

A produção do traje audiovisual e configurações de brasilidade: subsídios para o estudo do figurino de cinema e espetáculos de moda no Brasil do final do século XX

Solange Wajnman¹
Maria Gabriela Marinho²

O artigo pretende contribuir para a construção da categoria “cultura do traje na produção audiovisual” ou simplesmente “cultura do traje audiovisual” no campo de estudo das materialidades. Indaga como a produção audiovisual que opera com Cinema e TV e em espetáculos de moda tem incorporado o discurso histórico, a produção da memória e o processo de re-configuração das identidades. Aponta para a utilização de estratégias visuais e audiovisuais que operam como recursos de codificação de configurações de brasilidade. Investiga os elementos visuais em duas fontes: *Caramuru – a invenção do Brasil*, produzido na celebração dos 500 Anos do Descobrimento e o evento *Phytoervas Fashion*, considerado referência na espetacularização da moda na década de 1990, ao promover a inserção na mídia de estilistas como Marcelo Sommer, Ronaldo Fraga, Faúse Hatem, Jum Nakao.

Palavras-chave: traje audiovisual, materialidade da comunicação, recriação histórica

The audiovisual costume production in Brazilian movies and fashion productions: an approximation to “brazility configurations”. “Audiovisual costumes culture” is the main proposition suggested by this article. It aims at analyzing the costumes in Brazilian audiovisual productions whose focus is constructed on nominate “brazility’s configurations”. Historical aspects present in the movie *Caramuru – a invenção do Brasil*, in the event *Phytoervas Fashion* and also in the productions of stylists like Marcelo Sommer, Ronaldo Fraga, Faúse Hatem, Jum Nakao offer insights about the identity of Brazilian studies. Materialities Theory, developed by Gumbrecht, and Foucault’s thoughts are major theoretical supports in the present article.

Keywords: Brazilian identity, Brazilian fashion studies, audiovisual costume culture.

*L'article veut concourir pour la construction de la catégorie “culture du costume dans la production audiovisuelle” ou tout simplement “culture du costume audiovisuel” dans le domaine des études de la matérialité. Il demande comment la production audiovisuelle qui travaille avec le cinéma, la télévision et les spectacles de mode a incorporé le discours historique, la production de la mémoire et le processus de re-configuration des identités. Il s'oriente vers l'utilisation des stratégies visuels et audiovisuelles qui fonctionnent comme assises pour la codification de la brasilité. Recherche les éléments visuels dans deux appuis: le film “Caramuru” et l'événement *Phytoervas Fashion*, envisagé comme fondement pour le spectacle de la mode dans la décennie de 1990 avec la promotion médiatique des stylistes comme Marcelo Sommer, Ronaldo Fraga, Faúse Hatem et Jum Nakao.*

Mots-clés: costume audiovisuel, matérialité de la communication, récréation historique.

¹ Universidade Paulista. E-mail: wajman@aclnet.com.br

² Universidade São Francisco (USF) e Museu Histórico (FMUSP). E-mail: mgabriela@museu.fm.usp.br e gabiol@uol.com.br.

Introdução

Este artigo resume a proposta³ dos estudos do Núcleo Interdisciplinar de Moda (NIDEM⁴) para um projeto maior acerca da conceituação da produção do traje audiovisual brasileiro do final do século XX que pressupõe um amplo diálogo acadêmico - teórico e institucional. Ao indicar o caminho teórico-metodológico da convergência de formas materiais de expressão do figurino de cinema e da produção de moda em eventos midiáticos contemporâneos, pretendemos, neste *paper*, argumentar sobre a importância da lógica de determinadas experiências estético-tecnológicas da globalização, também referidas como práticas da pós-modernidade na configuração de uma concepção singular da história brasileira no espaço da produção audiovisual.

Ao sublinhar esta lógica, indicamos os contornos analíticos que, vinculados ao campo das materialidades⁵, possam estabelecer conexões possíveis acerca da compreensão do traje no interior da cultura audiovisual. Pretendemos, desse modo, mostrar nossa contribuição para a construção teórico-empírica da categoria aqui referida como “cultura do traje na produção audiovisual” ou simplesmente “cultura do traje audiovisual”.

Esta articulação teórica é derivada dos nossos estudos que indagam como, no interior do vasto mercado cultural, a produção audiovisual que opera no circuito Cinema e TV e nos espetáculos de moda tem incorporado o discurso histórico, a produção da memória e o processo de re-configuração das identidades, provocando, ao mesmo tempo, a re-incorporação em suas respectivas lógicas discursivas dos elementos recriados em seu interior. Em especial, procuramos identificar aqui, de um ponto de vista das estruturas formais e materiais, como as estratégias visuais e audiovisuais destes veículos midiáticos são utilizadas enquanto recursos de codificação nos processos de apropriação, recriação e re-interpretação histórica e identitária da experiência brasileira. A ocorrência simultânea dessas manifestações permite

a elaboração de uma problemática de investigação que trabalha em duplo movimento e busca as referências para análise nos elementos visuais presentes em duas fontes distintas.

