

CRIAÇÃO E MUDIATIZAÇÃO EM CENÁRIOS E FIGURINOS DA MINISSÉRIE MAD MARIA (REDE GLOBO, 2005)

*Creation and mediatization process in sets and costumes of Mad Maria's period
drama (Rede Globo, 2015)*

Wajnman, Solange; Pós Doutora; Universidade
Paulista (UNIP), solwajnman@gmail.com¹

Rodrigues, Mariana Christina de Farias Tavares;
Doutoranda, Centro Universitário UNA – BH,
marianacfr@hotmail.com²

Grupo de Pesquisa em Moda, Comunicação e
Cultura - Cnpq

Resumo

Dando sequencia a investigação sobre a minissérie Mad Maria baseada no romance homônimo de Marcio de Souza abordamos duas problemáticas que se interligam: o processo criativo a partir de fontes de pesquisa e as lógicas de midiatização comuns às necessidades de globalização.

Palavras-chave: figurino, cenário, televisão, midiatização

Abstract

We continue the research about Mad Maria period drama based on the novel by Marcio de Souza and we have approached two issues that are interlinked: the creative process from research sources and logic of common mediatization to globalization needs

Key Words: costumes, scenery, TV, mediatization

¹ Doutora em Sociologia por Paris V, com pesquisa de Pós Doutorado na Escola de Teatro e Cinema de Lisboa, Professora do PPG de Comunicação da UNIP, Coordenadora do Grupo de Pesquisa Moda, Comunicação e Cultura.

² Doutoranda em Letras pela PUC/MG, Mestre pelo Centro Universitário SENAC, docente do Centro Universitário UNA – BH, Instituto de Comunicação e Artes (ICA) – cursos de Moda, Design de Moda e Audiovisual.

Introdução

O que ocorre quando uma narrativa transmigra do livro para a televisão? Dando sequência a mesma investigação sobre a minissérie “Mad Maria”³ baseada no romance homônimo de Marcio de Souza⁴ e apresentado em nossas investigações anteriores⁵ desenvolvemos neste presente trabalho novas questões. Tais questões se referem aos modos de configuração da linguagem televisiva acerca da elaboração de cenários e figurinos bem como a uma discussão sobre a relação entre esta linguagem e a problemática da midiatização.

Partindo da ideia de que a transmutação do livro escrito em 1980 para a televisão em 2005 resultou em uma exacerbação da estética *belle époque* como demonstramos nos nossos trabalhos anteriores pretendemos aqui por um lado, mostrar como o processo criativo dos cenários e figurinos foi elaborado em conjunto com referências literárias e plásticas históricas e por outro, mostrar como a lógica da midiatização pode interferir nesta linguagem criativa.

Para tratar destas questões trabalhamos dentro de uma abordagem fundamentada no campo não hermenêutico das materialidades equacionado por Gumbrecht (1998) para quem importa mais os processos e modos de configurações de linguagens do que o significado ou interpretação destas. Ao mesmo tempo trazemos esta discussão dentro do escopo geral da problemática da midiatização (BRAGA:2007).

A Construção do Cenário pelas fontes de pesquisa

Para construir a atmosfera da *belle époque* a produção de arte se pautou em fontes estéticas do início do século XX. Resgatar esta ambiência a partir dos processos criativos da linguagem televisiva é adentrar pelo campo não hermenêutico, da não interpretação e pautar-se pelo escopo compreensivo. Desta maneira, como ensina Hans Ulrich Gumbrecht (1988) optamos por priorizar e tematizar o significativo sem necessariamente associá-lo ao significado. Assim é que realizamos o exercício de trazer à superfície aspectos do delineamento desta imagem de época construída a partir do diálogo entre seus cronistas, escritores, pintores com a direção de arte. De uma maneira geral observamos que para a elaboração do ambiente *belle époque* nos seus cenários e figurinos a produção de arte se inspirou em registros históricos da arquitetura urbana do Rio de Janeiro, crônicas dos jornais, revistas semanais (como a *FonFon* e *A Semana*) imagens de

³A minissérie foi produzida pela Rede Globo e exibida entre 25 de janeiro e 25 de março de 2005 com autoria de Benedito Ruy Barbosa e direção de Ricardo Waddington.

