

Lavoura arcaica (2001). Fonte: http://revistataturana.com/

Calças, saias e quinquilharias mundanas: uma análise do vestuário do filme *Lavoura arcaica* pelo viés da tradução coletiva

Augusto Rodrigues da Silva Junior[1]

UnB/Professor adjunto II

Lemuel da Cruz Gandara[2]

UnB/Mestrando

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre os trajes que compõem o vestuário do filme brasileiro *Lavoura arcaica* e que contribuem para uma leitura dos personagens no universo familiar da obra. A pesquisa tem como pontos de partida a ideia de *tradução coletiva*, concepção fundamentada nos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin – com ênfase no figurino – e a semiótica, com atenção às perspectivas de Roland Barthes.

Palavras-chave: *Lavoura arcaica*, vestuário, tradução coletiva, semiótica

"Olhos no teto, a nudez dentro do quarto; róseo, azul ou violáceo, o quarto é inviolável." — *Raduan Nassar*

CORTES INTRODUTÓRIOS

Ao assistir a um filme, os espectadores, usualmente, se concentram no enredo. Enredados pela sala escura, pelo conjunto de pessoas que constituem a plateia – todos queremos saber "o fim da história". Outros, mesmo na relação com o enredo, são guiados pela imagem

1 augustorodriguesdr@gmail.com

2 gandara21@hotmail.com

e pelo som, transcendendo os sentido diante daquele conjunto de trabalhos que permitiram chegar naquilo que chamamos de *cinema*. Porém, quando se relê a obra fílmica, apreendem-se vários elementos que compõem a narrativa, os quais, sem a devida coerência, prejudicariam a harmonia proposta pela equipe envolvida na produção. Dentre esses elementos, chama-se a atenção ao figurino, que aqui será tratado por vestuário, tendo-se em vista a teoria de Roland Barthes, na qual o traje está para o indumentária assim como a fala está para a língua.

A partir da semiótica, com destaque para o semi-simbolismo – mais exclusivamente às valorações propostas por Jean Marie Floch –, este artigo propõe uma análise bakhtiniana e benjaminiana do vestuário do filme brasileiro *Lavoura arcaica*, lançado em 2001. O longa-metragem marcou a estreia no cinema do diretor Luiz Fernando Carvalho, que se consagrara como realizador de novelas e minisséries televisivas durante a década de 90. O filme, neste sentido, é uma tradução coletiva3 do livro em prosa-poética homônimo escrito pelo brasileiro Raduan Nassar e lançado nos idos de 1975. A perspectiva da tradução coletiva é possível como metodologia para analisar obras literárias que foram transpostas para o cinema, na medida em que o filme resultante de um livro traz em sua essência *polivisual* várias recepções de um mesmo texto, e, ao serem organizadas na unidade fílmica, se convergem em uma obra autônoma e singular que dialoga com a *fonte literária* – em respondibilidade e releitura.

Luiz Fernando Carvalho – enquanto diretor, roteirista, produtor e editor – tenta aproximar-se integralmente, naquilo que ele apresenta como integral, do texto original, assim como as imagens que o texto, em sua expansão dialógica, convida à respostas. Na busca por uma representação que visa dialogar ao máximo com a obra fonte, o diretor levou para as telas uma construção detalhista. Disso, destaca-se o vestuário (*figurinos*), o qual evidencia uma das interpretações possíveis: neste caso, a recepção da figurinista Beth Filipeck, e ajuda o público receptor a construir sua interpretação do universo familiar cinematograficamente articulado.

3 Metodologia de análise criada por nós a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin e Walter Benjamin.

Com esses pressupostos em mira, este artigo faz um percurso analítico dos trajes que compõem o vestuário do longa-metragem. No seguimento do artigo será feito um panorama teórico que apresenta noções de semi-simbolismo, do traje como signo da composição plural da imagem fílmica, o vestuário em perspectiva barthesiana e o conceito de *tradução coletiva* amparando-se numa arena de discussão sobre a arte cinematográfica e a pluralidade de visões (*visagens*) que ela congrega em seu interior.