Nesse sentido, buscamos fontes paroxísticas onde a tensão entre “passado” e “presente” tenha sido deliberadamente construída por meio de uma lógica explícita de procedimentos midiáticos e de estratégias audiovisuais a partir da qual o repertório do traje se insere, seja como figurino de filme ou em espetáculos de moda. A estratégia de evidenciar e pôr em relevo concepções de passado e de identidades, em um jogo de desconstrução e reconstrução, encontra-se demarcada de modo muito explícito na produção do filme *Caramuru: A Invenção do Brasil*, uma de nossas fontes. Produzido no contexto da celebração dos “500 Anos do Descobrimento”, *Caramuru* reporta-se a uma determinada visão das origens do Brasil, ao mesmo tempo em que a recria.

Por outro lado, percebemos que este mesmo nível de tensão e recriação em torno de referências históricas e concepções de identidade manifestaram-se também no campo da moda ao longo dos anos 1990 e na virada do século, com produções e desfiles que assumiram o caráter de espetáculo de ampla difusão pelas mídias, em especial as eletrônicas. O evento *Phytoervas Fashion*, considerado historicamente como uma referência crucial desta espetacularização, constitui-se como a outra fonte. Este espetáculo efetivamente promove a entrada de estilistas como Marcelo Sommer, Ronaldo Fraga, Faúse Hatem e Jum Nakao nos meios de comunicação. A produção destes estilistas revela a preocupação em criar uma linguagem de moda que, portadora de uma vocação contemporânea internacional, ao mesmo tempo, abrigava em seu interior elementos de brasilidade.

Assim, no período em questão, segmentos da produção de moda e do audiovisual trabalharam com repertórios aproximados e desenvolveram processos criativos correlatos e assemelhados. Portanto, interessa-nos provocar a análise acerca de tais aproximações de modo a perceber como se constituíram novas formas de configuração dos objetos no campo das materialidades.

³ O presente trabalho traz a discussão das bases teórico-metodológicas para o desenvolvimento de um possível projeto de pesquisa.

⁴ O NIDEM foi criado ao final de 1998 por pesquisadores de diversas áreas das Ciências Humanas, obtendo auxílio FAPESP. Trouxe resultados bastante expressivos ao propor a primeira reflexão sistematizada acerca da moda como campo acadêmico, processo que vinha se estruturando no país e cuja constituição foi percebida e analisada por seus membros (Wajnman e Almeida, 2005). Hoje seu quadro de pesquisadores está renovado e seu objeto de pesquisa centra-se na relação da moda com a cultura midiática.

⁵ Apoiamo-nos na sistematização da teoria das materialidades ou do campo não hermenêutico sistematizado por Gumbrecht (1998).

Tempos de globalização e o traje da cultura audiovisual

O período que se estende entre meados da década de 1970 até o final dos anos 1990 tem sido reconhecido como de profunda reestruturação da ordem social herdada com o final da Segunda Guerra Mundial. Analistas sociais, sejam historiadores como Hobsbawm (1995), ou sociólogos como Castells (1999), identificam nestas “décadas de crise” a gestação da ordem contemporânea, a constituição do tempo presente, caracterizado pela aceleração e pela fluidez, pela permanente reconstrução e re-significação dos objetos e dos próprios signos no campo da cultura e da comunicação. Outro aspecto desse conjunto de transformações relaciona-se ao re-ordenamento de forças sociais que, em escala planetária, conduziram ao fenômeno que analistas, políticos, historiadores e estudiosos em geral têm denominado *globalização*. Trata-se, evidentemente, de um processo complexo, cuja dinâmica encontra-se ainda em curso, embora suas linhas gerais de tendência já tenham se caracterizado, assim como tem se firmado também um razoável consenso acerca do papel decisivo desempenhado pelas inovações tecnológicas neste novo contexto sócio-político-cultural.

Desde a década de 1990, portanto, o tema da globalização⁶ vem sendo construído teoricamente e, ao mesmo tempo, recortado por indagações que problematizam diferentes ângulos da questão, entre os quais figura a transitoriedade das relações culturais, a permanente re-configuração das identidades, bem como a apropriação e a re-apropriação permanente destes temas pelo mercado da produção cultural.