⁴Mad Maria foi escrita em 1980 por Márcio Souza. O autor narra a saga da construção de uma ferrovia em plena selva no início do século XX. Alternando realidade e ficção a narrativa põe a nu o sacrifício que consistiu esta empreitada liderada pelo empresário norte-americano Percival Farquhar.

⁵Verificar trabalho apresentado no 11º Colóquio de Moda (2014) e o posterior selecionado para 24º COMPÓS (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação).

fotografias destes periódicos, álbuns particulares, e até mesmo de alguns filmes compõem a leitura visual da época.

As cenas externas de bairros foram gravadas em um set cenográfico dos estúdios do PROJAC. Como ambientação de rua que compõem estas cenas externas constata-se os legados de fotógrafos como Augusto Malta e Marc Ferrez. Tais imagens tornam-se preciosas para a composição dos mais diversos tipos de personagens. Isso fica visível na primeira cena da personagem Luiza que, sonhadora, observa a Rua da Mata Cavalos, postada diante da venda dos pais, onde trabalha. Da janela, ela observa a rua movimentada e a passagem de dois vendedores de aves com uma vara ao ombro equilibrando dois cestos cheios dos animais. Tal sequência claramente estabelece uma correspondência com a série de fotografias de Marc Ferrez cujo tema versava sobre os vendedores ambulantes do Rio: imagens de negros, mulatos e macucos carregando o mesmo tipo de artefato e vendendo uma variedade de mercadorias.

Além disto, pode-se dizer que a caracterização visual da disposição dos tipos humanos, a movimentação da cidade e seu aspecto urbanístico na minissérie parecem ter recebido forte influência daquele que na época era um dos principais cronistas do Rio de Janeiro: João do Rio. Assim, em “A Alma Encantadora das Ruas” (Rio, 2008) João do Rio narra os tipos que frequentavam diversas zonas da cidade do Rio de Janeiro. O cronista narra um Rio que se evade da esfera privada da casa para aparecer nas ruas, principalmente depois da abertura da Avenida Central, aonde o *trottoir*, as idas às confeitarias Cavé e Colombo, à Rua do Ouvidor e suas vitrinas, às companhias musicais do Teatro Lírico eram atração. Soma-se a isto a profusão dos meios de transporte, que conviveram simultaneamente: os *tílburis*, os *bonds* e os novíssimos automóveis. No vídeo observa-se exatamente isto: homens e mulheres trafegam em número pelas ruas do centro caracterizado pelo estilo de sua rua mais famosa, a Rua do Ouvidor. É dia e a senhora que se apresenta em primeiro plano do vídeo está corretamente vestida com uma roupa clara. Os homens usam fraques (*morningcoats*), sobrecasacas, e até paletós mais curtos, com seus chapéus de palhinha e/ou o estilo *bowler*. Ressalta-se a simultaneidade do uso de *tilburis*, carruagens, e os novíssimos modelos de carros importados.

Observamos que da venda do pai de Luiza -personagem feminina que se tornará amante de um ministro - provavelmente situada na região da Rua de Mata Cavalos, parte velha e pobre da cidade pode-se avistar um *quiosque*, elemento comum na cidade, lugar de reunião de um grupo masculino de camada popular. Em seus textos, João do Rio sempre faz alusão aos *quiosques* como parte da paisagem urbana carioca.

Tínhamos parado à esquina da Rua Fresca. .A vida redobrava aí de intensidade, não de trabalho, mas de deboche.Nos botequins, fonógrafos roufenhos esganiçavam canções picarescas; numa taberna escura com turcos e fuzileiros navais, dois violões e um cavaquinho repinçavam. Pelas calçadas, paradas às esquinas, à **beira do quiosque**, meretrizes de galho de arruda atrás da orelha e chinelinho na ponta do pé, carregadores espapaçados, rapazes de camisa de meia e calça branca bombacha com o corpo flexível dos birbantes, marinheiros, bombeiros, túnicas vermelhas e fuzileiros —

uma confusão, uma mistura de cores, de tipos, de vozes, onde a luxúria crescia(RIO, 2008, pág.7).

Tratava-se da região da Rua de Mata Cavalos que ainda não estava no traçado da Avenida Central desenhada por Pereira Passos: *“Toda essa parte da cidade, uma das mais antigas, ainda cheia de recordações coloniais”*(RIO,2009,pág. 30).

