tranças em volta da cabeça, cobrindo as orelhas. No caso de Isabelle, esse toucado expressa claramente sua distinção social,¹⁰ assim como sua condição de civilidade. Para Maria José Palla (p. 157-158) a oposição penteado/não penteado traduz não somente distância entre a cidade e o campo, mas uma hierarquia de condições que vão do civilizado ao não civilizado. Essa distinção, segundo a autora, caracteriza uma oposição mais geral, que é aquela que separa o "civilizado", o cristão, do "não civilizado", o não cristão.

Além disso, há uma remissão de tempos e espaços que nos orienta para a fugacidade das modas civilizadas. Evidentemente há uma base para o penteado de Isabelle que corresponde à época. Mas há desvios ou excessos que poderiam muito bem ser relacionados a épocas posteriores. Recorro a Kohler, um especialista do vestuário que observa:

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

Em termos de estereótipos de imagens, também encontramos a figura de Maria Antonieta, de meados do século XVIII, à qual a imagem de Isabelle pode muito bem corresponder. É provável que os chapéus utilizados façam remissões ao chapéu da rainha. Eles são parecidos, e é interessante, então, perceber que Isabelle, bem antes de Maria Antonieta, já o utilizava de maneira cômica, o que se observa pelo pequeno tamanho das proporções. Assim, é possível que o penteado de Isabelle faça remissão a um período histórico distinto, ao século XVIII e à corte francesa.

No que diz respeito ao vestuário propriamente dito, outras remissões são possíveis, tornando mais complexa a cadeia de significantes desse figurino. Quando Isabelle vai até ao ateliê de Diogo Álvares, por exemplo, para criar-lhe uma emboscada, ela usa uma capa por cima do vestido. O uso da capa ou aguaceiro, no final do século XVI, era comum e tinha o propósito do ocultamento do corpo. Para Eneida Bonfim (2002, p. 64), a função de proteger, desvirtuada, passou a ser aquela de encobrir, esconder, disfarçar. A expressão "debaixo do manto" equivale "às escondidas".

Porém, logo que despe a capa vemos um vestido formado de *corset* e um vestido com anquinhas, mais curto na frente, deixando aparentes os joelhos. Obviamente não é uma veste da época, o *corset* como em *Caramuru* só foi ser usado no século XVII, com o advento das barbatanas flexíveis.

O comprimento das saias também está equivocado com relação ao seu tempo. No filme, muitos figurinos de Isabelle deixam o tornozelo à mostra. Ora, só foram vistos os tornozelos das cortesãs e dançarinas dos *salons* de Paris no século XIX. Seria interessante fazer remissões às mulheres representadas por Toulouse-Lautrec que, assim como Isabelle, mostravam os tornozelos, eram ruivas e usavam colares, gargantilhas e penas em volta do pescoço.

Os figurinos dos índios

Os figurinos dos índios não são realistas ou, pelo menos, não encarnam com literalidade o dado histórico e os dados oficiais. Eles absorvem a estética de outras tribos, outras culturas e outros momentos históricos, sobretudo aqueles de Moema e Paraguaçu. O índio encontrado pelos portugueses em sua chegada, especificamente o índio tupinambá, personagem da trama, andava nu,¹¹ com pinturas sobre o seu corpo, e usava apenas adornos. Existe verossimilhança nos índios do filme, já que esses também possuem cocar, penas, arcos e flechas, e têm o corpo pintado. No entanto, embora os figurantes apareçam com a pele pintada e usando penas e flechas nas mãos, remetendo-nos à imagem de uma tribo, estes possuem diversas estilizações, como o uso de tinta de cor branca e ornamentos estilizados. A pintura branca, por exemplo,

não consta nesses relatos.¹² De acordo com alguns estudiosos, entre os tupinambás de Olivença, tribo que manteria uma continuidade atual com os tupinambás, não há utilização de pigmentos brancos.¹³ Há, pois, nesses corpos pintados do filme, a possibilidade de uma cadeia de remissões. Assim, a pintura corporal com tinta branca, bem como as circunferências pintadas pelo corpo, podem remeter às pinturas corporais da Etiópia. Ou, ainda, remeter à obra de Debret, que retrata os corpos ricamente pintados. São pistas de investigação.

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

Outras reinvenções são possíveis nos figurinos dos personagens de índios principais. Vejamos o cacique Taparica. Apesar de os acessórios, como cocar, cajado e colar, serem realmente indígenas, suas vestes apresentam outras influências. Em primeiro lugar, Taparica encontra-se bastante vestido para um índio. Como estilização efetuada pelo figurinista, nota-se o uso de algo que imita um colete, feito provavelmente de folhas ou alguma fibra vegetal, sendo também a matéria-prima do acessório das pernas.