Neste contexto de crise e transformação, o conhecimento histórico e a produção da memória veiculada, sobretudo pela mídia, ganham relevo como dispositivos de interpretação dos novos lugares sociais ocupados pelos indivíduos ou por suas instituições. Existiria, como analisa Huyssen (2000), uma relação entre a ordem da globalização e a atitude da mídia em reavaliar o passado nacional enquanto fenômeno mundial. Para o autor, constroem-se discursos midiáticos da memória que, embora presentes globalmente, permaneceriam ligados às histórias de nações e estados específicos. É uma memória local como reação à velocidade de mudança e ao contínuo encolhimento do

tempo e do espaço, como tentativa de expandir a natureza do debate público sobre as feridas provocadas pelo passado e finalmente como busca, talvez algo mítica, do “tempo de qualidade” (Huyssen, 2000, p. 34).

No entanto, esta busca da memória musealizada patrocinada pela mídia não garante um senso seguro do passado local, que resulta desestabilizado pela sucção do veloz redemoinho de imagens, espetáculos e eventos que são efêmeros pelas características próprias e inerentes à produção midiática. Mediante esta percepção, o artigo aqui proposto mostra com que recursos conceituais procuramos identificar configurações de brasilidade presentes em trajes de produções audiovisuais realizadas no período de emergência da história e da memória como temas de interesse da mídia nacional. Buscamos, desse modo, estruturar os contornos analíticos e, ao mesmo tempo, construir um objeto de investigação em torno de uma categoria que denominamos provisoriamente de “cultura do traje na produção audiovisual” ou simplesmente “cultura audiovisual do traje” sobre a qual incide uma dimensão histórica re-configurada pelo tempo presente e pela re-significação atribuída pelas mídias. Vejamos como o objeto de investigação e seus contornos teórico-metodológicos estão sendo construídos pelo nosso projeto.

A minissérie e o filme *Caramuru, a invenção do Brasil*

A minissérie *A invenção do Brasil* (2000) reeditada e distribuída como filme pela Rede Globo inaugurou, juntamente com a minissérie *O Auto da Compadecida*, uma nova lógica de produção no mercado brasileiro. Como observa Fechini (2004, p. 1), o sucesso comercial destes dois filmes de Guel Arraes marcaram “a ampliação da intervenção da televisão *broadcasting* na indústria nacional do audiovisual como meio proponente, produtor e agente criador de produtos vocacionados para a circulação entre meios”. Esta ampliação da televisão *broadcasting* como agente de produtos que circulam entre os meios da indústria do audiovisual é tanto fruto de uma combinação de características históricas quanto dos recursos próprios à sua materialidade.

⁶ O termo “globalização” será usado sem destaque no texto por se tratar de um conceito de uso corrente.

Fechini observa ainda que o início desse processo pode ser identificado no começo da década de 1980, quando uma jovem geração de produtores de vídeos independentes relacionados às artes ou ao cinema experimental se desencantou e rejeitou o confinamento de suas obras ao reduzido espaço de suas produtoras e ao limitado circuito alternativo. Em decorrência, a opção revelou-se migrar para a televisão em busca de projeção e de novas oportunidades profissionais. Essa geração foi capaz de promover uma renovação estética, porém se dissolveu em grupos fragmentados e dispersos pelas diferentes emissoras da TV aberta, na condição de colaboradores em projetos especiais, séries e minisséries, ou por meio de produtoras independentes, muitas das quais ainda buscavam consolidar parcerias mais sistemáticas.

Guel Arraes, no entanto, permaneceu, desde 1981, na TV Globo, maior rede de televisão do país. A atuação em diferentes projetos permitiu ao diretor unir recursos do experimentalismo formal a uma programação com boa aceitação de público e, portanto, com índices de audiência compatíveis aos objetivos comerciais da emissora. Um traço distintivo de seus trabalhos é o recurso à paródia dos produtos e processos de produção da própria TV e o apelo constante à intertextualidade em relação a outros meios, como pode ser observado, por exemplo, em *Armação Ilimitada*, *Doris para Maiores*, *Programa Legal*, entre outros.

Do mesmo modo, a minissérie *A Invenção do Brasil*, originalmente captada com câmera digital de alta definição e depois transposta para película, é portadora desta mesma estética e lógica remissiva. Na transformação da minissérie em filme, o processo de intertextualidade e paródia amplifica-se em razão das condições materiais que lhe são intrínsecas. Nesse sentido, é importante assinalar que a obra (minissérie e filme) que estamos analisando tem esta condição estrutural. Ou seja, os processos de **captação**, originalmente com câmera digital de alta definição como minissérie, de **transposição** para película na condição de filme para exibição no circuito de cinema e de **re-transposição** para a televisão, como DVD, conferiram ao produto níveis de interconexão entre a narrativa, que trabalha com a paródia e a intertextualidade, e suas condições materiais, elas próprias impregnadas pelo trânsito entre suportes distintos. Em síntese, narrativa e suporte articulam-se e amplificam-se reciprocamente, mediante processo de remontagem

operado por módulos intercambiáveis que intervêm sobre o resultado desde o roteiro até a edição.