Apesar da ascensão da Belle Époque com sua arquitetura *Art Nouveau*, o subúrbio onde se localiza a quitanda da família da Luiza ainda mantém a arquitetura colonial.

Outras cenas externas tais como aquela do velho casarão do Ministro, demonstram ao contrário, seus excessos. Em uma destas poucas cenas externas do núcleo do Rio de Janeiro, D. Amália aparece esperando o marido em frente à casa, um palacete amplo e arborizado, ou como se referia João do Rio sobre estas moradias “a sua residência de Botafogo, vasto casarão apalacetado”ou “o palacete, todo num pavimento assobradado, em meio do jardim parecia bem. (RIO, NEAD UNAMA.BR, 2015, pág.2 e 3).

Outros locais históricos também serviram como locação da minissérie e efetivamente conferem verossimilhança à narrativa. Tal é o caso do Palácio do Catete, a Confeitaria Colombo no centro da cidade, o parque da Quinta da Boa Vista e a casa da Marquesa de Santos também na Quinta da Boa Vista. Interessante ressaltar que a produção ainda utilizou a sede do Clube Naval no centro do rio de Janeiro construído em estilo eclético, típico do começo do século e que existe até hoje, para ser o hotel onde Farquhar se hospeda .

Ao mesmo tempo, estas cenas externas, algumas vezes também trabalhadas por computação gráfica trazem imagens de carros e passantes vestidos de maneira afrancesada compondo com todos os elementos de um Rio de Janeiro que se moderniza.

Por outro lado, é importante assinalar que a minissérie privilegia as cenas internas em plano médio ou em close de ambientes fechados. A trama do núcleo urbano transcorre, sobretudo em gabinetes, quartos, salas de estar e jantar, na maior parte das vezes. E isso certamente será condizente com o enredo do romance. O escritório do empreendedor americano Percival Farquhar e o gabinete da república Marechal Hermes da Fonseca onde o ministro J. de Castro despacha são os cenários em que ocorreram as articulações políticas e econômicas da ferrovia Madeira-Marmoré. Ao mesmo tempo, dar maior frequência às cenas dos interiores também será condizente com as possibilidades da natureza da representação videográfica de 2005, época de exibição da minissérie. Trata-se de um modelo de televisão que ainda persiste composto por cortes fragmentados e sequências interrompidas. Modelo este ainda bastante recorrente nas telenovelas, mas que se aprimora em função da definição da qualidade da imagem digital apresentando, inclusive, detalhes destes objetos e roupas. Sem a profundidade e planos abertos, a câmera pode se deter nos objetos situados na superfície.

A Construção do Figurino pelas fontes de pesquisa

Podemos dizer que a pesquisa de figurinos acompanha as características emblemáticas da moda da época. Autores como Gilda de Melo e Souza (1987) nos lembram de que desde o início do século XIX a

indumentária masculina europeia se despojava dos ornamentos e brilhos, antes comuns aos dois sexos. Coube a mulher e ao seu vestuário complexo com fitas, arranjos e bordados ostentar vicariamente luxo e poder ao homem. Trata-se aqui dos signos de distinção copiados do modelo europeu e que se adaptam, não sem algumas variações, ao modelo do patriarcado brasileiro. Imagem austera para os homens viabilizada pelas cores sóbrias e cortes retos e imagem de fragilidade e ociosidade para a mulher que portava adereços e mecanismos de enclausuramento do corpo como os espartilhos e posteriormente as anquinhas. Todos estes índices da moda da época são captados pela pesquisa da produção de figurino.

Assim, observa-se no vídeo o manejo da cartola, da bengala e das luvas para os homens do núcleo carioca da narrativa. Ternos de tons mais sóbrios, com paletós mais compridos (pelo joelho) ou com o fraque, o preferido pelo Mr. Faquhard, cuja abertura frontal apresenta uma bainha arredondada. Gravatas de alguns tipos diferentes são usadas com colarinhos falsos, duros e altos, dando a impressão de uma postura empertigada. Alfinetes de gravatas estão sempre presentes. É interessante perceber que o empresário Faquhar, apesar de americano se vestia como um inglês, característica comum na época, sendo percebida pela produção.