As personagens Paraguaçu e Moema têm nos figurinos a maior liberdade de criação. Seus figurinos foram confeccionados com cascas, folhas, fibras naturais e outros elementos que remetem à natureza.¹⁴ O figurino é de tal maneira aberto a possibilidades, que não é sem fundamento detectar prováveis referências à ornamentação dos gregos, das bailarinas clássicas e das melindrosas. Há várias similaridades com esses elementos e são mostras dos "passeios" pela cadeia dos significantes.

A alegoria

Walter Benjamin, a propósito do drama barroco, nos revela que o Barroco faz uma crítica da cultura a partir do procedimento alegórico. Nesse procedimento, os objetos são extraídos dos seus contextos e se disseminam em uma série de imagens repletas de detalhes. Ele observa que "cada personagem, cada objeto, cada combinação pode significar qualquer outra" (BENJAMIN, 1985, p. 187). Trata-se de uma crítica à civilização.

Também no filme temos um encontro entre a índia Paraguaçu e a condessa Isabelle Davesac, em que se colocam as questões relativas ao que é civilizado e bárbaro. Colocam-se como forma de alegoria da civilização e de inversão entre os papéis de selvagem e de civilizado. A civilização é retratada de maneira alegórica: por meio de uma operação de inventário, os objetos materiais que constituem o universo europeu civilizado são ridicularizados. O figurino e o cenário se apresentam, em vários momentos, com uma série de objetos materiais e uma série de detalhes que constituem esse mundo. Trata-se de uma operação de desconstrução. É próprio da alegoria disseminar uma ideia a partir de vários registros de elementos significantes¹⁵. Em uma das sequências do filme, Isabelle atira as peças de vestuário uma a uma perante o olhar perplexo da índia Paraguaçu. Ela começa o inventário:

Calção, crinolina, anágua, saia, sobressaia, espartilho...

Paraguaçu exclama: para que este tanto de pano?

Isabelle, sarcástica: para tirar.

Em seguida, Paraguaçu e Isabelle trocam de figurinos. A personagem Isabelle, com os materiais de fantasia, é praticamente uma personagem de escola de samba contemporânea. Passado e presente se misturam aqui em remissões de tempo e espaço. É interessante ainda perceber nos objetos de cenário e figurino um caráter de inventário que compõe o processo alegórico. Trata-se do inventário de um mundo civilizado que se quer satirizar. Em termos de figurino e cenário, o fotograma que mostra Isabelle, Vasques e Diogo em um rico palácio estabelecendo os planos de casamento é interessante. Todos os detalhes do cenário e figurino são finamente detalhados visualmente.

Considerações finais

De maneira geral, e não só pelo seu figurino, o índio no filme introduz uma sátira ao mundo civilizado, mostrando-nos maneiras mais agradáveis e menos convencionais de se viver. Nesse contexto, o figurino do filme pode remeter à concepção do bom selvagem. O índio brasileiro do século XVI pode ser visto dentro de uma matriz de pensamento que o

considera como o bom selvagem. Trata-se de uma concepção que a Companhia de Jesus aproveita a partir de religiosos como o francês Jean de Léry, sendo depois aperfeiçoada por Montaigne e tomando corpo mais tarde no pensamento de Jean-Jacques Rousseau.

Para Jean Léry, calvinista francês que esteve na Guanabara no início da colonização, o novo conceito de homem selvagem demonstra a fadiga de indivíduos e gerações perante os costumes ditos civilizados. No filme, pudemos perceber uma consonância em muitos aspectos com os seus relatos, sobretudo aos hábitos e costumes. Mas, certamente, há remissões a tribos africanas e outras tribos que extrapolam esse contexto, a julgar pelo tipo de ornamentação, como indicamos anteriormente. No caso das índias Paraguaçu e Moema, então, as referências aos dados históricos são todas alternadas. É um livre passeio pela história do Ocidente: deusas gregas, heroínas, mocinhas dos anos 1920. O que esses aspectos materiais e formais do figurino podem estar trazendo para a leitura do filme?

Ora, várias críticas ao filme podem ser feitas, se ficarmos no registro do "bom selvagem" e não observarmos a importância das variações do seu figurino. Se ficarmos na interpretação do conceito do bom selvagem aparentemente veiculado pelo filme, poderíamos questionar a ingenuidade e o acriticismo da obra por não vincular os elementos de dominação que uma visão tão elogiosa dos índios poderia passar. Poderemos até concordar com a interpretação de Raminelli (1996, p. 30), segundo a qual "a valorização das comunidades indígenas trazia conotações colonialistas. Com esta concepção, os jesuítas, de modo engenhoso, garantiam a sua participação na dominação do novo mundo". Dentro desse contexto, do mesmo modo, o filme, apesar de não mostrar religiosos, mas tipos mercenários, também se filia a essa visão comprometida. Trata-se, em ambos os casos, de dominação.