CROQUIS TEÓRICO

Há de se entender por semi-simbólico o texto que é significado a partir da harmonização de outros signos que não o verbal, sendo assim um texto visual, gestual ou sincrético (FLOCH, 2004). O cinema, o teatro e a música são textos sincréticos que se apoiam em outras linguagens além da verbal. Por exemplo, o teatro depende da encenação do ator, do palco, do texto lido e decorado. A música é representada pelos instrumentos, pelas notas, pelas vozes. Por sua vez, o cinema é concebido na imagem em sincronia com o som, além de buscar em outras artes como a literatura e a fotografia um meio de compor seu significado. Todos esses textos buscam em outras artes ou áreas da produção humana um meio de compor o plano de expressão para realizar-se.

Esse processo é uma das bases de nosso pensamento sobre a tradução coletiva. Compreendemos o filme advindo de um texto literário como tradução, essa, por sua vez, envolve várias recepções daquela obra organizadas durante o processo de produção cinematográfica. Nesse contexto, os envolvidos na criação dos elementos que levam às telas uma história surgida na literatura contribuem para o resultado final. Esse resultado é único em sua expressão (o filme pronto para exibição), mas fragmentado em seu interior. Esse caráter revela uma coletividade de vozes que podem ser ouvidas à medida que se olha analiticamente para o filme. Dessas *visagens*, em *Lavoura arcaica*, nos atentamos à de Beth Filipeck. O vestuário por ela criado como será voz a ser ouvida e analisada.

Ao analisar o vestuário no filme, é interessante apontar as considerações de Pietroforte na obra *Semiótica visual: os percursos do olhar*,

na qual aborda as reflexões teóricas de J.M. Floch. Deve-se considerar a questão do linear e do pictórico. O estilo linear tem em vista a clareza, a objetividade do que é mostrado, segundo Pietroforte "as linhas do estilo linear trazem (...) uma disposição das imagens representadas em planos com suas formas fechadas pelas linhas" (2004, p. 37). Por conseguinte, o estilo pictórico fica no plano da subjetividade. Ao dar ênfase à escuridão e ao mistério cria "uma unidade entre os elementos mostrados por meio de uma obscuridade de sombras" (2004, p. 37). Pode-se afirmar que o linear tem como base o que é conhecido pelo homem, a objetividade dos fatos, a razão; enquanto o pictórico afirma o desconhecido, a subjetividade, a ilusão.

Ao horizonte linear e pictórico Floch acrescenta as relações de valoração, isto é, o valor objetivo ou subjetivo que os signos estabelecem dentro de um contexto. Eis as valorações: prática, utópica, lúdica e crítica. A prática corresponde à objetividade do objeto em análise, ela se opõe à utópica, que é esse objeto idealizado. Tem-se então a valoração crítica, que equivale aos aspectos não existenciais do objeto, os quais são agregados a ele para dar valor. Por fim, a lúdica aponta para uma visão do objeto como acessório.

Em linhas gerais, um traje é uma roupa que serve para vestir (prática); antes de vestir, o indivíduo imagina como será o caimento no corpo (utópico). Certas peças se tornam acessórios (lúdica) e carregam em sua essência valores que foram construídos com o passar do tempo (crítica), por exemplo, o véu é uma peça do traje que se tornou acessório obrigatório em várias tradições devido ao valor histórico a ele agregado. Nesse cenário de valores, se faz pertinente uma visada às questões acerca do vestuário e sua comparação com a linguagem.

ROLAND BARTHES: LINGUAGEM E VESTUÁRIO

A discussão teórica sobre o vestuário, aqui, parte das reflexões de Roland Barthes, as quais foram publicadas na coletânea de artigos *Inéditos Vol. III* (1999). O teórico francês propõe uma reflexão que parte do pensamento estruturalista de Ferdinand de Saussure, onde a língua está para indumentária, assim como a fala está para o traje. Nesse contexto, o vestuário seria o equivalente para a linguagem.