J. Castro é o ministro da república. Honesto, inteligente, é casado com D. Amália, que por algum motivo não quer mais dividir sua cama com ele. Esse é o motivo do encantamento que sentirá por Luiza a ponto de montar para ela uma casa mesmo correndo o risco de cair em desgraça junto ao Presidente da República. J. Castro está sempre com sobrecasacas de tons mais sóbrios, com variações do preto ao azul marinho ou ao marrom escuro. Encontramos este estilo descrito novamente pelo observador e cronista atento João do Rio. Na crônica *Epitáfios* ele comenta: “E há senhoras que vieram de cupê, cobertas de crepe, cheirando a violeta; há cavalheiros de sobrecasaca e *huit-reflets* carregando com gravidade uma corbelha (...)” (Rio, 2009, p. 233).

A caracterização do figurino de D. Amália, esposa do ministro, talvez represente a visão feminina mais típica da *belle époque*. Neste período os cabelos eram longos e presos em um coque alto e almofadado acima da cabeça. Isso auxiliava a sustentar os grandes chapéus que a moda exigia como João do Rio descreve: “cabeças em cabelo e grandes chapéus à Gainsbourg” (RIO, 2009, pág. 214) ou “na Exposição, em meio àquelas senhoras de grandes chapéus emplumados e de cavalheiros de luvas, (...)”. (RIO, 2009, pág. 213).

Durante os primeiros anos da *belle époque* no século XX, cores sóbrias, em tons pastéis eram de bom tom para as mulheres da sociedade assim como o uso de rendas das mais variadas procedências. É o que D. Amália constantemente usa. Luiza, quando se torna amante do marido da primeira também está de acordo com os modelos mais típicos da *belle époque*, embora difira desta porque traja roupas leves e românticas. Em uma das cenas, por exemplo, no passeio de braços dados com J. de Casto o seu figurino se aproxima com fidedignidade à moda *belle époque* descrita pelas referências da época.

As rendas que saem de trás do pescoço e se prendem na cintura escondem sob ela uma parte do corpete. Juntamente com as mangas amplas o modelo

oferece um busto mais volumoso que a fita vinho ao redor da cintura quebra, oferecendo uma silhueta mais elegante. O chapéu que Luiza usa, comum à época é grande, cheio de adornos misturados. Observa-se a palha do chapéu, laço, plumas e flores roxas e grená.

Na revista *La Mode illustrée*, que circulava no Brasil importada da França no período da *Belle Époque*, tem-se descrições dos modelos dos vestuários que fazem parte do editorial da publicação. Escrevendo sobre a mulher do *Fin de Siècle* James Laver, historiador inglês nos oferece informações sobre os excessos da moda da belle époque:

Se era possível imitar a renda através do *crochetera* extremamente difícil achar um substituo para outro grande item de valor na toilette de uma mulher da moda no período sobre o qual se discute. Este outro itemeram as plumas, que eram tão necessárias quanto a renda. (...) Aqui é suficiente notar que quase todo chapéu no típico ano de 1907 tinha pelo menos uma grande pluma de avestruz; alguns chapéus mais em moda tinham de cinco a seis plumas (...) (LAVÉR, 1937, p. 83)

A atração pelas plumas como adereço tanto para chapéus como para detalhes de vestidos são descritas por João do Rio através das vitrines da Rua do Ouvidor. Além disto, suas descrições em crônicas sobre a cidade mostram a importância dos adornos, do decorativismo dos vestidos da época, assim como os materiais, tecidos que são os preferidos pela *high life*, ou a elite econômica do período.

D. Amália, esposa de J.Castro e Teresa, amante de Farquhar, aproximam-se em seu zelo pela aparência e dedicação à moda. A primeira, de forma clássica, composta, zelada, e a segunda como as mariposas de João do Rio, exuberante, colorida. Ambas, entretanto irão construir seu gosto ao redor dos mesmos tipos de produtos à venda. James Laver nos auxilia novamente ao elucidar estes materiais, citando um escritor de modas do ano de 1907.