No entanto, se atentarmos para o estudo dos figurinos dos índios enquanto condicionantes plásticos que permitem a emergência de sentidos do filme, a resposta seria outra. Esses figurinos que passeiam por tempos e espaços diferentes não podem se reduzir somente ao bom selvagem. No índio estão todas as personagens da história, desde o Brasil primitivo até as influências da cultura contemporânea. Deusas gregas, ninfas, melindrosas, heroínas, carnavalescas, vendedores ambulantes. Ele chega mesmo a ser um francês, quando Paraguaçu adapta seu figurino para parecer uma dama francesa. Assim, o figurino do índio não se reduz ao do bom selvagem. Nesse contexto, ainda é interessante atentar para as remissões que o próprio narrador faz, dentro dos seus módulos em *off*, para as várias visões dos índios feitas pelos artistas europeus, chegando às escolas de samba, que representam em alegorias os índios na chegada dos portugueses.

O índio, enquanto identidade fixa, é desconstruído; ele é a cada vez algo e não se reduz a um conceito fixo. A imagem do índio no filme, formatada a partir dos condicionantes materiais de sua produção, isto é, do seu figurino, traz um ser universal, múltiplo, moldável e flexível, que se adapta às condições externas ao seu meio específico.

O figurino é repleto de intertextualidades e efetua trânsitos que ultrapassam demarcações históricas rígidas. Além disso, é possível incluir a sua filiação oswaldiana e antropofágica dos procedimentos modernistas e tropicalistas brasileiros. Assim, pelas estratégias remissivas utilizadas no filme, acabamos por perceber que não se tratava somente de uma crítica ideológica à colonização e ao imperialismo europeu, mas de um intercambiamento entre opressor e oprimido levado ao paroxismo. As inúmeras remissões do figurino, aliadas às intertextualidades do texto narrativo, enfatizaram de modo acentuado a desconstrução do dado histórico e de qualquer primazia hegemônica.

Chegamos à conclusão de que a obra se situa bem no registro pós-moderno de desconstrução. A memória histórica é pilhada, para usar as palavras de Jameson, as continuidades históricas são fragmentadas e expostas, como pudemos demonstrar pelo estudo dos figurinos. Nesse contexto, citamos aqui uma passagem de Harvey:

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

Resta-nos, no entanto, o recurso da perlaboração ou da reconexão das serialidades, pelas quais o dado histórico possa ser reconduzido. Abre-se aí uma interessante pista de trabalho enquanto proposta epistemológica.

NOTAS

^[1] Entrevista concedida à autora por telefone em dezembro de 2008.

^[2] Cf. tese de doutorado *A moda no século XIX*, publicada na *Revista do Museu Paulista*, Nova Série, v. V, 1950, editada em 1987.

^[3] A história de Caramuru já foi contada diversas vezes, ora como mito, ora como relato científico, mas populariza-se na versão de Frei Santa Rita Durão, de 1791, da qual nasce a adaptação do filme. Ambientada em 1500, a história do filme é simples, uma adaptação livre dessa visão mais popular e estruturada de Santa Rita. Tudo começa quando um jovem pintor português, Diogo Álvares, é contratado pelo cartógrafo do rei para ilustrar mapas que serão utilizados na viagem de Pedro Álvares Cabral. Isabelle Davesac, que frequenta a corte do rei em busca de ascensão social, rouba-lhe o mapa, e o pintor é punido com deportação em uma caravela comandada por Vasco de Ataíde. Este último, mercenário e sem ideologia, era como Isabelle, um oportunista. No navio, Diogo conhece Heitor, jovem acostumado a esse tipo de degradação que se torna seu companheiro. A caravela naufraga e Diogo consegue chegar à costa brasileira. No Brasil, Diogo é acolhido pelos índios tupinambás, liderados pelo cacique Tupinambá, e vivencia um triângulo amoroso com suas duas filhas: Paraguaçu e Moema. Mais tarde, exploradores europeus chegam ao Brasil e levam Caramuru para ser condecorado na Europa. Paraguaçu consegue acompanhá-lo na embarcação. Paraguaçu não se adapta ao contexto civilizado e o casal retorna ao Brasil, fazendo daqui a sua moradia definitiva.

^[4] Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npccaramu.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

^[5] Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npccaramu.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

^[6] Entre as minisséries, encontram-se *Anos dourados* (1986), *Anos rebeldes* (1992), *A muralha* (2002), *Um só coração* (2002), *Quinto dos infernos* (2003). Entre os filmes, alinham-se *Carlota Joaquina* (1994), *Hans Staden* (1999), *Desmundo* (2003), *Olga* (2004).