Nesse sentido, processos narrativos e discursivos são trabalhados segundo a lógica de organização dos produtos. Com elementos da estética *pop* e da linguagem de documentário, a minissérie se estrutura em uma lógica narrativa de remissão contínua. Estes elementos, quando transpostos para o filme, podem ser “desencaixados” a serviço da narrativa principal, retornando para o DVD em módulos auxiliares. Esta mesma lógica de *encaixe-desencaixe* rege a produção do figurino.

Repleto de intertextualidades, a elaboração dos figurinos não se subordina a demarcações históricas rígidas. Ao contrário, explicita sua opção pela “recriação” das perspectivas e dos “olhares” – português ou modernista – em torno do vestuário de época. Nessa direção, o traje das índias pode ter a forma de frutos e flores, assim como uma “alta cortesã de Portugal” carrega uma caravela na cabeça. Como anuncia o título, uma grande liberdade criativa percorre a obra: trata-se efetivamente de uma “recriação” como sugere sua denominação “*A Invenção do Brasil*”.

Ao longo da narrativa, texto, cenário e figurino se conjugam e se articulam de modo a constituir configurações de brasilidade que o projeto do NIDEM se propõe a investigar. O filme, embora apresentado na esteira dos produtos destinados às celebrações da descoberta do Brasil, insere-se dentro de uma tendência crescente no cinema e na televisão que busca discutir a identidade e a memória nacional. Trata-se de uma tendência que se verifica a partir da segunda metade da década de 1980, intensifica-se nas décadas subsequentes e desenvolve produções audiovisuais com temas relacionados à história do Brasil, seja no formato de minisséries produzidas para a televisão ou como filmes lançados inicialmente no cinema⁷.

Contudo, a produção de filmes relacionados à memória e à identidade do Brasil assumiu maior complexidade a partir dos anos 1990, quando se impõe como exigência o atendimento ao mercado consumidor internacional. A produção cinematográfica insere-se, portanto, na lógica de um mercado no qual o filme é uma mercadoria comercializada mundialmente no segmento de bens culturais, contexto no qual a globalização interfere nas próprias características de produção da cultura. Em decorrência, as produções tendem a perder o caráter local e assumem características que se adaptam a diferentes públicos em distintas localidades.

⁷ Entre as minisséries encontram-se *Anos Dourados* (1986), *Anos Rebeldes* (1992), *A Muralha* (2000), *Quinto dos Infernos* (2002), *Um Só Coração* (2004). Entre os filmes alinham-se *Carlota Joaquina* (1995), *Hans Staden* (1999), *Desmundo* (2003), *Olga* (2004). Entre os trabalhos que se dedicaram à pesquisa, encontra-se a dissertação de mestrado de Maria Ângela Raus (2006), membro do NIDEM e participante deste projeto.

Assim como a lógica de comercialização global impõe determinadas características ao produto, é plausível pensar que a temática histórica no traje audiovisual também seja incorporada no mesmo processo. Dito de outro modo, interessa-nos analisar como os procedimentos midiáticos e os processos técnico-expressivos deste tipo de produção audiovisual se articulam ao figurino e às coleções e, nesse processo, traduzem determinadas configurações de brasilidade.

Espetáculos e expressões de moda

A década de 1990 representou um momento de grandes tensões para a economia brasileira em razão da ampla abertura do mercado aos produtos importados, e o setor têxtil foi um dos mais afetados pela concorrência externa naquele período. Pressionadas pela conjuntura adversa, as indústrias têxteis e os segmentos produtores de moda foram obrigados a se adequar à economia global. Um conjunto de investimentos públicos e privados incidiu sobre a cadeia produtiva e em programas de ampliação e modernização da infra-estrutura, tecnologia, maquinários, capacitação e qualificação de mão-de-obra. Paralelamente, verificou-se o crescimento vertiginoso de eventos, congressos, desfiles e feiras realizados no país e impulsionados pela indústria, pelo comércio e pela mídia.

Ao longo da década de 1990, surgiram eventos que se transformariam em referência para o setor, tais como o *Phytoervas Fashion* (São Paulo, 1993) e o *Morumbi Fashion* (São Paulo, 1996). Viabilizados por um *pool* de empresas e profissionais ligados ao segmento, esses eventos potencializaram o lançamento de novos estilistas vinculados a marcas distintas e contaram com o apoio de uma estrutura capaz de atender às exigências de produção e divulgação dos desfiles.