O vestir tornou-se mais luxuoso do que nunca (...) É o uso exagerado de bordados que aumentam os preços dos vestidos. Os ricos e belos brocados, os veludos sofisticados e os cetins lustrosos que fazem o mais alto ideal de uma custosa cauda [para vestidos de] corte de dez ou quinze anos atrás, não custam tanto como os elaborados bordados a mão das ambições do momento, É impossível tanto em palavras ou em imagens em preto e branco dar uma idéia adequada da beleza destes bordados. As flores desenhadas pelas agulhas são tão efetivas como no campo, tão delicadas enos detalhes, como os seus protótipos naturais. À distância, os vestidos de noite parecem um campo de prata, opalescente ouro, ou lantejoulas de luz da lua.(LAVÉR, 1937, p. 82)

Seja com restos de peças de renda ou bordados industriais imitando os bordados à mão, o figurino de “Mad Maria” obedece ao padrão ideal da moda da época, contando com o olhar leigo do telespectador já que ludibria os ricos materiais de outrora por outros, mais viáveis para uma produção televisiva. Mas viáveis, porém que permitem o mesmo estupor de riqueza ao serem revelados pela lente de uma câmera.

Belle Époque Mdiatizada

Refletir sobre a midiatização desta narrativa significa abordar o campo de problemas que operam entre a captação e materialização dos dados históricos (entre informações e comportamentos de época) e sua (re)configuração e circulação ampliada pelos meios de comunicação. Os aspectos sobre os quais nos debruçamos; isto é, os recursos expressivos tais como cenários e figurinos, cultura visual desta produção televisiva, portanto, serão tratados como índices elucidativos dentro do campo da midiatização.

Há que se entender, em primeiro lugar que para uma produção ser midiatizada ela deve atingir alcances de audiência amplos. Ora, as produções televisivas da Rede Globo, telenovelas e minisséries, apesar de realizadas ainda muitas vezes dentro do eixo Rio-São Paulo, em função do barateamento de recursos, buscam também retratar outras realidades nacionais além deste eixo e ainda internacionais, o que repercute na expansão de um mercado globalizado. No caso desta minissérie pode-se perceber certo esforço para expansão de horizontes fora do eixo das capitais do sudeste. Sabe-se do apoio do governo de Rondônia para o investimento em pelo menos R\$ 500 mil na recuperação de oito quilômetros de ferrovia, no restauro de uma locomotiva e na cessão de operários, médicos e policiais. (FOLHA DE S.PAULO, 23/1/2005). Esperava-se, certamente, um retorno para sua região em forma de turismo. Assim, as imagens da região seriam elas próprias, motivo de divulgação para os negócios turísticos nacionais e também internacionais.

É dentro deste contexto que podemos aproveitar a sugestão de Braga (2007) para analisar os mecanismos pelos quais a cultura visual, ou ainda os recursos expressivos desta minissérie, cenário e figurino são articulados em direção a um processo de midiatização. Para Braga, tais mecanismos operam dentro do seguinte quadro: rapidez nas comunicações, abrangência geográfica e populacional, captação, objetivação, transformação, transmissão e circulação de tipos de informações e comportamentos, e a possibilidade de usá-los diretamente em interações sociais. É dentro deste alcance que serão necessárias adaptações de linguagens e tratamento dos recursos expressivos para torná-los palatáveis e acessíveis a um público extenso e heterogêneo.

Segue-se, segundo a reflexão de Braga(2007) que estes produtos teriam como característica a circulação ampliada e descontextualizada das imagens e/ou sons, objetos e situações. Assim, neste contexto podemos prever que a visualidade deste tipo de minisséries pautar-se-ia pela desreferenciação e abstração da experiência mais contextual. Isto significa dizer que o acontecimento que era face a face e presencial torna-se tela da televisão, dentro dessa lógica, processo de abstração crescente. Braga lembra que a transição de abstração se potencializa a partir da interação da oralidade e da escrita para a midiatização, descontextualizando e desreferencializando o “aqui” e o “agora”.

No campo dos cenários e figurinos da minissérie estas questões podem ser compreendidas a partir do jogo entre conceitos como verossimilhança, atualização, descontextualização e glamourização.

O Cenário Midiatizado

Como minissérie histórica a produção deveria manter como característica principal certa verossimilhança com o ambiente urbano da época. Equipes de cenografia e de computação trabalharam a partir de fotos de época e de maquetes inserindo aí recursos de animação gráfica. Podemos observar reproduções de alguns edifícios no set cenográfico além da utilização presencial de construções históricas da cidade. Todas estas tomadas visuais são próximas aos padrões urbanos e estilísticos da época. Observamos certa verossimilhança, portanto.