^[7] Conferir o trabalho de Ivana Fechini (2005).

^[8] "O traje feminino da classe nobre modificou-se mais lentamente e por graus menos sensíveis. Continuaram os vestidos de corpete justo, de cintura um pouco mais curta, barrados de arminhos e de outras pelles, e os decotes em quadrado, arqueados, cintos de pedrarias, gorgeiras de aljófar e de pérolas e uma grande profusão de anéis, collares e braceletes. As mangas usavam-se tufadas e golpeadas no hombro, guarnecidas a meio por enfeites estofados e ornados de fitas e alamares, ou refegados, por onde passavam tiras de tecidos caros, com passamanarias, suspensas do tufo do hombro." (História do traje em Portugal, 1983, p. 32).

^[9] Toucado, segundo Eneida Bonfim (2002, p. 85), é tudo aquilo que se relaciona com a maneira de trazer os cabelos.

^[10] Extraímos um trecho da pesquisa de Eneida Bonfim sobre os autos de Gil Vicente, onde a marca de distinção social aparece a partir da maneira de compor o toucado. Ela observa que em Cortes de Júpiter há uma citação sobre o desalinho das criadas, exatamente o contrário que a ambiciosa personagem Isabelle quer transparecer: "(...) e irão suas criadas num lugar d'azeite todas, sem crenchas, descabeladas, como selvagens pasmadas de tão altíssimas bodas".(CORTES DE JÚPITER, citado por BONFIM 2002, p. 87).

^[11] Gabriel Soares de Souza (1938) descreve os índios tupinambás: "Andam nus, sem nenhuma cobertura, nem estimam nenhuma cousa cobrir nem mostrar suas vergonhas. E estão acerca disto com tanta inocência como tem em mostrar o rosto. Traziam ambos os beiços debaixo furados e metidos por eles seus ossos brancos, de compridão duma mão travessa e de grossura de um fuso de algodão e agudo na ponta como um furador".

^[12] "(...)Je pintam-se de lavores pretos que fazem com tinta de genipapo, e se tem damas, ellas tem cuidado de os pintar; também trazem na cabeça umas pennas amarellas, pregadas pelos pés com cêra, e arrecadas de osso nas orelhas. E grandes contas brancas, que fazem de búzios, lançadas ao pescoço" (SOUZA, 1938).

^[13] Anderson Santos Paiva (2007) observa: "(...) os Tupinambás utilizam em suas ornamentações do corpo as tintas naturais como as de jenipapo (Genipa americana) e urucum (Bixa orellana), muito comum a outras sociedades indígenas brasileiras. Notam-se ainda entre eles a ausência de tintas minerais como o pigmento branco denominado tabatinga ou óxidos denominados tauás (...)".

^[14] Em notas sobre a produção do filme, o figurinista Cao Albuquerque observa: "Fizemos os corpos das 'meninas' em gesso e depois em fibra, e fomos moldando e testando modelos e materiais sobre estes moldes. Foi um trabalho muito estimulante, em que o importante era o resultado que imprimisse na tela".

^[15] Disponível em: <<http://www.webcine.com.br/notaspro/npccaramu.htm>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

BIBLIOGRAFIA

- BARNARD, Malcolm. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BENJAMIN, Walter. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985.
- BONFIM, Eneida. 2002. *O traje e a aparência nos autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Loyola, 2002.
- FECHINI, Yvana. Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes. São Paulo, *Revista do Programa de Pós-Graduação e Semiótica*, v. 5, n. 9, 2005.
- GASTAL, Susana. *Alegorias urbanas: o passado como subterfúgio*. Campinas: Papirus, 2006.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: UERJ, 1998.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1993.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. História. Teoria. Ficção. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KOHLER, Karl. *História do vestuário*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- KOTCH, Ingedore et al. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. São Paulo: Cortez, 2007.
- LAVIER, James. *A roupa e a moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAIVA, Anderson dos Santos. *Arte gráfica e pintura corporal tupinambá de Olivença*. III Enecult, Bahia, Faculdade de Comunicação/UFBA, 2007.
- PALLA, Maria José. 1992. *Do essencial e do supérfluo*. Lisboa: Imprensa Universitária/Estampa, 1999.
- RAMINELLI, Ronald. *Imagens da colonização: a representação do índio de Caminha a Vieira*. Rio de Janeiro: Zahar/Fapesp, 1996.
- SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*. Rio de Janeiro: Bibliotheca Pedagógica Brasileira, 1938.
- WAJNMAN, Solange; MARINHO, Gabriela. *A produção do traje audiovisual e configurações de brasilidade: subsídios para o estudo do figurino de cinema e espetáculos de moda no final do século XX*. São Leopoldo: Unisinos, 2008.