Nesse período, desde sua primeira edição, o *Phytoervas Fashion* tornou-se reconhecido por profissionais do setor e da mídia especializada como evento de incentivo à criação, à produção e à revelação da moda brasileira⁸. Ao longo de suas edições, estilistas selecionados em diversas regiões do país foram estimulados a criar referências para a moda

nacional através de uma linguagem própria. Em razão do amplo reconhecimento entre profissionais especializados, assim como pela mídia e pelo público, elegemos, como assinalado anteriormente, o *Phytoervas Fashion* como um dos objetos privilegiados da pesquisa por ser capaz de oferecer o repertório no interior do qual se localizam manifestações de brasilidade que nos interessam analisar.

Um das hipóteses a se investigar toma como premissa que a conjuntura de globalização - portanto de intensificação dos contatos e trocas comerciais e culturais em relação a um conjunto ampliado de parceiros externos - tenha gerado, entre os criadores de moda brasileira, uma busca de elementos considerados genuínos da cultura local. Entre estes elementos encontram-se os hábitos e o cotidiano das pequenas cidades do interior: artesanato, música regional, pratos típicos, referências à fauna, à flora e ao folclore, recriados, re-configurados, transpostos e re-articulados em um conjunto de referências descontextualizadas de seu ambiente original.

É importante assinalar que a produção dos estilistas, ao trabalhar com elementos da cultura brasileira, vincula-se a várias mídias, acoplando, amplificando e difundindo o alcance da linguagem material do traje audiovisual que pretendemos investigar. Em primeiro lugar, observa-se que formas, cores, materiais e texturas da roupa são exibidos em conjunto com a ambiência da passarela e com o corpo da modelo, assim como música e iluminação encontram-se acopladas aos instrumentos que irão garantir a inserção do desfile nesta ampla rede. Tais instrumentos são os gravadores, as câmeras fotográficas, tradicionais e digitais, câmeras de TV e vídeo, computadores portáteis, além do material gráfico distribuído, como convites, programação e calendário do evento, catálogos de coleções, *composites* de modelos, fotos, os *press releases* e cartelas de cores (Façanha, 1999, p. 83).

Neste contexto, que une produção de moda e espetáculo midiático, destaca-se o lugar ocupado pela transmissão dos desfiles na rede MTV⁹, emissora à época recém-implantada no Brasil e que passou a veicular, simultaneamente, os desfiles e seus bastidores. A emissora buscava desenvolver uma imagem sinestésica e inovadora para o público jovem, segmento que se revelou extremamente receptivo ao evento, dadas as características dos desfiles e o tipo de veiculação promovida. Depoimentos e testemunhos de estilistas, editores de moda, modelos, *disc-jockeys* e profissionais especializados, como diretores de arte,

⁸ Conferir Façanha (1999, p. 12). A autora foi membro do nosso núcleo de pesquisa durante o desenvolvimento do primeiro projeto de pesquisa sobre o campo da moda junto à FAPESP (1998-2000).

⁹ As relações entre o espetáculo de moda e a TV é discutida em Delgado (2005). A questão específica da imagem da MTV é discutida em Jardim (2007), ambas participantes deste projeto.

assessores de imprensa, jornalistas, fotógrafos, entre outros, confirmam a convergência entre o evento e a estratégia de afirmação da MTV em sua implantação no Brasil.

Ao mesmo tempo, podemos dizer que a moda, caracterizada enquanto estrutura por remissões e releituras da própria moda e de objetos de outros espaços e tempos, impregnou-se, a partir da década de 1980, por paródias e intertextualidades (Barnard, 2003), lógica que será ampliada exponencialmente com os acoplamentos tecnológicos do período subsequente, os anos 1990, como mencionado acima. Portanto, a interrogação central do projeto do NIDEM assume maior complexidade ao indagar de que modo as concepções e figurações de brasilidade se recombinaram a partir de novas mediações tecnológicas, econômicas e culturais nas décadas de 1980 e 1990.

Finalmente insistimos que a investigação proposta não soma objetos diferentes, ao contrário, ela os faz convergir. Consideramos que os dois objetos - o composto filme/minissérie *Caramuru* e os eventos *Phytoervas Fashion* - são distintos apenas aparentemente. A análise proposta por nós conecta ambos a um mesmo espectro de percepção e recriação de identidades locais em tempos de globalização. Trata-se da criação e da veiculação de imagens do Brasil expressos em traje audiovisual que aparecem como resultado de um vasto processo para o qual convergem características de materialidade e linguagem semelhantes como vem sendo argumentado até aqui.