No entanto, quando examinamos a decoração dos interiores esta característica de verossimilhança vai se transformando aos poucos. Retrata-se o que é aprazível para os olhos, o que é glamoroso. E, sobretudo, retrata-se nestes detalhes e objetos do cenário urbano uma *belle époque* proveniente de um imaginário midiático sem que de fato, nem o autor do romance originário de “Mad Maria” a tenha descrito assim e nem que este estilo corresponda à sua caracterização genuína. Trata-se enfim de uma composição formada por elementos provenientes de diversos contextos, abstraída e desreferencializada de seu contexto genuíno, mas que, no entanto, é suficientemente glamorosa para agir como um atrator para captar a atenção do telespectador. Os brilhos e efeitos das câmeras e da iluminação em direção aos objetos e seus detalhes constroem uma imagem desta época mais próxima àquela difundida pelo cinema e outros meios de comunicação como as revistas de luxo que constituem um imaginário também abstraído das condições factuais e históricas.

Assim é que, por exemplo, na descrição do livro de Marcio de Souza sabemos que Farquhar mora em um de seus hotéis decorado com móveis franceses no estilo Restauração. No romance assim apreendemos:

Farquhar vivia em três apartamentos conjugados do Hotel Avenida transformados em sala de visitas, sala de reuniões e quarto de dormir. Os três apartamentos agradavelmente espaçosos, decorados discretamente com móveis franceses no estilo Restauração. (SOUZA,2005, p.63)

Na concepção videográfica, ao contrário, o ambiente não é, de forma nenhuma espaçoso e nem decorado discretamente com móveis franceses no estilo Restauração tal como o livro descreve. Ao contrário, a produção tratou de compor o ambiente com alguns móveis vitorianos que sucedem o período da Restauração para compor alguma referência de móveis pesados e sombrios, mas, que ao mesmo tempo, carregasse o ambiente da luz, curvas e florais da *belle époque*. Desta maneira, os apartamentos de Farquhar dão a impressão de que têm pouco espaço para transitar, entulhados que estão de móveis, objetos e adornos, alguns dos quais com função (como as estátuas abajures), e onde se mistura várias referências à *belle époque*.

Fica claro o luxo característico da *belle-époque*, nos papéis de parede e os estofados de veludo dos sofás. A produção chegou até a colocar em cena um abajour estilo *Tiffany*, de mosaicos coloridos de vidro. Em sua mesa de escritório Farquhar tem o *bankerlamp*, um abajour de cúpula verde que a *Tiffanys* começou a produzir em 1867, período também da 2ª Revolução Industrial. O seu *design* foca o fecho de luz ao invés de deixá-la difusa, e foi pensado para ajudar contadores e aqueles que mexiam com números e contas para serem mais exatos.

Vemos também como o estilo de decoração é pesado e carregado, bem típico do um período de industrialização onde o burguês emergente quer se destacar. Ao fundo, dois abajures de múltiplas cúpulas seguras por um homem de braços erguidos servem não só para a sua função, iluminar, mas também enfeitar, dentro do espírito excessivo de objetos decorativos industriais tão contestados por William Morris ainda no século XIX.

Ressalta-se enfim, também a *corbeille* de flores neste mesmo espaço, o que nos faz supor, ao contrário da descrição do livro, que o espaço não era nada discreto e muito menos pautado pelo estilo da Restauração. Embora este último já pudesse propor linhas curvas e orgânicas serão as linhas arredondadas da *belle époque* que comporão o cenário.

Pode-se dizer a partir deste exemplo, o esforço da produção em montar um ambiente à semelhança de uma *belle époque*. *Belle époque* esta composta por signos dispersos e combinados de maneira heteróclita com outros estilos da era Vitoriana. Trata-se antes de uma estilização de um ambiente com referências diversas, descontextualizadas, mas que no conjunto, e aos olhos do telespectador leigo podem chegar como uma ideia glamourizada da *belle époque*.

O Figurino Midiatizado

Assim como a decoração, o figurino por vezes, escapa de sua condição factual e histórica e atinge um imaginário médio e padronizado por outros meios de comunicação como o cinema e as revistas de luxo. Assim é que, por exemplo, o figurino exuberante da personagem Consuelo que se encontra na selva é visivelmente uma licença senão midiática pelo menos poética e diversa do livro que, curiosamente, não recebe nenhuma descrição de traje por parte do autor. Baseada livremente na obra do autor, mas ainda com a pretensão de relatar a narrativa original, a minissérie não se furta ao glamour de apresentar alguns figurinos em cenários inadequados ou descontextualizados.

