

O FIGURINO NA NARRATIVA DO FILME *O AUTO DA COMPADECIDA (2000)* DE GUEL ARRAES

The costume in the narrative of the film O Auto da Compadecida (2000) of Guel Arraes

Souza, Carla Patrícia Oliveira de; Mestra, carlaposouza@gmail.com¹

Resumo:

O filme *O Auto da Compadecida* (2000) do diretor e roteirista Guel Arraes, apresenta tanto na sua narrativa quanto na sua estética características do Movimento Armorial. Interpretamos a função do figurino de dois personagens (Rosinha e Chicó) no interior da narrativa amparado pela análise estrutural da narrativa de Roland Barthes (1976), objetivando entender se a imagem do figurino complementa a história.

Palavras-chave: Figurino; Narrativa; Armorial; Guel Arraes.

Abstract:

The film *O Auto da Compadecida* (2000) of director and screenwriter Guel Arraes presents both its narrative and its aesthetic characteristics of the Armorial Movement. We interpret the role of two characters costumes (Rosinha and Chicó) within the narrative supported by structural analysis of Roland Barthes's (1976) narrative, aiming to understand if the image of costume complements the history.

Key words: Costume; Narrative; Armorial; Guel Arraes.

1. Introdução

O figurino no audiovisual exerce um grande poder no convencimento da narrativa. É através da indumentária que os atores vestem para interpretar os seus personagens que podemos identificar a sua posição social e econômica, a personalidade, e principalmente o espaço e o tempo em que a história se desenvolve.

A indumentária fílmica tem despertado o interesse do público feminino desde os musicais da Metro dos anos 40 e 50, como bem lembra Joffily (1999) ao falar das mulheres da época de classe média que costumavam ir ao cinema com lápis e papel para copiar os figurinos dos filmes de Hollywood. Stutesman

¹ Mestra em Estudos da Mídia pela UFRN, com um MBA em Marketing Estratégico - UNI/RN, especialista em Artes Visuais: Cultura e Criação - SENAC/PB e em Administração Geral - UNP/RN, graduada em administração de Empresas- UFRN.

(2011) nos diz que o filme tem a capacidade de disseminar uma vestimenta ou uma mensagem rapidamente. E esse poder conferido ao figurino cinematográfico supera até as influências da alta costura.

Mais do que difundir o consumo das roupas das personagens de um filme, os figurinos quando são bem produzidos nos fazem vivenciar a época e os costumes da narrativa fílmica. Por essa razão, Leite e Guerra (2002) nos informam do cuidado que os figurinistas devem ter, pois a película capta com detalhes a cena bem como todas as nuances, qualquer defeito na indumentária e caracterização dos personagens é impresso na imagem. E esta deve estar em sintonia com as falas dos personagens.

Diante da importância do figurino cinematográfico, este trabalho se propõe a pesquisar o figurino Armorial do filme *O Auto da Compadecida* (2000) do diretor pernambucano Guel Arraes e analisar se há equilíbrio entre a narrativa e a imagem dos figurinos da personagem Rosinha interpretada pela atriz Virginia Cavendish e o personagem de Chicó interpretado por Selton Melo. Para realizar tal estudo recorreremos a análise estrutural da narrativa de Roland Barthes para identificar a função do figurino no interior da narrativa.

Este artigo é dividido em quatro tópicos, o primeiro reflete o figurino Armorial do filme *O Auto da Compadecida*. Aqui vale informar que o Movimento Armorial foi idealizado pelo escritor Ariano Suassuna no final da década de 60, em Pernambuco, objetivando fazer uma arte erudita a partir das raízes populares da cultura do Nordeste. A proposta do movimento era quebrar os paradigmas vigentes da época, que via as manifestações das culturas populares inferior às demais. O segundo tópico, discute a importância do figurino na narrativa, o terceiro, analisa a função do figurino na narrativa de Rosinha e Chicó auxiliado pela análise estrutural da narrativa de Barthes. E o último, trata das considerações finais. Para realizar tal estudo contamos com contribuição teórica de Roland Barthes (1976), Orofino (2006) e Campos (2008).