O conceito de “rede de conexões”, proposto por Weber (1993), é relevante neste ponto da argumentação, pois o autor observa que não se trata de saber a que fórmula se deve subordinar o fenômeno a título de exemplar, mas sim a que constelação deve ser imputado como resultado. Ao mesmo tempo, inspiramo-nos na arqueologia de Foucault quando ele observa que podemos identificar uma formação discursiva definidora dos saberes de uma época que se dissemina em enunciados variados na sociedade, tais como documentos científicos, filosóficos, literários (Machado, 2006, p. 154). A essa premissa, acrescentamos - por que não? - o traje audiovisual.

Indicação das balizas teórico-metodológicas

Se o objeto cultural musealizado, como vimos acima com Huyssen (2000), perde sua característica de estabilidade porque é sugado pelo redemoinho veloz de imagens da mídia, é aconselhável buscar não a sua essência, isto é, o tempo da qualidade de uma brasilidade algo mítica como definidora de nossa identidade, mas antes as características das formas -perceptivas e enunciativas, enquanto rede de conexões - que configuram e permitem a emergência do(s) conteúdo(s) de brasilidade.

Em outras palavras, propomos a tematização do significativo inserido em uma cadeia contextual com outros significantes mutantes relativos a esta brasilidade e não a busca do conteúdo essencial. Obviamente que, nesta opção, está implícita a aposta de que o viés epistemológico de remissão entre significantes seja da mesma natureza que o objeto cultural contemporâneo veiculado pela mídia; isto é, de que as figuras de brasilidade sejam mutantes e instáveis. Assim, propomos acompanhar a formação, a emergência e a configuração do traje audiovisual dentro de uma rede que se dissemina nos produtos culturais citados anteriormente de modo a identificar a sua singularidade.

Portanto, em termos teórico-metodológicos, inserimo-nos no campo não-hermenêutico no qual a arqueologia das formas, a exterioridade do discurso e o jogo das expressões são priorizados. Inspiramo-nos em Gumbrecht que, compondo um “campo epistemológico” com autores como Foucault, Zumtor, Luhman, McLuhan, entre outros, encaminha a convergência dos procedimentos teórico-metodológicos aos referenciais que dizem respeito à problematização do ato interpretativo e à possibilidade de tematização do significativo sem necessariamente associá-lo imediatamente ao significado¹⁰.

¹⁰ Hans Ulrich Gumbrecht, teórico alemão influenciado pelas idéias de Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, considera a Hermenêutica acadêmica como uma invenção do século XIX não útil para compreender o mundo contemporâneo. Esta trataria apenas da interpretação de símbolos, palavras, textos e desconheceria o papel da materialidade do corpo do sujeito e do suporte do meio de comunicação na configuração do sentido. Neste campo das materialidades que tem como proposta um campo não-hermenêutico prioriza-se a tematização do significativo sem necessariamente associá-lo ao significado. Não se procura o sentido para depois resgatá-lo; indaga-se condições de possibilidade de emergência de estruturas de sentido. O pesquisador deve estudar o ato de comunicação em relação ao suporte material tendo como princípio a idéia de que a materialidade do meio de transmissão influencia e até certo ponto determina a estruturação da mensagem comunicacional. Deve, ao mesmo tempo inserir a relação do objeto com os seus usuários, as condições históricas e materiais dos usuários com a própria materialidade de objeto como estamos propondo em nossa pesquisa. Autores como Walter Benjamin, Marshall McLuhan, Foucault, Paul Zumthour estariam, segundo Gumbrecht trabalhando nos campos que interessam a esta teoria não hermenêutica: o campo da substância do conteúdo, o campo da forma do conteúdo, o campo das formas de expressão e da substância da expressão. Conferir a construção deste campo não-hermenêutico no capítulo V do livro de Gumbrecht (1998, p. 137-151).

No interior deste “campo epistemológico”, estaremos mapeando um caminho que investigará as condições de emergência, inserção e funcionamento da cultura do traje audiovisual no seu processo de configurar concepções de brasilidade. Este caminho é proposto a partir dos eixos que explicitaremos a seguir.

O campo da forma do conteúdo e a exterioridade do discurso

Trabalhamos com a tematização do significante ao privilegiar o exercício de análise que acompanha o livre jogo de formas na estruturação dos conteúdos, independentemente de qualquer interpretação semântica *a priori*. Neste caso, o recurso à intertextualidade como estrutura articuladora do conteúdo é o melhor exemplo. A intenção geral do projeto é analisar como “imagens de Brasil e de brasilidade” se depreendem dos objetos selecionados. Para tanto, necessitamos de um método que possa, além de acompanhar os próprios movimentos cambiantes destes objetos, desvelar a rede de conexões composta pelos significantes dos quais desprendem o(s) sentido(s) de brasilidade.