Consuelo se encontra em um barco no rio Madeira indo para Guajará Mirim no início da narrativa ou ainda no matagal próximo ao acampamento e nas cenas de partida já no final da narrativa impecavelmente vestida no padrão ideal da *belle époque*. Chapéus adornados de flores, rendas, sombrinhas, decotes inapropriados para o horário e a ocasião bem como cores claras ou ainda em tons dramáticos como o vermelho carmim ou amarelo ouro destoam dos habitantes e das condições precárias destes lugares. Podemos entender efetivamente como uma licença poética da minissérie apresentar este paradoxo de glamour em um ambiente tão insípido, mas também como uma estratégia que privilegia a condição estética da *belle époque* em detrimento da visualização das péssimas condições de vida no interior da selva.

É interessante também ressaltar a construção da glamorização do olhar sobre a moda da época. O figurino das protagonistas não respeita formalmente o padrão histórico. O espartilho em S, o comum para a época é desconsiderado. Este seria um espartilho que levanta os seios e empurra o quadril para trás, delineando a figura feminina de outra maneira. O espartilho recebeu o apelido de “peito de pombo”, justamente por causa desta deformação do corpo. Ainda que o Brasil recebesse esta moda em atraso percebe-se uma estilização e recriação de modo a trazer o corpo próximo à contemporaneidade. As roupas parecem de época, mas o corpo se move e age

da maneira contemporânea. Podemos supor que se o espartilho fosse usado teríamos a visão de um corpo feminino deturpado, estranha ao telespectador do século XXI.

Considerações Finais

À guisa de conclusão podemos dizer que a questão da midiaticização tal como nós a compreendemos neste texto pautou-se pelo jogo entre conceitos como verossimilhança, atualização, descontextualização e glamourização.

Por **verossimilhança** entendemos o esforço pelo qual os profissionais adéquam o cenário e o figurino à época; isto é a busca pelos detalhes e características dos objetos do período contemplado. A busca pela verossimilhança se relaciona ao processo de modernização das condições de produção e expressão das telenovelas, uma vez ser necessário um trabalho de pesquisa e de curadoria incorporado dentro seus quadros. Na verdade, trata-se de um processo pelo qual a Rede Globo se empenhou e dentro do qual a minissérie *Mad Maria* desempenha um índice importante. De fato, a minissérie destaca-se como uma conquista tecnológica e de produção que coroa o avanço da emissora em seu aniversário de 40 anos. Para realizar uma imagem verossimilhante foi preciso estar atento às condições e características do objeto em sua época, mas não somente. Foi necessário atualizá-lo. A noção de **atualização** implicou a aproximação do dado histórico com as referências do mundo contemporâneo de modo que o telespectador aproveitasse suas referências culturais próximas e pudesse facilmente assimilar o conteúdo. Mas ao se aproximar destas referências que são familiares, o contexto genuíno da referência foi simplificado e vinculado àquela noção que apontamos como **descontextualização**. Assim, é sob estas características que a visualidade da minissérie se aproximou de uma imagem padrão ou de imagens estereotipadas largamente divulgadas e retomadas pelos outros meios de comunicação. De um modo geral tais imagens padronizadas e consumidas pelo público foram construídas de modo **glamourizado** uma vez que desta maneira idealizada o objeto histórico se mostrou mais atraente.

Referências

BRAGA, José Luiz. Mediaticização como processo interacional de referência. In: MÉDOLA, Ana Sílvia Lopes Davi *et al.* (Orgs.) *Imagem, visibilidade e cultura midiática*. Livro da XV Compós. Porto Alegre: Sulina, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O Campo não hermenêutico ou a Materialidade da Comunicação IN *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro: Ed UERJ, 1998.
LAVIER, James. *Taste and Fashion*. Londres: George G Harrap and Company Ltda, 1937

RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

----- Cinematógrafo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2009.

----- A profissão de Jacques Pedreira. Universidade da Amazônia NEAD. Belém.

Disponível em

<http://www.portugues.seed.pr.gov.br/arquivos/File/leit_online/paulo_barreto2.pdf>. Acesso em 09.Fev.2015.

-----A Alma encantadora das ruas. Disponível em
<<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000039.pdf> >. Acesso em 01.Maio.2015

SOUZA, Marcio de. Mad Maria, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas: a moda no século XIX. São Paulo: