

[PATRÍCIA DE MIRANDA IORIO]

Jornalista, doutora em Literatura Comparada pela UFRJ e mestre em Jornalismo pela Southern Illinois University, Carbondale, EUA. Atualmente é professora substituta na Faculdade de Comunicação Social da UERJ.
E-mail: patriciaiorio@globo.com

Com quantos sáris e túnicas se faz um indiano?

How many sarees and tunics it takes to “make” an Indian?

[0]

[resumo] Este artigo tem por objetivo analisar a representação do indiano por meio do figurino da telenovela *Caminho das Índias*, de Gloria Perez. A análise parte da confrontação entre o trabalho de codificação e decodificação da linguagem indumentária indiana e o processo de recodificação para o código brasileiro e para a estética da TV. Compara-se, ainda, as “leituras” e “traduções” realizadas pela figurinista da novela e o resultado final nas cenas exibidas. Tomado como uma linguagem, o figurino sobre o Outro, nesta ficção televisiva, revela-se distante do estereótipo e da carnavalesação. O estudo mostra ainda que o trabalho realizado de forma original em *Caminho das Índias* inaugura uma nova categoria de figurino na cartilha das produções de vestimenta para a televisão.

[palavras-chave]

figurino; Índia; telenovela; representação.

[abstract] The purpose of this article is to analyze the representation of Indians on *India: a Love Story*, a Gloria Perez's soap opera. It starts with the confrontation of the coding and decoding work of Indian costume language with a recoding process that adjusted it to the Brazilian code and TV aesthetics. It also compares the “reading” and the “translation” accomplished by the soap opera costume designer with the final results from the exhibited scenes. Taken as a language, the costume about the Other on this TV fiction reveals itself far from the stereotype and carnivalization. The study still shows that the original work done in *India: a Love Story* inaugurates a new category of costume on the manual of costume productions for TV.

[key words] costume; India; soap opera on TV; representation.

Primeira telenovela a explorar a temática do estrangeiro como eixo central da narrativa, ampliando em proporção e complexidade um percurso iniciado em *O Clone*¹, *Caminho das Índias*, de Gloria Perez – exibida às 21 horas na TV Globo, entre janeiro e setembro de 2009 –, representou um desafio estético e conceitual para a composição do figurino: como construir a imagem de um Outro tão distante e desconhecido como o indiano, respeitando as diferenças culturais e traduzindo-as para os brasileiros e para a linguagem de tevê, sem cair no estereótipo e na carnavalização?

Para além do encantamento que deve ser produzido no público com o objetivo de garantir a audiência de um programa de massa, o figurino da novela tinha a missão de comunicar o diferente sem caricaturá-lo. No significativo das materialidades de roupas e adereços, na funcionalidade de peças que permitissem a atuação do ator e na plasticidade de uma “pele” que conferisse identidade ao personagem, a tarefa de representar o indiano pelo figurino e comunicar sua singularidade para os brasileiros não era simples. Residia tão somente na questão: se a vestimenta é uma linguagem, como operá-la quando seus códigos são desconhecidos? E, depois de mapeados, como traduzi-los para que possam ser decodificados por milhões de pessoas que ignoram sua cartilha, sem que tais códigos percam os vínculos originais?

O que se viu ao longo dos 203 capítulos de *Caminho das Índias* foi resultado do trabalho de pesquisa e criação desenvolvido pela figurinista Emília Duncan. A extensão e a complexidade do mapeamento realizado por ela permitiram a organização das várias nuances dos códigos sociais, de comportamento e de vestimenta indianos, e, conseqüentemente, a concepção de um conjunto visual tão variado e multifacetado como a própria Índia. Tal preciosismo reflete não só sua preocupação com a pesquisa, como também o zelo e o respeito pelos diferentes traços da cultura e ainda a curiosidade pelo Outro, marcas profissionais que são herança de sua formação em História e de seu antigo ofício de pesquisadora do Arquivo Nacional. Mais que isso, revela sua perfeita sintonia com uma equipe que pensa e sente a Índia com a reverência de um estudioso em relação a seu objeto de estudo: a autora Gloria Perez, também formada em História, e o diretor geral Marcos Schechtman, sociólogo por formação, dedicaram à cultura indiana um olhar etnográfico.