A indumentária equivale à necessidade de vestir que o homem tem (noção que permeia toda a história do vestuário), enquanto o traje corresponde às várias perspectivas da indumentária no tempo, no contexto e na cultura de cada povo. Se os trajes do homem em cada momento histórico mudaram, assim como a língua, o vestuário também é um reflexo de quem o usa, ou até mesmo um "espelho dos hábitos do comportamento psicológico do indivíduo, da profissão, da orientação política, do gosto" (ECO, 1989, p. 7).

Diante do exposto, é importante pensar que o traje possibilita significados, situa o ser humano no tempo cronológico e confirma o lugar do homem na sociedade. Para Barthes, "o suporte de significação é sempre constituído por um objeto material, peça de vestiário, complemento, ou acessório (...) em si, é um elemento inerte que não produz nem recebe o sentido, mas apenas o transmite" (BARTHES, 1999, p. 81) essa transmissão está comprometida com o tempo e o contexto, além da posição do indivíduo que está usando o traje.

Nesta proposta de análise fílmica, a posição teórica de Barthes pode ser interpretada da seguinte forma: a indumentária é a necessidade de vestir o ator, de situar a personagem em um contexto histórico, espacial. Os trajes são as peças de roupa que vestidas caracterizam uma determinada personagem. O vestuário é o conjunto desses trajes dentro do filme, ou seja, o "guarda-roupa" de uma determinada produção.

O VESTUÁRIO NO CINEMA

Acerca das análises fílmicas, o teórico francês Jacques Aumont considera que "estudar um filme será estudar um enorme número de configurações significantes que nada têm de especificamente cinematográfico, daí a amplidão do empreendimento e o apelo disciplinar de que *os* códigos não-específicos dependem" (2005, p. 100-101). Com isso em vista, pode-se afirmar que o vestuário tem função que extrapola o ato de vestir atores/personagens, porquanto amplia as possibilidades de interpretação de uma determinada história. Segundo Marcel Martin (2003), o vestuário não é um elemento específico do cinema, pois é usado por outras artes como o teatro, a dança e a performance. Outro fato que não se

deve perder de vista é a característica de representação que o vestuário tem dentro de um filme, pois ele foge dos padrões adotados à moda no cotidiano e estabelece uma comunicação com a lógica narrativa, fato que situa o personagem não só no tempo, espaço e classe social, mas também reflete o estilo do diretor de cinema e, mais ainda, do figurinista e os efeitos possíveis na percepção do personagem pelo espectador.

Deve-se levar em consideração, também, o lugar do vestuário no caminho que o ator trilha para a composição do personagem. Segundo Rosane Muniz, "ao vestir-se é que o interprete se paramenta para entrar definitivamente na personagem" (2004, p. 44). Logo, o processo de concepção do universo de um personagem, suas implicações psicológicas e seu lugar na história também são captados pelo ator através do vestuário que o figurinista cria para ele trajar no filme.

Sobre o vestuário no cinema, é pertinente a classificação de Martin (2003, p. 76-77), segundo o teórico, o vestuário pode ser classificado em três categorias: a) Realistas: retrata o momento histórico com precisão, busca uma exatidão quase documental dos trajes que compõem o vestuário, por exemplo, os figurinos de Bia e Inês Salgado para o filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002); b) Para-realistas: quando o figurinista estiliza o vestuário do momento histórico retratado na obra, nesse caso prevalece a liberdade criativa sobre a exatidão pura e simples. Rita Murtinho assume esse viés em *Madame Satã* (Karim Aïnouz, 2002); c) Simbólicos: a precisão histórica sai de cena e cede espaço para a representação do estado de espírito, com isso os figurinos ampliam os efeitos dramáticos e/ou psicológicos da personagem, o que é possível perceber nos figurinos criados por Beth Filipecki em *Lavoura arcaica*. Ressalte-se que estes elementos do figurino podem estar imbricados e, muitas vezes, podem, até mesmo parecer altamente simbólicos e serem parte de uma realidade.

Em diálogo com a teoria, esta análise desenvolve-se a partir da concepção de figurino simbólico. Considera-se que, na obra, os trajes têm a função de uma "pele" psicológica, a qual revela ao mundo exterior, os sentimentos escondidos dentro do corpo, da alma. Os dramas interiores são revelados pelos trajes que são uma parcela dos elementos que fazem parte da *tradução coletiva*, tendo-se em vista que o filme tem como fonte principal a obra literária de Raduan Nassar.

TRADUÇÃO COLETIVA: O FIGURINISTA

A coletividade da composição fílmica já havia sido pontuada por Walter Benjamin (2010, p. 172): "o filme é uma criação da coletividade". A partir dessa percepção e dos estudos bakhtinianos pode-se considerar que a tradução coletiva é o resultado do movimento dialógico do texto em um processo ativo de recepção, criação, opções, informações etc. Diante disso, é importante fazer uma reflexão sobre o que Bakhtin escreve sobre a imagem externa do corpo, que equivale a todos os elementos expressivos e falantes do humano (BAKHTIN, 2003, p. 25). Essa consideração, no viés da tradução coletiva, pode ser interpretada da seguinte forma: o filme é um corpo externo, ele fala, é expressão. Por sua vez, no seu interior, ele é fragmentado, o que é percebido pela divisão clássica na produção: pré-produção (busca por locação, contratação da equipe e dos atores etc.), produção (filmagem das cenas), pós-produção (montagem, trilha sonora, efeitos visuais e som).

Essa dimensão da construção da imagem externa que o público recebe em uma forma única, avivada pelo movimento e pela luz do projetor, no que tange à tradução de uma obra literária e levando em consideração os procedimentos semelhantes à tradução de um romance para outras línguas, pode ser reconhecido como tradução coletiva, já que é através da pluralidade interna da construção estética de um filme que surge a obra final.

Durante a produção de um longa-metragem, pode-se constatar uma natureza polifônica, pois esta propõe "a coexistência, em qualquer situação textual ou extratextual, de uma pluralidade de vozes que não se fundem em uma única consciência" (STAM, 2010, p. 345). No entanto, indo de encontro a essa ideia, ao final do processo, as várias "vozes" da produção cinematográfica se fundem em uma única consciência: o filme.

Entre essas "vozes" está o figurinista, o qual é responsável pelos trajes do filme. Sua leitura do texto literário, além da apreciação, visa à concepção do vestuário que corroborará a interpretação dos atores, a iluminação do fotógrafo, o contraste da direção de arte e, por fim – e talvez o mais importante –, ajudará o público a identificar o espaço temporal e psicológico da obra fílmica. Nesse viés,

o figurinista toma decisões relativas à vestimenta baseado não somente no que pode parecer agradável, mas também em como serão percebidas pelos outros (FISCHER-MIRKIN, 2001, p. 67) os modos de ser e de estar das personas ao longo da trajetória fílmica.

Com isso em perspectiva, infere-se que a tradução coletiva da obra literária para o cinema é uma concatenação das várias recepções dela em uma obra única. Não se deve perder de vista que cada recepção é fruto de um sujeito único e que faz parte de um discurso em um determinado tempo e espaço. No caso do cinema, também se deve considerar a função do sujeito no processo. Nesse sentido, podemos pensar, em perspectiva bakhtiniana, principalmente no processo prosa/tela, que esta arte é uma arena por natureza. Ela é feita por uma coletividade, para ser exibida para uma coletividade, num tempo único que aproxima estas duas coletividades. Nela, o figurinista apresenta sua tradução da obra literária em forma de trajes que compõem o vestuário da obra, afinal será essa sua visagem no *corpo do filme*: sua contribuição e releitura na tradução coletiva.

TEXTURAS E CORES DE UMA *LAVOURA ARCAICA*

O filme brasileiro *Lavoura arcaica* narra a história de André, que partiu da fazenda onde morava com a família para experimentar o mundo longe do julgo paterno. O "exílio" de André desse universo se deu por causa da paixão que nutria pela irmã mais nova, Ana. Após a configuração no plano carnal dos seus desejos, sofre com a recusa da irmã em viver o incestuoso romance. O longa-metragem conta a história a partir do encontro dos irmãos Pedro e André no hotel, onde o último está hospedado/exilado.

A família é o ponto nodal da história, tem-se a figura central do pai como detentor do poder, a mãe como a figura de abrigo e afeto, depois segue o filho mais velho, sucessor do pai na "proteção" da família, as três filhas e os dois rapazes, sendo André, o segundo filho e Ana a mais nova.

A figurinista Beth Filipecki, com o auxílio do diretor, procurou criar o vestuário do filme na perspectiva da mãe que costura para toda família. Nesse grupo familiar tradicional de descendência árabe, coube à mãe o fazer da costura. Logo, a concepção dos trajes da família, parte de uma visão de mundo feminina, materna e arcaica, na medida em que ela simplesmente segue a tradição. Nesse sentido, podemos ver uma sobreposição figurinística no vestuário do filme. Nota-se o uso dos tecidos de algodão cru e linho, texturas mais próximas ao universo do trabalho no campo, pois são mais leves, fáceis de manipular e lavar, além da durabilidade, porquanto uma determinada peça do traje poderia ser usada durante vários anos, traço que é evidenciado pelo traje de festa de André, no qual a barra da calça está acima da canela, o que evidencia que, embora o rapaz tenha crescido a roupa ainda não foi trocada.

Na perspectiva de Marcel Martin, o vestuário do filme pode ser classificado como simbólico, pois não tem compromisso com a função histórica. A obra acontece no tempo da memória, das lembranças e não no tempo cronológico. O vestuário é mais concentrado na configuração do estado de espírito das personagens, fato que evidencia o traço psicológico, por exemplo, nos figurinos da mãe: ela usa trajes mais claros quando André está em casa e tons mais escuros (luto simbólico) durante a ausência do filho.

No filme, há uma evidente distinção entre as texturas, tecidos e cores aplicadas aos trajes femininos e masculinos. Todos trabalham para a manutenção da fazenda; entretanto, enquanto os homens cuidam do trabalho pesado, as mulheres lidam com os afazeres da casa e cuidam dos animais. Para destacar as características femininas nos trajes, a figurinista optou por tecidos bordados com pequenas folhagens e algumas flores no mesmo tom do tecido e pelo uso dos véus, os quais caracterizam a religiosidade e ampliam o peso do incesto. É notável, também, este uso das estampas, geralmente pequenas figuras – que vão ganhar, ao mesmo tempo, um colorido realista e simbólico na cena em que a irmã que sofreu o abuso, dança histericamente. Afinal, sua roupa está cheia de lembranças... da memória biográfica do irmão incestuoso.

O vestuário masculino é mais rústico, sugerindo certa brutalidade e violência patriarcal. É composto por camisas de manga longa para proteger do sol, calças largas e leves para agilidade no trabalho de campo, além dos casacos, usados durante o frio e nas

jornadas de trabalho noturno. Ainda na perspectiva simbólica é interessante a configuração do personagem André: quando menino, ele usa roupas mais claras, próximas às das mulheres da casa, pois ainda não tem idade para o trabalho e nem é considerado como homem. Quando está na adolescência, ainda nutre tal concepção de traje, haja vista que é influenciado pelo amor quase erótico recebido da mãe e a paixão que sente pela irmã Ana. Entretanto, no hotel em que conversa com o irmão, o traje de adolescente está sujo. No retorno à fazenda, ele se veste como o irmão Pedro, mais próximo do pai. Ou seja, o personagem sai de casa psicologicamente como criança imatura e retorna como homem feito.

Ainda sobre os trajes de André, é interessante destacar que ele aparece nu nos primeiros instantes da obra. A partir do momento em que o irmão mais velho, Pedro, chega à pensão, André começa a recompor seus trajes. A certa altura, Pedro diz: "abotoe a camisa, André" (00:07:45). Quando André decide voltar para casa com o irmão, os trajes dos membros da família voltam a fazer parte de seu vestuário. Percebe-se assim que à medida que André toma consciência de seu lugar na família, seus trajes também se tornam adequados à sua posição. Da nudez fragilizada do início – momento em que a personagem estivera mais distante do julgo familiar – às roupas novas usadas na festa de seu retorno, é notório que os trajes usados são de grande importância no processo de interpretação do seu estado psicológico e do poder que a tradição familiar exerce sobre os que estão sob sua proteção.

Em outros momentos do filme se pode refletir sobre a noção de valoração teorizada por Floch. A maioria dos trajes tem valor prático, isso respeita a noção de objetividade do trabalho para a manutenção da família, da lavoura arcaica. Somente os trajes das mulheres têm traços lúdicos, o que se configura nos bordados e estampas dos vestidos, distantes dos tecidos de cor única usados na costura das calças e camisas homens. Não se nota traços de valor utópico.

O pai procura continuar o ideal familiar herdado de seus antecessores, no entanto, isso é rompido ao final do filme. Essa ruptura pode ser notada no uso de um figurino com valoração crítica, ainda no viés de Floch. Na festa final, Ana se veste com "as quinquilharias mundanas" que André colecionou das prostitutas com que teve relações sexuais. Ana "toma a festa de assalto", se veste como uma prostituta, usa colares, fitas e anéis. É interessante perceber que a dança e o traje que ela usa são os mesmos da primeira dança, momento em que era mais inocente. Ao acrescentar os acessórios o traje muda de configuração, fato que leva à tragédia da família. Logo, a valoração crítica é instaurada na trama através dos acessórios que vieram do mundo distante do universo familiar e foram agregados ao traje.

O VESTUÁRIO DE *LAVOURA ARCAICA*: UM RECORTE

Para uma análise mais profunda dos conceitos semióticos aplicados ao vestuário do filme, foi recortada uma cena que traduz a concepção psicológica do personagem principal, André. A sequência procura mostrar o lugar dos membros da família à mesa de refeições. Para tanto se tem a seguinte passagem narrada por André no filme:

> Eram esses os nossos lugares à mesa na hora da refeição, ou na hora dos sermões: o pai à cabeceira; à sua direita, por ordem de idade, vinha primeiro Pedro, seguido de Rosa, Zuleika e Huda; à esquerda, vinha a mãe, em seguida eu, Ana, e Lula, o caçula. O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia (00:13:00).

Na cena, as personagens estão organizadas hiperonicamente, o pai está no centro (de costas para a câmera), os filhos mais velhos à direita, e os demais filhos à esquerda, lado onde está André[4]. O jantar é iluminado apenas por um lampião, o que corrobora um contraste entre luz e escuridão. Nessa leitura, os trajes que com-

4 É justamente esse fato que deu origem aos títulos internacionais do filme: *To the left of the father* (Estados Unidos e Inglaterra), *A la gauche du père* (França). A tradução em português é À esquerda do pai.

põem o vestuário indicam que quanto mais velho é o membro da família mais escuro é seu traje, até chegar ao limite da escuridão total – retratada no traje do pai.

A mãe está com um vestido de cor cinza, que é a junção do branco e do preto, pois, como membro feminino mais velho e também símbolo que concebeu os homens e mulheres do círculo, ela carrega o branco mais usado pelas mulheres e o preto que demonstra a idade, porém não chegará à escuridão total, pois é mulher em uma sociedade patriarcal. Com a morte proeminente do pai, o filho mais velho, Pedro, ocupará o lugar de poder – centro da mesa. Pedro é o primeiro membro sentado do lado direito, ele veste um colete preto. Talvez, quando tomar o lugar do pai, poderá usar o casaco preto.

Diante da concepção de J. M. Floch, a imagem é mais pictórica que linear, na medida em que não somente o espaço é mais escuro por causa da pouca luz, mas também as roupas e as sombras envoltas à mesa. Os personagens mais novos estão com trajes mais claros, pois não estão psicologicamente afetados pelos conflitos da família e não têm as responsabilidades principais em prol da manutenção dela, muito menos os segredos advindos com o tempo.

À medida que os trajes vão escurecendo, perde-se de vista a inocência e ganha a maturidade e responsabilidade para com o círculo familiar. Se for considerada a posição do lampião no lado direito da mesa, apreende-se que ele ilumina o que é considerado como "desenvolvimento espontâneo da família", nesse lado o racional Pedro é a figura central, ele é mais iluminado, enquanto no lado esquerdo, que traz o "estigma de uma cicatriz", estão sentados André, Ana e a Mãe, personagens principais da tragédia familiar, os quais levam a família para as trevas, a ausência de luz.

PONTOS FINAIS

Diante da análise feita e da noção de que um o vestuário é um elemento não-específico da linguagem cinematográfica, chega-se a conclusão de que no filme *Lavoura arcaica* os trajes ajudam a contar a história no plano psicológico. Ou seja, por meio das possibilidades de significação no plano da expressão que o cinema se apropria para se concretizar, o vestuário acaba por permitir uma reflexão profunda sobre a dimensão psicológica das personagens, bem como sobre suas relações com o mundo exterior.

A partir desta análise, percebeu-se que os trajes que compõem o vestuário do filme retratam não uma parte histórica, mas, ao contrário, ajudam a construir os percursos na formação da identidade de uma determinada personagem, neste caso André, como também ajudou no processo de encenação da tragédia familiar retratada com mais especificidade no traje de Ana ao final do filme.

Com isso, os diálogos e leituras mediados pelo vestuário ampliam as significações possíveis, de acordo com o viés analítico da tradução coletiva. Essa metodologia auxilia na percepção de como se deu a tradução da obra literária para o cinema de acordo com as funções específicas dos envolvidos na equipe de produção. Diante disso, pode-se concluir que a leitura e a recepção ativa de Beth Filipecki se deu na área do vestuário, a essa concepção da figurinista são unidas as outras recepções da equipe de produção, o que resulta na tradução coletiva, que é o próprio filme.

BIBLIOGRAFIA

AUMONT, Jacques. **Cinema e linguagem**. In. A estética do filme. Campinas: Papirus, 2005. p.199-200.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 81.

_____. Inéditos Vol. III. Vários tradutores. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter**. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas volume I. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ECO, Umberto. **O hábito fala pelo monge**. In:_____. Psicologia do Vestir. Tradução de José Calaço. Lisboa: Assírio e Alvim, 1989, p. 3-20.

FISCHER-MIRKIN, Toby. **O código do vestir: os significados ocultos da roupa feminina.** Tradução de Angela Melim. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

MARTIN, Marcel. **O vestuário**. In. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2003, p. 60-61.

MUNIZ, Rosane. **O figurino e os atores**. In. Vestindo os nus. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2004, p. 42.

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 154-155.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar.** São Paulo, editora Contexto, 2004, p. 37.

STAM, Robert. Bakhtin e a crítica midiática. In. RIBEIRO, Ana Paula Goulart; SACRAMENTO, Igor. **Mikhail Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles. Brasil, 2002, filme 35 mm.

LAVOURA ARCAICA. Luiz Fernando Carvalho. Brasil, 2001, filme 35 mm.

MADAME SATÃ. Karim Aïnouz. Brasil, 2002, filme 35 mm.