Como desvelar esta rede? Ora, se temos como princípio verificador o fato de que tanto os figurinos da narrativa *Caramuru* como o vestuário dos desfiles são descontextualizados de sua origem, de seu passado ou de seu significado, formando recriações intertextuais, o recurso à intertextualidade enquanto método exigirá que todos estes objetos materiais sejam reconduzidos ao caminho de volta, isto é, à contextualização, para que somente a partir daí se possa verificar como os sentidos de brasilidade são configurados.

No entanto, não se trata de chegar à imagem primeira do objeto material, ao significado arquetípico, original ou essencial de cada objeto, mas de poder descrever como eles são re-apropriados e articulados a partir de um jogo entre os significantes materiais atuais e aqueles que deles são originários. Como argumenta Sawchuk, “os fenômenos culturais-acontecimentos, objeto e imagens, devem ser considerados como alegorias que não possuem um significado fixo ou estável, mas que derivam sua significação numa cadeia de significantes” (Sawchuk *in*

Barnard, 2003, p. 232). Isto equivale dizer que não consideramos as imagens de brasilidade do vestuário do desfile ou do figurino do filme como absolutamente estáveis, mas articuladas a uma rede de conexões cujo sentido se dá no jogo do tempo e do espaço daqueles que os produzem, isto é, intertextualmente.

A discussão teórica que elucida este exercício de intertextualidade está, sobretudo, no capítulo “*Moda e pós-modernidade*” de Malcom Barnard, que fundamenta seus pressupostos em autores como Derrida, Jameson, Baudrillard, Wright e Sawchuk, pensadores que lidam com a aplicação desta noção no contexto da moda pós-moderna¹¹.

O campo das formas de expressão

Outro eixo importante do método que adotamos é a atenção às formas de expressão ou de materialidade do significante sem recorrência à semântica. Trata-se de perceber as qualidades e propriedades físicas dos materiais empregados como formas, cores, texturas e seus acoplamentos aos sistemas de comunicação. No caso do filme *Caramuru*, há que se considerar as relações da materialidade do figurino com o cenário, as luzes, as câmeras, ao mesmo tempo em que se consideram as especificidades materiais da produção em seu tratamento digital, como minissérie, e, em película, como filme.

A construção de um figurino para este contexto já implicaria suas próprias especificidades. Aqui, somam-se as características de estilização do vestuário histórico em sintonia com a linguagem alegórica e paródica, recorrentes naquela produção, acrescida do movimento de adaptação e transposição entre meios audiovisuais distintos, porém correlatos, capaz de promover uma linguagem material singular, na lógica de módulos ou pela articulação *encaixe-desencaixe*, como assinalado anteriormente. Portanto, pode-se supor que o figurino é também moldado por estas acoplagens e que o sentido que produz se dá em conexão com as suas formas materiais de expressão.

No caso do desfile, também verificamos acoplagens que resultam em sentidos peculiares ao vestuário. Texturas, cores e formas se acoplam tanto à coreografia, ao cenário, à música e ao jogo de luzes quanto aos instrumentos que

¹¹ A dissertação de Elisa Fajolli Navarro (2007), integrante do NIDEM, já apresenta um esforço desta proposta metodológica embora dentro de um tema distinto.

inserir o desfile na rede midiática. Entre estes instrumentos estão as câmeras fotográficas e as câmeras de vídeo para TV, assim como o material gráfico, que compõem a infra-estrutura de informação dos eventos: convites, calendários, catálogos de coleção e suas linguagens específicas, tais como iluminação e regulação da cor, que configuram sentidos peculiares ao vestuário exibido.

O campo da materialidade das instituições ou a rede de conexões

Trata-se aqui, mais uma vez, de utilizar o viés da materialidade, mas não no seu sentido físico e sensível como o anterior. Estamos nos referindo à materialidade das práticas da globalização enquanto práticas tecnológicas, econômicas e culturais que interferem na forma de construção do discurso do traje na produção audiovisual. Queremos mostrar como estas práticas fazem parte das condições de emergência, inserção e funcionamento dos significantes que os trajes deixam entrever e que possibilitam determinadas concepções de brasilidade.

O recurso à intertextualidade e as descrições dos trajes utilizados no filme e nos desfiles que apresentamos nos itens anteriores estarão conectados enquanto rede às descrições do processo tecnológico, econômico e cultural da globalização. No interior deste eixo metodológico, pretendemos investigar como o conhecimento histórico é incorporado pela cultura audiovisual e traduzido nos trajes. Deste modo, será possível compreender como são construídas a(s) configuração(ões) de brasilidade e identificar como determinadas circunstâncias históricas, tais como as origens do Brasil, são trabalhadas pela mídia.

Inicialmente, guiamo-nos pela hipótese de que o conceito de *antropofagia* e a perspectiva de compreensão histórica desenvolvida pelo modernismo são condizentes com o modelo estético-tecnológico da globalização, no interior do qual podemos identificar a constituição de um processo permanente de re-significação, *locus* onde a cultura audiovisual do traje se insere. Afinal, as remissões de tempo e espaço e um certo contraponto de concepções entre o passado “arcaico e agrário” em oposição ao “futuro modernizador”, próprios ao discurso do Modernismo do grupo de Oswald de Andrade, encontram-se *mixados* e agregados ao recurso da intertextualidade e dos acoplamentos tecnológicos modulares típicos da tecnologia da globalização. Daí uma possível associação com o modelo estético-tecnológico com o qual estamos trabalhando.

Indicação dos procedimentos metodológicos e da sistematização dos dados

Em coerência com nossos pressupostos, os procedimentos metodológicos utilizados consistem basicamente, em um primeiro momento, em identificar e coletar dados a partir da mídia e do testemunho dos profissionais sobre o evento *Phytoervas* e sobre a produção de *Caramuru*, com ênfase na materialidade dos suportes. Em segundo lugar, consistem em identificar a base material predominante do período, tais como tecidos, cores, estampas e modelagem, suas infra-estruturas tecnológicas consistem em identificar a base material predominante do período, tais como tecidos, cores, estampas e modelagem, suas infra-estruturas tecnológicas bem como os componentes do processo de produção (químicos, técnicos, etc.), procurando estabelecer relações com produções culturais midiáticas que estamos tratando. Em terceiro lugar, articular conexões entre o figurino utilizado no filme e ilustrações, desenhos, pinturas do vestuário, relatos e crônicas da época referentes à época do descobrimento do Brasil. Da mesma maneira, buscar o contexto das remissões de elementos regionais e representativos de brasilidades apresentados nos desfiles.

É nesse sentido que o artigo aqui estruturado, extraído de um projeto maior do NIDEM, procura contribuir para ampliar o escopo dessas análises ao identificar, no interior das próprias mídias, um segmento particular que lhe interessa investigar: as especificidades dos trajes na produção audiovisual. Ou seja, nossa proposta aqui busca contribuir para a definição dos contornos analíticos em torno do lugar ocupado pelo traje na produção audiovisual.

Referências

- BARNARD, M. 2003. *Moda e comunicação*. Rio de Janeiro, Rocco, 267 p.
- CASTELLS, M. 1999. *A sociedade em rede*. São Paulo, Paz e Terra, 698 p.
- DELGADO, D. 2005. *Mídia e moda, encenações de um espetáculo*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de mestrado. Universidade Paulista, 213 p.

- FAÇANHA, A.S. 1999. *A moda em ação: entre pigmentos, script books e passarelas*. Rio de Janeiro, RJ. Dissertação de Mestrado. Ciência da Informação/UFRJ, 111 p.
- FECHINI, Y. 2004. *Montagem e remontagem na produção audiovisual de Guel Arraes*. Acessado em: 15/09/2007, disponível em: http://www.hdl.handle.net/1904/17724/yvana_r0693-1.pdf
- GUMBRECHT, H.U. 1998. *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não hermenêutica*. Rio de Janeiro, Ed. UERJ, 175 p.
- HOBSBAWM, E.J. 1995 *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo, Companhia das Letras, 600 p.
- HUYSEN, A. 2000. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 116 p.
- JARDIM, S. 2007. *A televisão fluida: percepção e sinestesia na MTV Brasil*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade Paulista, 88 p.
- MACHADO, R. 2006. *Foucault, a ciência e o saber*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 201 p.
- NAVARRO, E.F. 2007. *Configurações estéticas e figurino da telenovela O Clone*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade Paulista, 143 p.
- RAUS, M.A. 2006. *O processo de produção em minisséries históricas: o passado romantizado*. São Paulo, SP. Dissertação de mestrado. Universidade Paulista, 146 p.
- WAJNMAN, S.; ALMEIDA, A.J. (orgs.). 2005. *Moda, comunicação e cultura: um olhar acadêmico*. São Paulo, Arte e Ciência/NIDEM/FAPESP, 226 p.
- WEBER, M. 1993. *Metodologia das ciências sociais, parte 1*. Campinas, Cortez/Edunicamp, 210 p.

Submetido em: 12/06/2008

Aceito em: 23/06/2008