2. O Figurino Armorial do filme *O Auto da Compadecida* (2000)

O filme *O Auto da Compadecida* de Guel Arraes foi inspirado na peça (1955) homônima do escritor Ariano Suassuna, e concentra-se na saga de

dois nordestinos pobres (João Grilo e Chicó) do sertão da Paraíba que aplicam golpes na comunidade para sobreviver diante da corrupção e das desigualdades sociais.

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

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

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

[...] Você vai no Nordeste hoje, aí isso a gente constatou indo nas cidadezinhas, no interior, no sertão e tal, você se sente num lugar completamente medieval. Aquelas pessoas, as roupas, a música, a cultura popular. Então, esse foi um traço que a gente identificou. O armorial é completamente medieval. Aí, dentro disso começa a se materializar em uma série de pontos estéticos dentro da história: a cor, a textura. A gente fez uma palheta em cima das folhas e da terra do Nordeste. Das folhas secas. E do tom da terra. Então vai desde o prata, no Nordeste você tem, você tá andando pelas estradinhas de terra e você passa por uma árvore completamente prata, que ela seca, ela fica prateada. Então vai desde o prata, passando por vários tons de marrom, de amarelo, de ocre. Basicamente foi isso. A vegetação, a terra do Nordeste. Os tecidos, a gente usou mais rústicos. O envelhecido, na verdade, é básico, assim. Se você vai para o sertão, tudo é envelhecido, né? Porque a própria poeira tá no ar, que vem com o vento, já envelhece qualquer coisa. Você não tem nada branco, nada é branco. (OROFINO, 2006, p.171).

Para complementar o depoimento de Moa Batson sobre o processo de inspiração na concepção da cartela de cores (prata, tons de marrom, de

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

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

O figurino feminino das personagens Dora e Rosinha utilizaram as rendas locais. A indumentária da personagem Rosinha era composta por blusas, luvas e mantilhas em gripir, crochê, labirinto e renascença.

A indumentária de Rosinha, confeccionada com tecidos nobres principalmente as rendas, teve sua inspiração na idade média, nas blusas estilo *corselet* e saias longas, nos tons terrosos que exaltam as raízes do povo do sertão e na cor branca que representa a pureza e a delicadeza de uma moça romântica que sonha em se casar por amor. Aguiar (2004) explica que a mulher que tem o estilo romântico no vestir resgata a feminilidade e a graça de outros tempos. A aparência é delicada, e possui a personalidade extremamente feminina, juvenil, refinada e romântica.

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

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

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

Diante do exposto, no sertão da cidade de Taperoá, na Paraíba da década de 1950, a indumentária dos personagens consegue traduzir a condição socioeconômica deles. A roupa carrega o regionalismo e a personalidade, como no caso de Rosinha, o romantismo é emitido através da delicadeza das peças, e as rendas manuais atestam a sua condição econômica.

Entender como aconteceu todo o processo criativo que envolveu pesquisas da estética medieval e da história do vestuário, que por fim resultaram na produção do figurino do filme *O Auto da Compadecida*, nos auxilia na análise da função dos figurinos na narrativa. A seguir, discutiremos a importância do figurino em uma obra cinematográfica.

3. O Figurino na Narrativa

A indumentária escolhida pelo figurinista para dar vida aos personagens dos filmes tem a função de tornar a história representada na tela, o mais próximo do real. O tempo e o espaço em que a narrativa se desenvolve mostrando os seus costumes e modismos e os traços da personalidade dos personagens são representados nos figurinos, levando o espectador a vivenciar o período narrado no filme.

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

Costa (2002) acrescenta que o vestuário integra o conjunto de significantes que adapta os elementos do tempo e espaço, sendo a indumentária parte do sistema retórico da moda. E ainda que a narrativa se desenvolva em certo recorte de tempo, em um período da história (passado,

presente ou futuro), do ano (meses, estações, feriados) ou do mesmo dia (manhã, tarde, noite). O vestuário de um personagem evidencia se este está no sertão, na praia ou na cidade. O figurino funciona como um coadjuvante que reforça a narrativa contada, ao trazer veracidade aos elementos constitutivos de um filme.

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

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

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

Esse procedimento é realizado com o intuito de reforçar a narrativa cinematográfica. Pois o público atual tende a recusar o padrão estético de beleza de outra época. O padrão do belo feminino muda com o tempo. O diretor do filme precisa criar uma empatia com os espectadores, através da identificação com os personagens da narrativa. Por isso, há uma negociação frequente entre os valores do passado e do presente objetivando a aceitação do espectador com a história.

Vale ressaltar que o trabalho de pesquisa e produção de figurinos é um trabalho de equipe, logo que a pesquisa histórica sobre o vestuário da época retratada finaliza, começa a criação dos desenhos e a produção dos figurinos. É importante também a colaboração das equipes de caracterização, cenografia, produção de arte, iluminação, produção, efeitos especiais e de

gravação. Todos sob o comando do diretor, que verifica se o figurino se enquadra ao tempo, ao espaço e ao perfil psicológico do personagem.

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

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

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

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

É a junção desses três elementos que auxiliam o ator a dar vida ao personagem. O figurino e a maquiagem como agentes exteriores que, aliados ao corpo e à interpretação do ator, possibilitam o desenvolvimento da atuação na narrativa.

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

O figurino convincente na narrativa deve mostrar fielmente a posição social e econômica do personagem, se o vestuário adequado para determinado personagem de condição financeira baixa é sujo e rasgado, o figurinista deve respeitar tal condição, e privilegiar sempre o realismo antes do prazer visual. Gerbase (2003) destaca que não há nada de pior em um filme do que os

personagens parecerem estar em um desfile de moda, vestindo trajes diferentes e perfeitos a cada cena. Os figurinos são signos que auxiliam na construção dos personagens, portanto, devem fazer parte da unidade dramática de cada papel.

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

4. A Função do figurino e os Diálogos da Cena

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

O figurino deve complementar a narrativa. Esse equilíbrio entre a indumentária fílmica e as falas dos personagens contribui para criar uma unidade na obra. Quando o diretor de uma obra audiovisual consegue essa união perfeita entre imagem e palavra, a mensagem do filme será compreendida perfeitamente pelos espectadores.

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

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

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

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

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

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

Estas duas grandes classes de unidades, Funções e Índices, deveriam já permitir uma certa classificação das narrativas. Certas narrativas são fortemente funcionais (assim como os contos populares), e em oposição, certas outras são fortemente indiciais (assim os romances <<psicológicos>>; entre esses dois polos, toda uma série de formas intermediárias, tributárias da história, da sociedade, do gênero. Mas não é tudo: no interior de cada uma

destas grandes classes, é imediatamente possível determinar duas subclasses de unidades narrativas. Para retomar a classe das Funções, suas unidades não têm todas a mesma <<importância>>; algumas constituem verdadeiras articulações da narrativa (ou de fragmento da narrativa); outras não fazem mais do que <<preencher>> o espaço narrativo que separa as funções-articulações: chamemos as primeiras de *funções cardinais* (ou *núcleos*) e as segundas, em consideração à sua natureza completiva, catálises. (BARTHES, 1976, p.32).

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

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

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

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

Diante do exposto, utilizaremos a contribuição de Barthes (1976) e Kwitko (2011) em relação à função do figurino no interior da narrativa, para interpretar o figurino como uma narrativa estética de Rosinha e Chicó, personagens do filme *O Auto da Compadecida*. “A ideia é encontrar a função do figurino no interior da narrativa do filme para entender qual o seu papel nesta cadeia comunicante de vários elementos que se entrelaçam.” (KWITKO,

2011, p.63). Para realizar tal análise, selecionamos alguns fotogramas que representam os figurinos dos personagens de Rosinha e Chicó.

Fotograma 01- Rosinha saindo da igreja e Fotograma 02 – Rosinha tirando o véu após sair da igreja e ver Chicó



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

No fotograma 01, temos a cena em que Rosinha sai da igreja e vê Chicó. Logo em seguida, (fotograma 02) ela retira o véu. Podemos perceber a função cardinal que o figurino desempenha nessa cena, encerrando uma dúvida. Ela tira o véu como um sinal que se desligou da religião e abre os olhos e o sorriso para o amor que já se instalou no seu coração. Com esse gesto de retirar o véu, ela demonstra que aceita ser cortejada por Chicó, é um gesto de consentimento. A sua indumentária na cor branca, constituída de blusa cinturada de renda gripir, saia longa, luvas, véu e joias delicadas, reflete uma mulher delicada, romântica e religiosa. Esse gesto de retirar o véu também nos remete aos romances medievais, quando a “donzela” da história mostra a sua face para o seu cavaleiro.

Fotograma 03 – Chicó e João Grilo dentro da igreja e Fotograma 04- João Grilo e Chicó na fazenda do major Antonio Moraes



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

No fotograma 03, temos a cena em que retrata a vida dura de Chicó e João Grilo; eles estão na igreja tentando convencer o padre a fazer o enterro da cachorra da esposa do padeiro. Chicó está vestido de acordo com a sua condição socioeconômica, roupas confeccionadas com tecidos rústicos e desgastados, em tons terrosos, com sandálias e chapéu de couro. Já no fotograma 04, Chicó é apresentado por João Grilo ao Major Antônio de Moraes,

como fazendeiro e advogado e pretendente de Rosinha. Agora ele está vestindo um terno e um chapéu estilo Panamá. A roupa é utilizada para representar um personagem de homem com posses.

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

Fotograma 05 –Chicó dá uma de valente e Fotograma 06 – Chicó na frente da igreja



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

Nos fotogramas 05 e 06, percebemos que Chicó está usando um acessório de couro com vários bolsos por cima da camisa, onde se pode guardar armas e munições. Ele acrescentou esse acessório à sua vestimenta para representar um homem valente, matador de cangaceiro, com objetivo de levar adiante o plano de João Grilo, que também se disfarçou de cangaceiro, para ferir Chicó de “mentira”. Mas o plano deu errado e o verdadeiro cangaceiro apareceu.

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

A seguir, estudaremos o diálogo de uma das cenas dos personagens Rosinha e Chicó do filme *O Auto da Compadecida*. Investigaremos as fronteiras entre o figurino e as falas. Os pontos de contato e os afastamentos,

com o objetivo de verificar a influência da imagem da roupa no diálogo das cenas.

4.1 O Diálogo de Rosinha e Chicó

Para analisar o diálogo entre Rosinha e Chicó, selecionamos uma das principais cenas entre os dois personagens na narrativa, se passa em uma paisagem do sertão e trata da primeira conversa entre eles, logo após eles terem se conhecido no parque de diversões da cidade de Taperoá.

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



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

Diálogo da Cena

Rosinha: - *Que joias lindas. Quem mandou?*

Chicó: - *Alguém na cidade que é doído pela senhora...*

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

Chicó: - *Esse gosta demais!*

Rosinha: - *Quem é ele?*

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

Rosinha:- *Ele é bonito?*

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

Rosinha: - *É você, Chicó?*

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

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

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

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

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

Rosinha: - *Se você fosse valente...*

[...]

Percebemos que o diálogo entre Rosinha e Chicó, no segundo encontro do casal, possui pontos de contato com o figurino. Tanto a indumentária de Rosinha quanto a de Chicó apresentam a cor de terra, o que aproxima os dois,

as desigualdades sociais desaparecem. A renda da blusa não contrasta com a roupa desgastada de Chicó. Até o cenário, as paisagens do sertão nesse mesmo tom contribuem para dar unidade ao figurino e à cenografia. No diálogo, fica evidente que Rosinha não se importa com a condição econômica de Chicó, pede apenas uma prova de sua bravura, já que nem diploma ele possui.

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

5.Considerações Finais

As características estéticas do movimento Armorial podem ser identificadas no figurino de Rosinha e Chicó, o uso recorrente dos tons terrosos, dos tecidos rústicos e manuais como as rendas gripir, renascença, labirinto e crochê, principalmente nas peças de Rosinha, confere a junção do popular com o erudito, premissa do movimento.

Utilizamos também nos personagens estudados uma análise da função do figurino no interior da narrativa e percebemos que as duas principais indumentárias de Chicó têm a função de informante, a roupa indica a situação financeira do personagem. Na cena selecionada para identificar a função do figurino de Rosinha, percebemos que o véu que Rosinha retira da cabeça após sair da igreja possui uma função cardinal, já que o gesto de retirar o véu pressupõe que ela está encerrando uma incerteza.

Foi constatado no filme de Guel Arraes, *O Auto da Compadecida*, o equilíbrio entre a relação texto e imagem. Um código sustenta o outro. Há a construção de sentido conjunta dos figurinos e falas dos personagens.

Referencias

AGUIAR, Titta. **Personal Stylist**: guia para consultores de imagem. 3ed. São Paulo: Editora Senac, 2004.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise estrutural da narrativa: Pesquisas semiológicas**. 4ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1976. p. 19-60.

CAMPOS, Ana Paula; FIGUEIRÔA, Alexandre; FECHINE, Yvana (Edita.). **Guel Arraes: um inventor no audiovisual brasileiro**. Recife: Cepe, 2008.

COSTA, Francisco Araújo da. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Revista Famecos, Porto Alegre, 8 ago. 2002. Disponível em: <<http://revistas.pucrs.br/revistapsico/ojs/index.php/fame>>. Acesso em: 17/09/2012.

CRANE, Diana. **A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. 2ed. Senac: São Paulo, 2006.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

DUNCAN, Emília; SAMPAIO, Gogóia *et al.* **Entre tramas, rendas e fuxicos**. Memória Globo. São Paulo: Globo, 2007.

GERBASE, Carlos. **Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV**. Porto Alegre: Artes e ofícios, 2003.

JOFFILY, Ruth. **O Brasil tem estilo?** Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 1999.

KWITKO, Ana Paula. **Estratégias comunicacionais e estéticas na narrativa cinematográfica de Pedro Almodóvar: o papel do figurino no filme Volver**. 2011, 173p. Dissertação (Mestrado em Comunicação na Contemporaneidade). Faculdade Cásper Libero, São Paulo. Disponível em: <www.casperlibero.edu.br/rep_arquivos/2011/11/29/1322594327.pdf>. Acesso em: 16/04/2013.

LEITE, Adriana. GUERRA, Lisette. **Figurino uma experiência na televisão**. São Paulo: Paz e terra, 2002.

MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque; COPPOLA, Gabriela Domingues; RIGOTTI, Gabriela Fiorin. **A educação pelo cinema**. Educação e Cinema. Disponível em: <www.fal.ufmg.br/setimaarte/images/pdf/mmiranda-cea-educ-cinema1.pdf>. Acesso em: 13/11/2013.

NACIF, Maria Cristina Volpi; WAJNMAN, Solange; VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs). **Diário de Pesquisadores: traje de Cena**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012.

OROFINO, Maria Isabel. **Mediações na produção de TV: um estudo sobre O Auto da Compadecida**. Porto Alegre: Pucrs, 2006.

STUTESMAN, Drake. MUNICH, Adrienne (org.). **Fashion in Film**. USA: Indiana University Press, 2011.