A indumentária indiana: mapa de uma viagem

Não é novidade que o vestuário constitui um sistema de significação, uma linguagem que se articula através de signos culturalmente convencionados (BARTHES, 1977). Assim, o modo de se vestir de um povo, ou melhor, as escolhas (trajes) feitas pelos sujeitos a partir de um repertório de vestimenta (língua) expressam sua cultura, “falam” de si, comunicam sua identidade. Como “textos”, são passíveis de serem lidos, desde que o leitor conheça seus códigos. São igualmente passíveis

de serem traduzidos para códigos externos àquela cultura. Tais conversões se fazem necessárias nos cada vez mais frequentes cruzamentos entre o Eu e o Outro, em que cartilhas de mundos diferentes precisam ser ajustadas aos códigos do receptor para viabilizar a comunicação, a apreensão do Outro pela óptica do Eu. Nesse processo, quem está "de fora" precisa mapear o código da cultura em questão, decodificá-lo e recodificá-lo para garantir sua comunicabilidade com os seus, ou seja, a capacidade de transmitir com fidelidade de significação o sistema do observado no código do observador. Se as "traições" inerentes às "traduções" resultam inevitáveis em qualquer processo de ajuste semântico, as distorções, por sua vez, decorrem de um apego referencial, de uma dificuldade (até mesmo de uma má vontade) de pensar a diferença. A visão etnocêntrica advém da incapacidade de olhar com olhos alheios e resulta na violência de assumir que o Outro não é capaz de falar de si mesmo. Deslocar o olhar é, então, a chave para o conhecimento do Outro. E representá-lo diante do Eu requer, antes, ausculta de suas diversas falas e acolhimento da diferença, sem julgamento.

Assim, o figurino de *Caminho das Índias* foi desenvolvido durante duas viagens etnográficas à Índia: uma verdadeira pesquisa de campo no Oriente que começou ainda no Brasil pelas páginas dos numerosos livros trazidos pela autora e pelo diretor da novela. Mas, segundo Duncan (2010), era preciso experimentar a cultura *in loco*, aprender os sinais, os códigos sociais, a nomenclatura e os usos sociais das diferentes vestimentas indianas. As dimensões geográficas do país se reproduzem em número e complexidade no universo da indumentária. O sistema de castas, as convenções para o feminino e o masculino; o jovem e o velho; o solteiro, o casado e o viúvo (especialmente no caso das mulheres); as funções profissionais e religiosas; e as ocasiões cotidianas e rituais (festivas) tudo isso que parece incompreensível aos olhos de um turista ocidental precisava ser mapeado com precisão de detalhes na cabeça da pesquisadora de figurinos. Se o domínio desses intrincados códigos sociais, culturais e religiosos já era um desafio excessivamente complexo e novo, o cruzamento entre os diversos códigos abria um universo de potencialidades incalculáveis para a figurinista brasileira. O estranhamento, a desnaturalização da cultura, foi o método empregado. Diante de qualquer cena em território indiano, sua reação era: "por quê?". Perguntando sempre, lendo jornais e acompanhando o comportamento das pessoas nas ruas e nas colunas sociais, Duncan foi mapeando como se veste uma mulher casada, uma mulher ousada, uma mãe, uma viúva; como se comportam em público, no templo, em família; e como tais códigos se ajustavam à situação de casta, ao grau de instrução e à região do país em que se encontram.

De início, uma singela constatação daria a medida do esforço necessário à relativização das diferenças entre o valor e a função da indumentária no Ocidente e no Oriente: na Índia, o corpo é a morada de Deus; vestir-se e adornar-se é uma forma de reverenciar o deus que mora dentro de cada um. Embora os trajes também denotem status e cada vez mais na Índia globalizada o mercado esteja comprometido com a cultura da marca, cobrir o corpo ainda é, intrinsecamente, um gesto de reverência ritual. A cotidianização do brilho e a profusão do adorno refletem um espírito de "festa" interior, presente tanto no rico como no pobre. Em fios de seda, algodão, linho ou fibras sintéticas, comprados nas tradicionais casas de tecelagem indiana ou importados da China, túnicas e sáris usados na Índia são ricamente bordados para assegurar o brilho da peça. Inspiradas na opulência da arte joalheira Mughal² ou no peso da arte tribal, feitas de ouro ou prata, as joias são sempre usadas em profusão. Roupas e adereços são exterioridades da devoção.

Saris, dhotis, ghagras cholis, kurtas, jodphur — o mergulho nesse universo de palavras estrangeiras intraduzíveis foi a senha para Duncan experimentar a cultura

milénar e plurifacetada da Índia. Para identificar cada uma das peças desse complexo sistema de vestimenta, conhecer seus usos e seus significados, foi imprescindível deixar-se perder no emaranhado de mercados e gentes, sorver quitutes de esquina embrulhados em jornal, visitar templos e castelos, respirar o ar cosmopolita de Mumbai e Délhi e respirar a poeira das aldeias do interior do Rajastão. Decifrar os códigos da indumentária indiana requeria conhecer a face globalizada de uma Índia desenvolvida e tecnologicamente avançada, e a face sombria de onde brotam bolsões de miséria.

Ao fim da pesquisa exploratória, a figurinista havia colecionado uma arca de conhecimentos sobre as materialidades da indumentária indiana: o inacreditavelmente amplo espectro de cores; a simbologia das gemas que se deixam abraçar pelo ouro em profusão; o desenho das joias; a textura e a composição dos tecidos; as múltiplas formas, curvas e relevos da estamparia têxtil; os estilos de bordados e a variedade de aviamentos e brilhos; as improváveis modelagens; as incontáveis amarrações de turbantes; e a intrincada engenharia de dobras e panejamentos dos sáris. Pressionada pela velocidade da produção industrial de telenovelas na TV Globo, Emília Duncan deveria agora converter esse mundo de informação na "pele" dos personagens criados por Gloria Perez. E torná-los verossímeis aos olhos de milhões de brasileiros.

[72]

Traduzir códigos: o desafio de comunicar

Presença constante em todos os capítulos da novela, o Outro indiano foi cuidadosamente representado em *Caminho das Índias*. A serviço da narrativa responsável da autora e do acabamento visual desenvolvido pela direção, o figurino de Emília Duncan reproduziu o indiano em todas as suas nuances e em toda a sua pluralidade. Mais que oferecer um belo espetáculo para os olhos, mais que traduzir plasticamente a estética da obra e mais que funcionar como competente elemento de composição de personagens, ele ofereceu ao público um completo painel da indumentária indiana e contribuiu de forma decisiva para contar a história concebida por Gloria Perez. Isso não significa dizer, necessariamente, que o figurino tenha reproduzido com fidelidade o vestuário da Índia. Tampouco que tenha se valido do fantasioso, do alegórico ou do carnavalesco, para embarcar na fantasia da autora, conhecida por seu rico e fértil universo criativo. Longe do estereótipo, da caricatura e da fidelidade naturalista, o figurino construiu com verossimilhança o real da ficção de *Caminho das Índias*.

Se o vestuário da Índia da telenovela não é fiel ao da Índia dos indianos, não se pode dizer que a realidade local não esteja ali fortemente presente. A Índia da telenovela é o resultado de uma "tradução" feita pela figurinista, uma recriação artística: a partir do mapeamento e da compreensão dos códigos originais, a conversão dos signos algumas vezes se valeu da subversão, da infidelidade consciente a estes mesmos códigos. A inversão proposital de sinais foi eventualmente

introduzida não em nome da estética ou do capricho da figurinista, e sim em nome da comunicabilidade. Era preciso comunicar para o público brasileiro uma realidade por ele desconhecida e ainda fazer essa realidade funcionar nas limitações técnicas e espaciais do veículo televisão.

Na concepção de Emília Duncan (2010), o figurino é um "portador de metáforas": as materialidades (textura, cor, brilho) da indumentária e as significações que elas encerram são combinadas num conjunto visual organizado que veste o ator e se relaciona com seu corpo com o objetivo de expressar a alma do personagem, de comunicar uma ideia sobre ele. Se comunicar supõe permitir a decodificação coletiva pelo compartilhamento de códigos comuns, vestir o indiano para o brasileiro impõe certos ajustes de linguagem: é aí que têm lugar as "licenças poéticas", a recriação e até mesmo a subversão da cartilha original. É preciso que a ideia expressa pela vestimenta funcione no universo de significação do receptor. Por outro lado, se comunicar também pressupõe a adequação da mensagem ao meio, ao veículo que a transporta, vestir o indiano para a tevê pode determinar algumas heresias estéticas: é aí que a figurinista se vale de um tecido inferior para representar a suntuosa seda, de uma bijuteria barata para ocupar o lugar da joia, ou mesmo de uma cortina para revestir o corpo da protagonista. Aqui é preciso "dar vídeo", jargão profissional que significa funcionar bem na imagem reduzida, achatada e sem profundidade da tela de televisão.

Duncan (2010) relata, por exemplo, que na Índia, as cores que aqui conhecemos como tons "bebê" são usadas nos idosos. Laksmi, a matriarca da família Ananda, interpretada pela atriz Laura Cardoso, deveria usar as versões lavadas do azul, do pêssego, do lilás. Sendo Laksmi viúva e radical na preservação das tradições, a figurinista vestiu-a de branco todo o tempo, evitando assim truncar a compreensão desse código pelos brasileiros. E como as cores "bebê" no Brasil são, ao contrário, as cores da inocência e da pureza, Duncan subverteu propositalmente os códigos indianos de vestimenta e transferiu tais tons para Rani (vivida por Brendha Haddad), esposa que acabara de sair da casa dos pais ainda muito jovem para se casar com Komal (Ricardo Tozzi), o irmão de Maya (Juliana Paes). "Usamos essa paleta na personagem Rani porque queríamos sublinhar a juventude dos casamentos", a precocidade com que as mulheres assumem o papel de esposas na Índia, explica a figurinista (DUNCAN, 2010).

Decupar e reconstruir: apropriação

Em outro caso, a tradução do código indiano para o brasileiro resultou em grande desafio estilístico. A assimilação de estilos iniciada com a presença inglesa na Índia e reforçada mais recentemente com a abertura do país ao mercado globalizado vem determinando o abandono dos laços tradicionais no traje masculino indiano. *Kurtas*, *jodphurs*, *sadris*, *achkan* e *lunghis*, trajes que remetiam às formas femininas, já não circulam pelas ruas, restringem-se a vestir os mais velhos em cerimônias religiosas e rituais festivos ou nas aldeias do interior. Segundo Emília Duncan (2010), os homens indianos vestem calças, camisas e cintos ao estilo ocidental, com uma estética ainda inspirada nos anos 1970. No Brasil, remeteriam, sem a excentricidade da combinação de estampas, ao figurino do personagem Agostinho, vivido pelo ator Pedro Cardoso no humorístico *A Grande Família*. Novamente, para não comprometer a compreensão dessa estética indiana pelo brasileiro, e para reforçar o peso da tradição que ainda recai sobre os indianos, a figurinista foi obrigada a criar um visual alternativo para os homens. Duncan conta que a autora lhe fez um pedido expresso: encontrar um traje masculino que ficasse à altura dos belos sáris femininos e que ajudasse a representar a Índia pela via do encontro dialético da tradição com a modernidade. Embora fosse falar dos intocáveis, os párias da sociedade de castas indiana, Gloria Perez não queria

reforçar a imagem da Índia pelo estereótipo da miséria; queria uma novela plasticamente bonita para embalar uma encantadora história de amor impossível.

Para corresponder a tal expectativa, não bastaria uma simples adaptação ou releitura do traje ocidental usado no cotidiano dos homens indianos. Todo um universo de referência teria que ser criado. E um código de vestimenta verossímil teria que ser desenvolvido para a ficção. O figurino de Shankar, o brâmane vivido por Lima Duarte, é um bom exemplo do processo de transposição dos códigos da indumentária que teve de ser realizado para configurar os dois momentos do personagem na trama: membro da casta mais elevada, reservada aos sábios, ele é apresentado como um homem bem-sucedido em sua carreira de engenheiro nuclear e é acompanhado ao longo da trama em seu esforço para virar renunciante. Num primeiro momento, sua posição profissional e sua condição de brâmane exigiam que trajasse terno ocidental bem cortado; num segundo momento, sua opção pela vida desapegada dos valores materiais, própria de um renunciante, obrigaria o sábio a usar um *dhoti*, panos amarrados ao corpo, como os que foram imortalizados na figura de Mahatma Gandhi. A pesquisa inicial partiu das vestimentas usadas pelos grandes ícones da história recente da Índia, como o próprio Gandhi e Jawaharlal Nehru, grande estadista indiano, o primeiro primeiro-ministro da Índia independente. Shankar teria usado um escuro terno Nehru, mais comprido que o tradicional e com uma gola "de padre", indumentária adotada tradicionalmente pelas lideranças políticas. Sob essa "pele" estaria certamente o professor e engenheiro, mas não o brâmane religioso. A solução encontrada pela figurinista foi desconstruir o terno Nehru e repensá-lo no corpo de Shankar: na decupagem do terno, as mangas foram desprezadas, dando lugar a um colete comprido; do branco das vestimentas usadas pelo líder político, veio uma cartela em tons *off-white* e pérola; da prática da não ostentação, cultivada pelo brâmane que é bem-sucedido, mas tem no conhecimento seu maior tesouro, vieram as texturas de materialidades mais puras e rústicas, com misturas de algodão e linho.

Assim, o figurino de Shankar pôde não só expressar todas as nuances de sua alma de quase renunciante, como também diferenciá-lo de seu principal opositor Opash Ananda (vivido por Tony Ramos), metido em túnicas brocadas e bordadas que ostentavam seu apego aos detalhes da tradição e seu orgulho de comerciante de tecidos. Pôde também diferenciá-lo de Pandit (José de Abreu), um brâmane não por condição de casta, mas por sua função de sacerdote: o religioso vestia o *dhoti*, um figurino que o brasileiro rejeitou esteticamente por expor demasiadamente o corpo, mas que aqui serviu para apresentá-lo como um vaidoso, um negociador que trocava mantras e mapas astrais por rupias e se valia de sua condição de interlocutor com os deuses para alimentar seu prestígio junto às famílias abastadas do Rajastão. A esperteza despida do sacerdote interesseiro não se comparava à elegância sóbria do

sábio humanista que pregava a igualdade de direitos entre brâmanes e *dalits*, e a presença de deus em todos os seres da natureza.

Mais ocidentalizados que os homens idosos, os jovens indianos também demandaram um esforço de criação por parte da figurinista. Se o viajado e bem-sucedido homem de negócios Raj (Rodrigo Lombardi) pôde vestir com perfeição ternos Nehru claros em versão dândi inglês e assim compor a imagem cosmopolita de homem do mundo e amante dos prazeres da vida, seu irmão Ravi (Caio Blat) teve que se valer de um inusitado figurino indiano para ter sua juventude sublinhada. Jovem, romântico e sonhador, Ravi não era cosmopolita como Raj nem conservador como Amithab, seu irmão mais velho: questionava os costumes, aceitava as diferenças, respeitava a autoridade do pai sem abrir mão de suas convicções. Ravi, aos olhos da figurinista Emília Duncan, era o que os brasileiros chamariam de um "descolado". A associação imediata com o espírito surfista levou-a a criar para ele um visual próximo do indiano do sul, com um sopro praiano vindo de Bali, na Indonésia. O figurino de Ravi foi para ela um desafio, já que os jovens, mais que qualquer outro segmento, seguem a estética ocidental de jeans e camiseta com estampa. Para vesti-lo como um descolado usando trajes da indumentária indiana, Duncan recorreu à moda: das passarelas das grandes marcas femininas e masculinas, ela repaginou a calça *jodphur*, modelo folgado nos quadris e afunilado nas pernas (tradicionalmente usado na Índia sob túnicas), e encimou-a com camisas curtas, mais ajustadas ao corpo, e colete. Para que não ficasse com um ar "meio mauriçola", afirma Duncan (2010), usou nos coletes um algodão com textura mais grosseira, mais amassada.

Ocultar e desenrolar: recato e sedução

Em *Caminho das Índias*, além de recodificar os códigos da vestimenta indiana para o público brasileiro, traduzindo para a linguagem do Eu o desconhecido e diferente universo do Outro, o figurino de Emília Duncan, construído com a ajuda de sua equipe de sete assistentes e 38 profissionais de apoio, estabeleceu nítidas individualizações estéticas para os personagens e ainda harmonizou suas paletas para que expressassem a relação entre eles. A escolha de modelagens, cores, texturas e adornos soube desenhar com precisão os contornos de cada personagem, sem borrar a cena com excessos e combinações de gosto duvidoso. Tarefa difícil quando se tem em cada composição cênica muitos dos cerca de 30 personagens principais e secundários do núcleo indiano, elenco de apoio, numerosos figurantes e até mesmo um corpo de baile!

A despeito da velocidade e da cultura do improvisado que reinam numa produção industrial como a de telenovela, a harmonização e a preocupação obsessiva com o detalhamento, marcas do trabalho de Duncan, imprimiram em *Caminho das Índias* um diferencial que saltou aos olhos. A figurinista regeu seus figurinos como se confeccionasse vestidos para a alta-costura: assim como se reconhece uma peça de qualidade pelo seu avesso, pela limpeza do acabamento, também se pode medir o apuro da criação de um figurino pelas vestes dos figurantes. "Como o figurante faz o *backing*, o cenário humano do quadro, se a concepção de seu figurino não estiver bem resolvida, ele destrói o que se põe na frente da cena", pondera Duncan. "O que está atrás não pode ser menos verossímil do que o que está na frente", sentencia (DUNCAN, 2010). Neles, a figurinista usou os algodões e linhos que encontrou no mercado brasileiro. Segundo ela, a roupa indiana que é exportada traz a marca estereotipada do vestuário "pós-ripongo". Algumas roupas usadas trazidas da Índia no baú da figurinista permitiram imprimir "vivência" ao enxoval do elenco de apoio e dos figurantes. Já as roupas produzidas aqui com tecidos nacionais tiveram que passar por processos de envelhecimento para que parecessem gastas pelo uso.

Inegavelmente os tecidos indianos, fossem eles sedas, linhos, brocados ou algodões, deram na tela a Índia que a narrativa da autora pedia. Nehru já dizia que "A história da Índia pode ser escrita com seus tecidos..."³ (NEHRU citado por SHAH, 2010). A metáfora da tece-lagem como elemento de forte identificação indiana está presente na roca que simboliza a libertação e a autonomia na bandeira da independência, a bandeira da Nova Índia. Igualmente, de acordo com o *Rig veda* (*Livro dos hinos*) e *os Upanishads* (tratados filosóficos do período Védico), o universo é um pano contínuo tecido pelos deuses, cujo comprimento infinito representa o cosmos e sua padronagem em ciclos, o desenrolar da vida (KUMAR, 2008).

Foi especialmente nos bordados, nas cores e na leveza dos sáris que embrulhavam os corpos das atrizes e cobriam seus cabelos que a figurinista construiu a identidade visual de *Caminho das Índias* e conquistou o fascínio do público pela Índia. O caimento da seda, o brilho dos *palus* (bordas dos sáris) e a combinação inesperada (para as pequenas dimensões da tela de tevê) de *pinks*, laranjas e amarelos representaram um espetáculo à parte de plasticidade. No jogo de cobrir e descobrir o corpo e o cabelo com sáris, o recato e a sedução da mulher indiana transparecem. No manuseio delicado e engenhoso das pregas do tecido, o talento feminino para enfrentar as dificuldades da vida; no desenrolar do sári, a sensualidade velada da mulher indiana; ao cobrir a cabeça com a veste, o recato, a modéstia, o respeito e a proteção contra os fatores externos. Guardados em baús especiais, os oito metros de tecido delicado que compõem o sári representam parte da riqueza (dote) que uma mulher leva para o casamento.

Duncan (2010) conta que teve o cuidado de definir uma pedra para cada personagem, afinando a simbologia da gema com o perfil psicológico de cada mulher da ficção. Fez o mesmo com as joias: cada personagem tinha um desenho e um estilo que combinassem com a dona. Os sapatos, pela falta de orçamento para investir em tantos pares e pela pouca visibilidade que tinham em cena, foram relativizados: muitos foram aproveitados do acervo. No correr da trama, no entanto, uma parceria permitiu que a marca brasileira Arezzo desenvolvesse uma coleção de sapatos que combinassem com os sáris das atrizes principais.

O inacreditavelmente amplo espectro de cores do universo indiano foi explorado nas personagens femininas não só por sua contribuição estética, mas também e principalmente como significantes. Na distribuição das cores, Maya, a protagonista, ficou com o laranja e o vermelho, as cores solares, e sua mãe Kochi (interpretada por Nívea Maria), com os verdes jades, os verdes azulados e os amarronzados, os tons terrosos (sem os amarelos), simbolizando o envelhecimento da própria filha. Na casa da família de Maya, quando as mulheres estavam presentes, as cores terrosas e solares de mãe e filha tinham que se harmonizar com os tons "bebê" da nora e cunhada Rani. Quando solteira, Maya se vestia com *anarkalis*, túnicas longas

com calças justas, e trazia os cabelos longos e soltos. Somente depois de casada assumiu o sári e os cabelos presos, marcando, como ocorre na vida indiana, a introdução do sári na vestimenta como símbolo de sua entrada na sociedade. Na casa dos Ananda, os tons solares de Maya tinham que se harmonizar com sáris de sua sogra Indira (Eliane Giardini), sempre nas composições em verde-garrafa, vinho, ouro e marfim, e ainda com as cores vibrantes das vestimentas de sua cunhada Surya (Cléo Pires), invariavelmente de verde-bandeira, roxo e pink.

Além da variação das cores e da composição do quadro visual quando do encontro de personagens em cena, Duncan cuidou para que cada personagem concentrasse o mesmo tipo de tecido e o mesmo tipo de textura ou bordado nos sáris, marcando assim a presença dos trabalhos têxteis de diversas regiões da Índia. Indira e Maya representavam a cultura têxtil do Rajastão, com tingimento em microbolinhas (*bandani*); a primeira vestia sempre sáris com bordados chamados *zardozi*. Nayana (Cláudia Lira) usava sáris em brocados lavrados, produzidos em Varanasi, que conferiam à mulher do sacerdote o peso do que é antigo e tradicional. Por sua vez, a empregada Durga (Paula Pereira), da casta *sudra*, que trabalha com as mãos, trazia na vestimenta em duas peças o estilo camponês, tribal, das classes mais pobres do Rajastão, em suas *ghagras* (saias) multicoloridas confeccionadas em algodão, remetendo às origens ciganas daquele povo.

[77]

Considerações finais

No país que tem na telenovela um de seus mais fortes produtos de exportação, o figurino é mais que uma embalagem atraente: dimensão visível da palavra do autor, o figurino é a face mais viva de um conjunto visual que reúne direção e produção de arte, cenografia, iluminação, efeitos especiais e caracterização (MEMÓRIA Globo, 2007). Sobretudo na era da tevê digital, da imagem mais sensível às imperfeições, uma produção cuidadosa como *Caminho das Índias* não só oferece um espetáculo de plasticidade ímpar, mas também garante a comunicabilidade com o público. O desafio de Gloria Perez de representar o indiano para os brasileiros na riqueza de sua diversidade conquistou a reverência do embaixador da Índia no Brasil, B. S. Prakash, entusiasmado com o papel da novela na criação de uma afeição coletiva do Brasil por seu país: segundo ele, em mais de 30 anos de chancelaria pelo mundo, nunca havia testemunhado tamanha atração de um país pela Índia (PRAKASH, 2009). Parte desse mérito, sem dúvida, é do figurino de Emília Duncan, que, de forma competente e inspiradora, ajudou a autora a contar sua história.

A figurinista sabe que não basta vestir um personagem; a indumentária e a caracterização precisam expressar-lhe a alma. Muitas vezes, é na prova de roupa, quando são testadas as peças que serão usadas nas primeiras gravações, que o ator literalmente encarna o personagem. Um chapéu, um colar, um paletó ou o decote de um vestido podem ser determinantes na composição da estrutura psicológica do personagem. Emília sabe também que figurino não é moda, figurinista não é estilista e ator não é cabide. No manual do figurino, muitas são as lições para dar vida aos personagens e colocar a linguagem da vestimenta a serviço da verdade da ficção.

Emília Duncan, no entanto, teve que encontrar caminhos próprios para representar o indiano na trama de Gloria Perez. A partir de uma viagem singular guiada por sua sensibilidade de historiadora, a figurinista codificou o intrincado mundo do comportamento social indiano pela via da vestimenta, mapeou as diversas configurações de roupas e adereços, decodificou a relação entre seus significados e significantes, apropriou-se de códigos tradicionais para repaginá-los e traduzi-los no contexto brasileiro, e entregou ao Brasil um indiano que escapa do estereótipo e do fantasioso.

Desafiada a construir uma representação não preconceituosa do Outro a partir dos códigos da indumentária, a narrativa do figurino de *Caminhos das Índias* soube tratar as diferenças culturais sem impor sobre elas um olhar etnocêntrico, deixando que o indiano falasse por si. Emília Duncan acabou ainda inaugurando uma nova categoria na cartilha do figurino. Ao escapar das classificações convencionais que identificam o sistema de indumentárias de telenovela como "urbano"/"suburbano"/"rural", "contemporâneo"/"de época" e "regional"/"allegórico", o figurino indiano criado por Emília Duncan reivindica classificação própria — "estrangeiro"!

NOTAS

[1] Embora *O Clone* e *Caminho das Índias* tenham sido telenovelas de Gloria Perez que trataram de diferenças culturais, muçulmanos e indianos tiveram peso e presença diferente nas tramas. Em *O Clone*, exibida, em 2001, o núcleo estrangeiro não foi central: ali, o foco era a clonagem humana. Já em *Caminho das Índias*, que foi ao ar em 2009, o tema central era o amor impossível entre uma jovem indiana de casta e um *dalit*, um intocável. Os costumes culturais e religiosos na Índia foram explorados em profundidade para contextualizar o triângulo amoroso que envolvia ainda o marido indiano da moça.

[2] A arte joalheira Mughal talvez seja a expressão do mais rico período da história da joalheria indiana. Conhecidos por seu amor às pedras preciosas, os Mughal, ou Mongóis, foram imperadores que governaram a Índia de 1526 até o século XVIII, quando se deu o início da colonização inglesa no país. Graças ao domínio do *kundan*, técnica de gravação de gemas que permitia aos ourives maior liberdade na criação do design, e também a uma especial arte de lapidação de gemas mais duras, as joias desse período ficaram conhecidas por sua grandeza imperial e sua opulência.

[3] No original: "The history of India may well be written with textiles as the leading motif".

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

DUNCAN, Emília. Entrevista concedida à autora. Rio de Janeiro, 17 jun. 2010.

KUMAR, Pramod. Mantles of myth. *The Hindu*, 30 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.hindu.com/mag/2008/11/30/stories/2008113050240800.htm>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

MEMÓRIA Globo. *Entre tramas, rendas e fuxicos*. São Paulo: Globo, 2007.

PRAKASH, B. S. Made in Brazil. *Hindustan Times*, 18 jul. 2009. Disponível em: <<http://www.hindustantimes.com/News-Feed/views/Made-in-Brazil/Article1-433754.aspx>>. Acesso em: 20 jul. 2010.

SHAH, Ranvir. Discovering sartorial splendour. *The Hindu*, 19 jun. 2010. Disponível em: <<http://www.thehindu.com/arts/history-and-culture/article474045.ece>>. Acesso em: 25 jul. 2010.