

“Pano de Mato”: Paisagens, texturas e vestuários em Grande Sertão: Veredas

Um exercício de observação e descrição

“Pano de mato”: landscapes, textures and costumes in Grande Sertão: Veredas

An exercise in observation and description

Cláudia Maria Busato*¹
Universidade de Brasília (UnB)

RESUMO: Este artigo propõe identificar as relações estéticas entre paisagens e vestuários em *Grande Sertão: Veredas*. Entre estes, os vestuários descritos caracterizados dos jagunços e vaqueiros; e os vestuários possíveis ou vestuários-imagens em figuras femininas arquetípicas. A hipótese inicial sugere a presença de uma *Stimmung* nesses *topoi* do sertão - onde a história de Riobaldo e Diadorim se desenrola - como, por exemplo, as águas dos rios Urucúia e São Francisco, as cachoeiras e as veredas, em meio às formas geometrizadas da natureza. O encadeamento entre as paisagens e a narrativa sucede por indução e expertise de esteta na abordagem geográfica de Guimarães Rosa sobre o sertão mineiro. O objetivo principal é proceder às descrições dos vestuários supracitados, mas também cercar a dimensão estética e não menos importante do antológico texto de Guimarães Rosa. Metodologicamente, esta investigação e exercício de observação abriga a ancoragem fenomenológica, meio e fim dos resultados alcançados.

PALAVRAS-CHAVE: Vestuários. Tecidos. Paisagem. Descrição. Grande Sertão: Veredas.

ABSTRACT: This article proposes to identify esthetic relationships between the landscapes represented in *Grande Sertão: Veredas* and the clothing in the novel. Among these, the clothing described and characterized by vagrant criminals, cowboys and archetypal feminine figures and possible clothing or clothing-images. The initial hypothesis suggests the presence of a *Stimmung* in that *topoi* of the Brazilian Savanna (Sertão) - where the story of Riobaldo and Diadorim takes place - for example the waters of the Urucúia and São Francisco Rivers, the waterfalls and the little streams (veredas), in the midst of the geometrized forms of the natural surroundings. The link between the landscapes and the narrative takes place starting from the stimulus and esthetic expertise in the geographic treatments by Guimarães Rosa of the Minas Gerais Savanna in Brazil (Sertão Mineiro). The principal objective is to focus on the descriptions of the prior mentioned clothing but also to isolate the not less important esthetic dimension in the anthologic

¹ Pós-doutoranda do PPGCOM/FAC UnB (2024), linha Imagem, Estética e Cultura Contemporânea. Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC-SP, 2008). Mestre em Comunicação e Cultura Contemporânea (UnB, 2002). Graduada em Jornalismo (UNICEUB, 2019). Graduada em Filosofia (UFPR, 1996). Graduada em Psicologia (PUC-PARANÁ, 1990). Pesquisadora do grupo SIRUIZ (Comunicação e imaginação literária, CNPq – www.siruiz.com.br). Redatora e roteirista (Merum Filmes). Email: cmusato5@gmail.com

prose of Guimarães Rosa. Methodologically, this investigation and observation exercise have a phenomenological anchor to the means and conclusion of the achieved results.

KEYWORDS: Clothing. Fabrics. Landscape. Description. Grande Sertão: Veredas.

Introdução

Por que começar este artigo com a expressão “pano de mato” (ROSA, 2001, p. 44) e a sequência de homônimos “pano do destino” (ROSA, 2001, p. 51), “pano azul ou vermelho” (ROSA, 2001, p. 61), que aparecem no início da história contada em *Grande Sertão: Veredas*, entre outros neologismos, como “belimbeza”, “belazul” e “esveste”? Os termos denotam a necessidade de aprofundar a pesquisa estética em torno do aclamado romance, sendo o léxico e a figuratividade da escrita indícios de um imaginário têxtil a ser desvelado na obra.

Grande Sertão: Veredas revela um ambiente estético complexo. Enquanto exhibe a “singular beleza verde” dos olhos de Diadorim que guiam Riobaldo na travessia do sertão (ARROYO, 1984, p. 73), Otacília aparece como um quase-signo, evocando o feminino etéreo. Tais efeitos - senão maneirismos - se repetem nas descrições físicas dos personagens e chamam a atenção. Um exemplo é a apresentação caricatural da cigana Ana Duzuza - que “punge” o olhar (Conf. BARTHES²) - semelhante às fisionomias esquadrihadas por Morelli³ no século XIX: “Mas me venceu pena aquela Ana Duzuza, ela com os olhos para fora – a gente podia pegar nos dedos. Coisa que me contou tantas lorotas. Trem, caco de velha, boca que se fechava aboborosa, de sem dentes”, diz Riobaldo a Diadorim (ROSA, 2001, p.53). Nessa ambientação em que natureza e cultura compõem com a estrutura narrativa do romance registram-se, também, práticas que delimitam o território corpóreo, como os banhos em rios e cachoeiras, as

² O conceito de *punctum* proposto por Roland Barthes em *Câmara Clara* se refere à decifração de “pontos sensíveis” nas imagens de matrizes literárias. Segundo o semiólogo francês, “o *punctum* parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar” E continua: O *punctum* de uma imagem é essa “ferida, picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte [...], é esse acaso que, nela, me punge [...], mas, também, me mortifica, me fere” (BARTHES, 1984, p 46).

³ O método de observação de obras de arte de Giovanni Morelli é referência para arte-historiadores. “Morelli identificou a orelha (ou outro detalhe qualquer) peculiar a mestres como Botticelli e Cosmé Tura tal como seria encontrada nos originais, mas não nas cópias. Então, usando esse método, ele corrigiu cerca de uma dezena de autorias em alguma das principais galerias da Europa” (GINZBURG, 2008, p. 90).

camuflagens vestimentais no corpo proibido de Diadorim, o asseamento de Riobaldo percebido por Nhorinhá: “Ô moço da barba feita...” (ROSA, 2001, p.49).

Grande Sertão: Veredas apresenta, evidentemente, vestuários típicos dos habitantes do sertão. Entretanto, quando se transpõe o limiar dos vestuários descritos – do gibão dos vaqueiros aos bornais dos jagunços - jogos visuais de outra materialidade se depreendem como quadros vivos do sertão. É como se a cada página se abrissem grandes “panos”, estampados e coloridos, ora suaves ora vibrantes, floreados ou geométricos, fosforescentes ou opacos, entre descampados, altiplanos e veredas.

No caleidoscópico romance de Guimarães Rosa, as texturas da natureza equivalem, imagetivamente, ao variegado campo têxtil. De vestuário a vestuário, de paisagem em paisagem, o ambiente estético-existencial onde vivem e agem os personagens constitui o objeto do presente estudo. Afinal, o vestuário em cena, explica Francisco Araújo Costa, “ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens” (2002, p. 38). Dito isso, impõe-se como objetivo observar e compreender as possíveis correlações entre paisagens e vestuários na história, contribuindo para uma leitura estética provocadora, acima de tudo contemporânea, da obra em exame.

Em *Grande Sertão: Veredas*, Rosa faz os vestuários dos personagens pairarem no limite entre vestes reais e esboços quase etéreos. Os vestígios com que os traceja revelam-se formas visuais em potência, como são os esboços ou os croquis para os figurinos reais. Entre inúmeros assuntos de interesse do escritor o tema da beleza (e congêneres) se faz presente. É farto o material do arquivo João Guimarães Rosa, documentado, organizado e catalogado pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP)⁴. Na série intitulada Moda, há curiosas anotações do escritor sobre descrições de roupas. Além de recortes de modelos de vestidos e formas femininas. Identificada a ousadia, não seria exagero aludir a uma correspondência entre o pensamento do escritor e o trabalho do figurinista⁵, pois os vestuários tal como aparecem no romance assomam-- se à altura das exigências imagéticas do autor.

⁴ Disponível em: <http://200.144.255.59/catalogo_eletronico/consultaAcervosArquivo.asp>. Acesso em: 03 fev. 2024.

⁵ O figurino comunica algo de um personagem, do ambiente e da história onde está inserido. Para Anderson Luiz de Souza e Wagner Ferraz (2013, p.23), a criação exige alguns conhecimentos específicos, como: 1) Realização de desenhos de figuras humanas (croquis); 2) Produção de ficha técnica com informações sobre o desenho; 3) Estudo de cores; 4) Conhecimentos de tecnologia têxtil; 5) Modelagem e ergonomia (noções sobre as singularidades dos corpos); 6) Noções de corte e costura.

A escolha de observar conjuntamente paisagens e vestuários se autovalida dada a legibilidade dos elementos estéticos no interior da narrativa, orgânica e fartamente ilustrados. É com essas inferências que se propõe pensar o grau zero da roupaisagem⁶, tomando os vestuários como aparições da beleza e não apenas como *cosas materiales*.

Em *Grande Sertão: Veredas*, as vestes aparecem em dois níveis: *vestuários possíveis* e *vestuários descritos*. Nem todas estão descritas de forma acabada. Algumas vezes são apenas sugeridas. Para inventariar as ocorrências dos vestuários na referida obra optou-se pelo método da observação⁷, com ancoragem fenomenológica. No proveitoso caminhar entre a empiria e a especulação filosófica, a Semiótica de matriz norte-americana se oferece como uma proposta medial, nem ciência nem filosofia, sendo antes uma prática da observação. O intuito deste estudo não é a aplicação “ao pé da letra” do modelo metodológico peirceano. Ao contrário, a modulação necessária para a apreensão fugidia dos vestuários em *Grande Sertão: Veredas* – em sua especularidade e novidade – se reduzem a entradas e saídas a-sistemáticas pelas três categorias da experiência (primeiridade, secundidade e terceiridade), conforme se apresente o objeto observado. Assim, a ciência das aparências não “apenas constata e classifica aquilo que está de modo ubíquo diante de toda consciência” (IBRI, 1992, p. 20), mas perfaz cognitivamente as instâncias do fenômeno na ocasião de sua ocorrência, habilitando-o à interpretação. Feito o convite, cabe adentrar a experiência. Merleau-Ponty afiança a *mise-em-scène* metodológica quando afirma que “o fundo das coisas é, com efeito, que o sensível nada oferece que se possa dizer se não se é filósofo ou escritor, isso não derivando, porém, de que [o sensível] seria um em Si inefável, mas do fato de que não se sabe dizê-lo” (*apud* NUNES, 1993, p. 69). A tarefa de observar se incumbe, portanto, de “trazer à flor da palavra o mundo pré-reflexivo da percepção e da linguagem” (NUNES, 1993, p. 69). Nesse sentido, tendo em vista que toda investigação é um

⁶ Em meu Doutorado concluído no ano de 2008, na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), defendi que a roupa é uma forma visual inseparável do entorno (espaço), esteja ela emoldurada por uma paisagem, em um outdoor, nas passarelas de Moda ou no contexto de uma vitrine. Da reflexão sobre a contiguidade corpo e espaço cheguei ao meu achado de pesquisa: a roupaisagem. A categoria explicativa é direcionada ao campo epistemológico da Moda. Defino a roupaisagem como a dimensão espacial e fenomenológica de um vestuário. Afinal, a roupa vestida é sempre situada.

⁷ Para Antonio Carlos Gil, “embora a observação simples possa ser caracterizada como espontânea, informal, não planejada, coloca-se num plano científico, pois vai além da simples constatação dos fatos. Em qualquer circunstância, exige um mínimo de controle na obtenção dos dados. Além disso, a coleta de dados por observação é seguida de um processo de análise e interpretação, o que lhe confere a sistematização e o controle requeridos dos procedimentos científicos” (1999, p. 111).

balanço entre competências administrativas, lógicas e criativas (CÁCERES, 1999), concorrem para esta sondagem a interpretabilidade e a criatividade da pesquisadora.

1 Sertão, um grande tecido

A expressão “pano de mato” ecoa, geográfica e esteticamente, o sertão dos Gerais. Objetivamente, o sertão apresentado por Rosa compreende três regiões fronteiriças: o Norte mineiro, o Planalto Central e no extremo oeste baiano, margeado pelos rios São Francisco, Urucúia, Caririnha e Paracatú, em meio à caatinga e o cerrado, palco de luminosidades aurorais e uma profusão de cores e formas. O inusitado do lugar se aproxima da atitude de “espanto” dos primeiros filósofos gregos diante da *Physis*, pois a visão do sertão é como um *shock* cognitivo, “espécie de momento oral que dá início ao processo perceptivo” (ECO, 2013, p. 490). As paisagens em *Grande Sertão: Veredas* são, portanto, como os *phanerons* e não se esgotam na descrição.

2 A intermodalidade dos sentidos

Helmuth Plessner oferece uma sustentação conceitual para essa estesiologia do sertão. O antropólogo alemão discute o papel dos 5 (cinco) sentidos no interesse do conhecimento. Plessner chamou de intermodalidade à constante cooperação entre a visão (órgão de distância), tato (órgão de proximidade), audição, olfato e paladar. Entendeu que os cinco sentidos podem modalizar, compensando-se e substituindo-se uns aos outros. Ou seja, que é possível ver por meio do tocar, tocar por meio do ver⁸. É como se formam as texturas nas descrições das paisagens em *Grande Sertão: Veredas*.

É quase tangível a descrição da formação rochosa entremeada de flores, folhagens e borboletas, na passagem de Riobaldo pela fazenda Boi Preto:

⁸ O raciocínio de Plessner dialoga com as ideias de Ashley Montagu, antropólogo inglês que estudou os tipos de tatilidade. Ao tato, diz Montagu, se junta o sentido *háptico*: “o termo háptico é usado para descrever o sentido do tato em sua extensão mental, desencadeada diante da experiência total de viver e agir no espaço. Nossa percepção do mundo visual, por exemplo, de fato mescla o que já sentimos (com o tato) em associações passadas com o que já vimos ou com a cena à nossa frente” (1988, p. 31). A competência do “háptico” covalida a aproximação entre as descrições das paisagens e a apreensão de diferentes texturas em *Grande Sertão: Veredas*.

De qualquer pano de mato, de de-entre quase cada encostar de duas folhas, saíam em giro a todas as cores de borboletas. Como não se viu, aqui se vê. Porque nos Gerais, a mesma raça de borboletas, que em outras partes é trivial regular – cá cresce, vira muito maior, e com mais brilho, se sabe; acho que é do seco do ar, do limpo, dessa luz enorme (2001, p. 44).

A luxuriante descrição se assemelha à textura e design têxtil do tecido brocado⁹.

3 Por uma descrição da paisagem

Nos estudos sobre a pintura holandesa e as diferenças que esta apresenta em relação ao quadro renascentista, Svetlana Alpers (1999) demonstra que na primeira o olho do observador está incluído no território observado. É sem distância. Daí a pintura holandesa ser chamada pintura de paisagens. O ubíquo sertão rosiano onde se desenrola a história de Riobaldo e Diadorim se apresenta tal qual a experiência ocular sem distância – como um *zoom* – sustentada por Alpers (1999). Ou seja: a cada paisagem abre-se um campo visivo (quase tátil) ao alcance dos olhos do leitor-observador.

Juliana Andreotti (2013), por sua vez, propõe uma distinção entre descrição geográfica (objetiva) e percepção subjetiva de uma paisagem. Nesta última a interferência psicológica do observador é parte da descrição. A geografia subjetiva “ajuda a entender aquilo que observamos e, sobretudo, a prestar atenção àquilo que vemos” (CORNA PELLEGRINI, *apud* ANDREOTTI, 2013, p. 118). De fato, a leitura de *Grande Sertão: Veredas* exige não só acuidade visual de geógrafo, sem o que não se perceberia as *topophilias* observadas, mas também sensibilidade para perceber suas atmosferas. Andreotti (2013) apresenta, então, o método de leitura de paisagens do geógrafo alemão Herbert Lehmann que, em expedições na época da Segunda Guerra Mundial pela região da Toscana, Itália, identificou a presença de “sinais” próprios a cada lugar em sua totalidade expressiva (ANDREOTTI, 2013, p. 167). O postulado de Lehmann assegura que uma paisagem só emerge no ato da descrição, ou seja, a partir da reunião dos componentes levantados na observação, sendo os mesmos organizados em uma leitura integrada dos dados naturais, históricos, literários, estéticos e pictóricos. (ANDREOTTI, 2013).

⁹ Segundo Pezzolo, “o termo *brocado* é usado para tecidos de seda ricamente ornamentados com fios de ouro ou prata” (2021, p. 106). Para ganhar mais espessura o tecido recebe uma trama suplementar sobre a trama de base. A beleza do brocado resulta do alto relevo e da combinação dos fios de ouro ou prata e das cores dos fios da seda.

4 A *Stimmung* em *Grande Sertão: Veredas*

Hans Ülrich Gumbrecht defende que certas experiências estão à mão somente por intermédio da atmosfera estética:

Ler com atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física – algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas (GUMBRECHT, 2014, p. 14).

Dito de outro modo, observar o que está sendo observado opera uma mudança de *Stimmung* no leitor. A experiência, que também poderia ser chamada de tonalidade afetiva - para usar uma expressão heideggeriana -, prepara o leitor para o aclimatado campo emotivo do texto. Não é difícil colocar-se nesse lugar sensível quando Riobaldo explora o sertão com olhos de Diadorim na incursão pela Serra do Cafundó:

De em de, sempre Urucúia acima, o Urucúia – tá a brabas vai... Tanta serra, esconde a lua. A serra ali corre torta. A serra faz ponta. [...] Hem? O senhor? Olhe: o rio Carinhanha é preto, o Paracatú moreno; meu, em belo, é o Urucúia – paz das águas... É vida! (ROSA, 2001, p. 43)

Na descrição de Riobaldo os rios ganham cada qual uma cor e estão em correspondência com certos estados da alma (Conf. VICO *apud* MENESES, 2005). O rio Urucúia, o mais belo na comparação com os outros, é não apenas o ápice dessa correlação com as paixões como reflete na calmaria de suas águas a *Stimmung* do lugar.

Em outro trecho é o gradiente claro-escuro o que torna perceptível a *Stimmung*:

A Vereda do Ouriço-Cuim [...] Ali eu não devia nunca de me ter vindo; lá eu não devia de ter ficado. Foi o que assim de leve eu mesmo me disse, no avistar o redondo daquilo, e a velhice da casa. Que mesmo como coruja era – mas da orelhuda, mais mor, de tristes gargalhadas; porque a suindara é tão linda, nela tudo é cor que nem tem comparação nenhuma, por cima de riscas sedas de brancura. E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. A vereda dele demorava uma aguinha chorada, demais. Até os buritis, mesmo, estavam presos. [...] Meia-légua dali, um outro córgo-vereda, parado, sua água sem-cor por sobre de barro preto. Essas veredas eram duas, uma perto da outra; e logo depois, alargadas, formavam um tristonho brejão, tão fechado de moitas de plantas, tão apodrecido que em escuro: marimbús que não davam salvação. Elas tinham um nome conjunto - que eram as Veredas-Mortas (ROSA, 2001, p. 417).

Como se vê, a descrição concerne a cada ambiência os indícios sensoriais necessários para lê-las, dotando a narrativa do romance rosiano de uma espécie de tocabilidade.

5 Uma cartografia de minúcias

Em *Grande Sertão: Veredas*, as minúcias da natureza se assemelham à estilística ornamental¹⁰ dos tecidos, com sua tridimensionalidade e movimento (COPOLLA, 2023). Não é difícil imaginar um tecido acetinado e luminoso, tal como o verde-azul que imprimem as veredas no bucólico Bambual do Boi:

E de repente chegamos numa baixada toda avistada, felizinha de aprazível com uma lagoa muito correta [geométrica?] rodeada de buritizal dos mais altos: buriti – verde que afina e esveste, belimbeleza. E tinha os restos de uma casa, que o tempo viera destruindo; e um bambual, por antigos plantado; e um ranchinho. (ROSA, 2001, p. 61).

No trecho o recurso da hipotipose¹¹ amplifica em cadeias infinitas de coisas a circunscrição do lugar (ECO, 2010). A técnica da descrição com imagens funciona não pelo excesso de imagens, mas pelo alargamento da visão do leitor. Pode-se ler *Grande Sertão: Veredas*, por exemplo, como um extenso mural de painéis vivos ou como uma tapeçaria, cujas superfícies registram “uma grande quantidade de informações e conhecimentos sobre o mundo” (ALPERS, 1999, p. 247).

Um exemplo e homólogo desse extenso e sensorial pano sem bordas - o sertão de Rosa - foi a coleção de verão de 2006/7, *A cobra ri*, de Ronaldo Fraga. Em entrevista o estilista mineiro que se inspirou em *Grande Sertão: Veredas*, afirma: “A roupa tinha um trabalho de bordado de tropeiro, com aplicações de cortiça. Vai entrar na moda depois kaftans, mas ainda não estava. [...] Usei o modelo porque precisava de espaço para apresentar aquele sertão, e essa é uma peça ampla, para colocar muitos bordados”

¹⁰ “O estilo ornamental enfatiza a atenuação dos ângulos agudos com técnicas visuais discursivas que resultam em efeitos cálidos e elegantes. [...] Os efeitos grandiosos que pode produzir constituem um abandono da realidade em favor da decoração teatral e do mundo da fantasia” (DONDIS, 2007, p. 176). Conforme Dondis (2007), nesse estilo a representação da natureza se caracteriza pelo aspecto florido e exagerado.

¹¹ Para Fiorin (2019), *écfrase*, do grego *ékphrasis*, significa descrição, evidência, demonstração. Também conhecida como hipotipose (do grego *hypotypósis*), quer dizer modelo, imagem, quadro, pois “pinta as coisas de um modo tão vivo e enérgico, que parece colocá-los sob os olhos do leitor”. [...] “A figuratividade é uma forma de construir discursos, os figurativos, organizados preponderantemente com palavras concretas, as figuras. A hipotipose intensifica essa propriedade da linguagem, é a saturação da figuratividade. É, portanto, uma descrição que apresenta uma saliência perceptiva, o que significa que ela é tingida pela subjetividade daquele que descreve” (FIORIN, 2019, p. 155).

(FRAGA, 2023, p. 209). Como se vê, a dimensão superlativa do sertão condicionou o uso do tecido ornamentado ao aspecto orgânico da cortiça¹².

6 Sobre texturas

Donis A. Dondis (2007) associa a ideia de textura às qualidades sensoriais dos tecidos. Para a pesquisadora, há a percepção de uma textura até mesmo quando o tato não é o agente principal.

É possível que uma textura não apresente qualidades táteis, mas apenas óticas, como no caso das linhas de uma página impressa, dos padrões de um determinado tecido ou dos traços superpostos de um esboço. Onde há uma textura real, as qualidades táteis e óticas coexistem. (2007, p. 70).

Em sentido estrito, explica Gilda Chataignier, “a textura vem a ser o estado visual e tátil na fibra tecida” (2006, p.47). É resultado da texturização, processo térmico que dá volume aos fios conferindo-lhes maior ou menor maciez. Muitos tecidos se caracterizam pela textura, por exemplo: a calidez do *veludo* (tecido de aspecto macio e felpudo); a espessura alta do *jacquard* que confere ao tecido uma complexidade visual; a aspereza do *lamê*; os relevos dos *xadrezes* e do *xantungue*; o *brocado* com seus fios de ouro e prata; a suavidade e brilho da *sedá*; a porosidade dos tecidos lenos¹³ como a *laise*, a *gaze* e o *linho*; a “impressão irregular de grande efeito plástico do *voile*, *organza*, *pelúcia* e *crepes*” (CHATAIGNIER, 2006, p. 50). A leitura visual dos tecidos e o registro das emoções são efeitos dessa reação ao tato. O presente estudo atenta para a eventual similitude entre a resposta emocional aos têxteis e as *Stimmungs* experimentadas diante das paisagens, objeto do exercício de observação mais à frente.

7 O que dizem os tecidos

De acordo com François Boucher (2010), os tecidos surgiram da arte da cestaria a partir do entrelaçamento de gravetos, cascas e folhas, tensionados pelo subir e descer

¹² Sobre as funções da cortiça: “A complexidade da casca em sua composição química e a grande disparidade entre as espécies é refletida em sua enorme variedade de aplicações. Dentre os usos da casca de árvores pelo setor industrial está a cortiça com suas várias aplicabilidades, a confecção de painéis, extração de taninos para a curtimento do couro e produção de adesivos, obtenção de fibra, corantes, resinas, alimentos, flavorizantes e medicamentos” (OLIVEIRA, 2022, p. 11).

¹³ Na classificação têxtil, os *tecidos lenos* “são tecidos muito porosos que também podem ser chamados de areados (com possibilidade maior de arejamento) e são entrelaçados pelos fios do urdume e da trama” (CHATAIGNIER, 2006, p. 43).

das fibras. Com o tempo a técnica incorporou fibras de origem vegetal e animal originando os “panos”, passo importante para o “esboço de primitivas situações estéticas” (CHATAIGNIER, 2006, p. 20). Os tecidos têm texturas, volumes e cheiros. Provocam fantasias ao serem tocados ou vistos e são veículos de mensagens estéticas (CHATAIGNIER, 2006). Trançar ou tramar (*texere*, em latim) corresponde ao ato de passar fios que se entrecruzam verticalmente (o urdume) e horizontalmente (a trama).

Chataignier (2006) classifica os tecidos em:

- a) Comuns ou planos: entrelaçamento urdume/trama. Tricoline, flanela;
- b) Malhas: as tramas e os urdumes apresentam espessamentos diversos como a malha simples, o piquê, o tricô;
- c) Não-tecidos: são obtidos por camadas de fibras que se prendem umas às outras formando uma folha contínua. Exemplos: feltro, nylon, o *perfex*.
- d) Especiais: são de origem mista e recebem nomes variados.

Já os tecidos decorados passam pela tecelagem, tingimento e estamparia. Entre os principais padrões visuais dos têxteis, observam-se (EDWARDS, 2012):

- a) *Formas naturais*, com base na natureza. Ex: estampas da *Art Nouveau*;
- b) *Desenhos abstratos*, estes dependem da percepção do observador. Ex: o conjunto de linhas irregulares ou a sugestão de uma floresta arborizada;
- c) *Desenhos geométricos*, nessa estampa apresentam-se símbolos como o triângulo, o círculo, as linhas. Ex: a *Op Art* e as listras em tecidos;
- d) *Aspectos culturais*, a estampa traz relação com uma cultura e seus elementos étnicos. Ex: o *tartan*, quadriculado em cores da indumentária escocesa;
- e) *Simbolismos*, a compreensão dessas formas requer algum conhecimento do contexto em que se inserem.

8 Indumentárias, trajes, vestuários e figurinos

Ancestralmente, as vestes surgiram para proteger o corpo das intempéries do clima e perigos no enfrentamento do inóspito mundo ao redor. Foram objetos de distinção social, vetores de funções mágicas. Quando as sociedades de corte europeias surgiram, em meados do século XIV, deram-se as condições para que a Moda se

instituísse socialmente. A nova organização das subjetividades obedeceu a códigos de conduta, desde os modos de se comportar à mesa, os usos da linguagem e dos vestuários, até o controle social dos corpos.

Mas, vestuário, vestimenta, indumentária e figurino têm significações diferentes. O termo *vestuário* diz respeito à roupa usada no dia a dia. Quando uma veste é usada somente em determinada ocasião aí se trata de uma *vestimenta*. A *indumentária* é a vestimenta de uma época e de um povo. “Está relacionada à cultura, tradição e modos de vida” (SOUZA; FERRAZ, 2013, p. 23). Este é o caso da maioria das vestes de Riobaldo e das vestes típicas em *Grande Sertão: Veredas*, sendo exemplares as indumentárias dos vaqueiros e dos jagunços, habitantes do sertão inseridos na cultura local e na época em que se passa a história. Por último, o *figurino* é o traje utilizado em uma cena no teatro, cinema, dança, ópera, comercial (SOUZA; FERRAZ, 2013), observando-se a o roteiro, cena em questão, as características dos personagens e as definições pela direção. Segundo Marcel Martim (2013) os figurinos são *realistas*, quando a realidade histórica e época são retratados; são *para-realistas*, quando a preocupação principal é com o estilo e se recorre à estilização dos trajes e, por último, cumprem função *simbólica*, quando o objetivo da roupa é “traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados da alma” (2013, p. 66), caso este que se aplica às vestes encontradas em *Grande Sertão: Veredas*.

9 Pequena incursão pelas cores

No campo têxtil há duas maneiras de se estudar a cor: 1) Examinando-se os materiais de onde provém a pigmentação de uma cor, como na tinturaria; 2) Observando-se os padrões estéticos, emocionais e perceptivos referentes a uma cor (CHATAIGNIER, 2006). O fio de um tecido “entra em sintonia com a cor, a textura e o caimento” e, além disso, “a cor funciona como um aceno” ao leitor-observador (CHATAIGNIER, 2006, p. 72/3). Neste sentido, enquanto as texturas estão para as sensações, as cores estão para as emoções e ambas podem interferir na comunicação visual de um traje.

A máxima do compêndio sobre ótica de 1704, pelo físico inglês Isaac Newton, postula três indicadores do fenômeno cromático: luz, cores e visão (PASTOREAU, Revista Moara, n. 68, ago-dez 2024, e68112, ISSN: 0104-0944

2023). No prisma de Newton, o branco é a mistura de todas as cores e a cor preta a ausência de cor, restando a esta última os tons cinzentos, opacos e as sombras.

Já as artes gráficas definem 3 (três) gêneros de cores: *Primárias*, vermelho, amarelo, azul; *Secundárias*, laranja (vermelho + amarelo), violeta (azul magenta), verde (amarelo + azul); *Intermediárias* (combinações entre primárias e secundárias), laranja amarelado, laranja avermelhado, violeta avermelhado, violeta azulado, verde-azulado, verde amarelado (CHATAIGNIER, 2006, p. 73).

Quanto aos efeitos, cores próximas na escala cromática podem ter a dominância de uma cor sobre as outras, ao passo que cores contrastadas tendem a influenciarem-se mutuamente. Por exemplo, um tecido alaranjado com bordas acinzentadas tende a escurecer o tom laranja. Já listras finas dispostas lado a lado em preto e branco parecem coloridas (CHATAIGNIER, 2006). Esse ilusionismo concorre para a fantasia têxtil, além de iluminar as cores. Portanto, os matizes (ou cromas), as nuances, as tonalidades e as luminosidades concorrem para a harmonização de um tecido ou vestuário.

10 Exercício de observação e descrição dos vestuários em *Grande Sertão: Veredas*

Para assegurar um padrão de observação, esta sondagem propõe critérios a partir da revisão bibliográfica e da exemplaridade do *corpus*, sendo eles:

- a) Anotar os dados objetivos da geografia da paisagem (topografia, relevo, geometrias, bacias hidrográficas e clima) e subjetivos do lugar;
- b) Identificar as texturas das paisagens (vegetação, matéria orgânica, minerais);
- c) Descrever as impressões fugidias (*Stimmung*);
- d) Relacionar o tecido correspondente à paisagem;
- e) Propor paleta de cores para os vestuários;
- f) Reconstruir os vestuários com referências estéticas e semióticas.

10.1 Vestuários descritos: indumentárias de vaqueiros e jagunços

Envoltos em indumentos de couro de bode ou de vaqueta, como uma segunda pele, os vaqueiros exibem um conjunto articulado de: **gibão**¹⁴ com perneira, joelheira, guaiaca (cinto com detalhes em metal), luvas e chapéu-de-couro, além de chicotes, arreios, cela e equipamentos de proteção do cavalo.

Já os jagunços, homens rústicos e de vida errante, camuflam-se nas paisagens e carregam um arsenal de apetrechos: cantil, punhal, facas, cartuchos, armas de fogo, a guaiaca, chapéu de couro ou de feltro em dias de inverno, lenços de seda ou tafetá, alpercatas (sandálias de couro com presilhas) e os jogos de bornais (MELLO, 2021). As vestes dos jagunços compreendem: a túnica, os bornais cruzados sobre o peito, a cartucheira e as alpercatas (MELLO, 2021).

JOCA RAMIRO

Na descrição de Riobaldo, o fazendeiro, pai morto de Diadorim, se destaca dos demais pelo:

Porte luzido, passo ligeiro, as **botas russianas**, a risada, os **bigodes**, o olhar bom e mandante, a **testa muita**, o **topete** de cabelos anelados, pretos, brilhando. Porque Joca Ramiro era mesmo assim sobre os homens, ele tinha uma luz, **rei** da natureza (ROSA, 2001, p. 54).

Chama à atenção a ênfase nos detalhes da cabeça do personagem, conotando-lhe a ascendência nobre e certa assimetria em relação aos comuns sertanejos. Os maneirismos nos cabelos e os bigodes bem delineados correspondem a certas características da estética visual do dandismo.

MEDEIRO VAZ

Na descrição de Riobaldo, o ex-fazendeiro é:

Ossoso, com a nuca enorme, cabeçona meia baixa, ele era dono do dia e da noite – que quase não dormia mais: sempre se levantava no meio das estrelas, percorria o arredor, vagaroso, em passo calçado com suas **botas de caítitu** [porco-do-mato], tão antigas (...). Medeiro Vaz era solene de guardar o rosário na **algibeira** [bolso], se traçar o sinal-da-cruz e dar firme ordem para se matar uma a uma as mil pessoas (ROSA, 2001, p. 46/7).

Como visto, a forma corpórea grotesca não conota apenas uma deformidade. Na descrição desse personagem tratar-se-ia da forma grotesca teratológica (SODRÉ; PAIVA, 2014), pois combinam-se o aspecto grotesco ao humano sensível, identificado pelas qualidades morais.

ZÉ BEBELO

¹⁴ As origens do **gibão** remontam à indumentária da cavalaria medieval européia. Conforme François Boucher, “o mantelete e o gibão” eram peças guarnecidas de peles e faziam parte de um arsenal de roupas e acessórios produzidos pelos peleteiros na época (2010, p. 179).

Zé Bebelo, jagunço, “se viu, montado num bom cavalo de duas cores, arreado com sela boa de Minas-Velhas. Deram que levasse carabina, suas outras armas, e cruz-cruz cartucheiras. Aí já tinha jantado. E o **bornal** com matlotagem” (ROSA, 2001, p. 298). “O **bornal** era confeccionado em tecido resistente, alças escapulares a que davam o nome de *chinha grande* – com cerca de 10 cm de largura, divisões internas no depósito ou mochila, dois a quatro botões na tampa, e pragmaticamente enfeitado apenas nas partes expostas à vista” (MELLO, 2021, p. 168).

10.2 Vestuários possíveis: *imagos femininas*

NHORINHÁ

A meretriz Nhorinhá, filha da cigana Ana Duzuza, é descrita a partir dos atributos físicos, da impetuosidade e do vestuário que a caracteriza:

Ao que, num portal, vi uma mulher moça, **vestida de vermelho**, se ria. (...) Na frente da boca, ela quando ria tinha os todos dentes, mostrava em fio. Tão **bonita**, só. Eu apeei e amarrei o animal num pau da cerca. (...) Eu nem tinha começado a conversar com aquela moça, e a poeira forte que deu no ar ajuntou nós dois, num grosso **rojo avermelhado**. Então eu entrei, tomei um café coado por mão de mulher, tomei refresco, limonada de pêra-do-campo. Recebeu meu carinho no **cetim do pêlo** – alegria que foi, feito casamento esponsal (ROSA, 2001, p. 49).

Lugar

Chapadão (MG). Lugar de quilombolas e jagunços, de belezas e tristezas, onde o calor não arrefece, mas onde na visão poética de Riobaldo “as chuvas se temperam” (ROSA, 2001, p. 49). É nesse portal que Nhorinhá aparece.

Textura, iluminação, ambiência

A terra é poeirenta e avermelhada. A textura da paisagem quente e macia como o tecido veludo. No “grosso **rojo avermelhado**”, os corpos de Riobaldo e Nhorinhá fusionam “feito casamento esponsal” (ROSA, 2001, p. 49). A poeira, que sobe como um redemoinho, é análoga ao rodopiar do vestido de muitas saias, evocando a potência transgressiva do vermelho. Quanto à luz, o dourado solar se junta ao vermelho, reproduzindo o efeito colorido da purpurina. A ambiência ou *Stimmung* dessa cena é a da vertigem.

Cores

O **vermelho**. “O vermelho é a mais saturada das cores. [...] É a cor que mais se destaca visualmente e aquela que mais rapidamente é distinguida pelos olhos” (DIANE, 2019, p. 50). Desde a era paleolítica, há resíduos dessa cor encontrados em ossos, pedaços de marfim, pedras. A cor é associada ao sangue, brasa e fogo (PASTOREAU, 2019) e os significados conotam luxúria e sedução.

Tecidos

Veludo. Este tecido “apresenta no lado direito um aspecto peludo, macio e brilhante. Os pelos curtos e densos fazem parte da estrutura do tecido. O veludo pode ser de seda, linho, poliéster ou algodão” (PEZZOLO, 2021, p. 319). E o **cetim**.

Vestuário

Nhorinhá aparece de **vestido vermelho**. A escolha desse vestuário por Rosa repete um ícone na história dos vestuários. Personagens fílmicas mostram a função simbólica do vermelho: o vestido vermelho de Bela, no filme *A bela e a fera*¹⁵, iconiciza as rosas vermelhas que envolvem o amaldiçoado castelo; e, em *Uma linda mulher*¹⁶, a prostituta, Vivian, aparece no jantar (ponto de virada da trama) com um exuberante vestido vermelho. Nesse momento, seu cliente, Edward, se apaixona por ela.

OTACÍLIA

Qual que uma luz de candeia mal deixava, a doçura de uma moça, no **esquadro da janela**, lá dentro. Moça de **carinha redonda**, entre compridos cabelos. E, o que mais foi, foi um sorriso. Isso chegasse? Às vezes chega, às vezes. Artes que morte e amor têm paragens demarcadas. No escuro. Mas senti. Me senti. Águas para fazerem minha sede. Que jurei em mim: a **Nossa Senhora** um dia em sonho ou sombra me aparecesse, podia ser assim – aquela cabecinha, figurinha de rosto, **em cima de alguma curva no ar**, que não se via (ROSA, 2001, p. 173/4)

No trecho acima, Otacília é descrita como um halo translúcido ou substância etérea suspensa no ar. De fato, a forma fluida de que se reveste a personagem não alcança a indexicalidade dos corpos materiais. Em sua primeira aparição a Riobaldo, na Fazenda Santa Catarina, Otacília é um *pura species* (ECO, 2013, p. 490/1), um

¹⁵ Filme dirigido por Bill Condon (2017). Disponível em: <<https://filmow.com/a-bela-e-a-fera-t52212/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

¹⁶ Filme dirigido por Garry Marshall (1990). Disponível em: <<https://www.adorocinema.com/filmes/filme-6200/>>. Acesso em: 09 ago. 2024.

“quality of feeling” ou *qualia* semiósico. A imagem motiva o leitor a imaginar um semblante e é justamente a iconicidade o principal fator da revelação facial de Otacília. Como explicado por Didi-Huberman (2015), a vaga representação ou *qualia* é “qualquer coisa a menos que uma imagem: um campo de marcas, de vestígios (*vestigia*) que mal se veem, ilegíveis, em todo caso – que ainda não são ícones e, ainda menos, signos ou símbolos” (*apud* BESSA 2022, p. 105).

Dois desses vestígios se destacam na descrição de Otacília: os **cabelos longos**, que emolduram a face de Otacília como um halo remetendo ao manto de Maria; o **rostinho redondo**, que insinua uma primigênia face, recorrente nas figuras angelicais e santidades representadas em afrescos renascentistas. O rosto mariano de Otacília evoca uma experiência estética arcaica - a “protocena” - na qual a contemplação mútua entre rostos se faz a forma mínima que modelará, originalmente, o espaço de preparação dos rostos (SLOTTERDIJK, 2016).

Lugar

Fazenda Santa Catarina (Serra dos Gerais). Espécie de oásis para os jagunços na travessia do sertão e que pedem pouso ao proprietário fazendeiro, Sr Medeiro Vaz, em passagem pela região.

Textura, iluminação, ambiência

O cenário é suave, em tons de azul e branco. O tom amarelado das auroras sugere uma textura fluida e leve, atmosfera de repouso e calma:

A Fazenda Santa Catarina era perto do céu – um **céu azul no repintado**, com as nuvens que não se movem. A gente estava em maio. Quero bem a esses maíes, o sol bom, o frio de saúde, as **flores no campo**, os finos ventos maiozinhos. A frente da fazenda num tombado, respeitava para o espigão, para o céu. Entre os currais e o céu, tinha só um **gramado limpo** e uma restinga de cerrado, de onde descem **borboletas brancas**, que passam entre as réguas da cerca. Ali a gente não vê o virar das horas (ROSA, 2001, p. 204/5).

Cores

O **branco** é o croma predominante dessa personagem feminina. “Toda moça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais” (2001, p. 206), diz Riobaldo entre reminiscências sobre a noiva e as mulheres que encontra na travessia.

Tecidos

Quando Diadorim antecipa o destino de Riobaldo e Otacília, descreve-a com a seguinte vestimenta: “Estou vendo vocês dois juntos, tão juntos, prendidos nos cabelos dela um botão de bogari. Ah, o que as mulheres tanto se vestem: **camisa de cassa branca**, com muitas **rendas**... A noiva, com o alvo véu de **filó**” (ROSA, 2001, p. 393). Manuela Pinto da Costa (2004, p. 6), a cassa é “um tecido muito fino e transparente de algodão ou linho”. Já os fios da renda podem ser trabalhados sobre um tecido vazado, assim como “sobre tule, sobre rede, com flores grandes ou pequenas, com motivos em relevo” (PEZZOLO, 2021, p. 226). Enquanto o **filó**, tecido transparente semelhante ao tule, de algodão ou náilon, pode ser tramado em forma de furos redondos ou hexagonais. (PEZZOLO, 2021).

Vestuário

Em *Grande Sertão: Veredas*, a roupa de Otacília evoca a imagem de um florário branco, entre lírios e caetés de pétalas unidas, sugerindo um tecido acetinado, branco e luminoso. Nessa economia visual, o campo de vestígios que delinea a roupa iconiza as formas da natureza. Trata-se de um vestuário-flor.

DIADORIM

“Diadorim é minha **neblina**...” (ROSA, 2001, p. 23)

Diadorim é descrita a partir de uma imagem da natureza. Personagem brumosa, *lusfús* (BESSA, 2022). Além dos atributos físicos: a beleza e os olhos verdes.

Lugar

Serra das almas (localizada entre a chapada Diamantina e o município de Livramento de Nossa Senhora, sudoeste da Bahia).

Textura, iluminação, ambiência

A textura da paisagem “neblina” é brumosa e vaporosa. A iluminação, sombreada. O tom, acinzentado. A *Stimmung* dessa ambiência marmoreada – nem branca, nem cinza - ressoa a melancolia do contexto narrado:

Lhe mostrar os altos claros das almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. (...) A garôa rebrilhante da dos-Confins, madrugada quando o céu embranquece – **neblim** que chamam de xererém. Quem me ensinou a apreciar essas as belezas sem dono foi Diadorim... (ROSA, 2001, p. 42)

Cores

Para Diadorim, o **cinza** das brumas e da neblina, além dos **tons terrosos**, o **ocre** e o **bege** do sertão altiplano dos Gerais. Além do conhecido paralelismo entre o **verde** dos rios e dos olhos de Diadorim. Considerada uma cor indeterminada pela gama de variações, o verde entra na combinação dos quatro elementos primordiais: o branco (ar), o preto (terra), o vermelho (fogo) e o verde (água), conforme Michel Pastoreau (2019).

Aliás, no glossário de termos gregos para as cores o verde apresenta gradações cromáticas, daí a imprecisão na determinação do matiz. Por exemplo: o *chloros* oscila entre o verde e o amarelo; os tons acentuados do *prasinus* evocam o verde-escuro; o *glaukos* apresenta nuances entre o verde e o cinzento, o amarelo e o castanho e também tons azulados, aparentando um esverdeado indefinido pela “palidez ou fraca concentração da cor” (PASTOREAU, 2019, p. 19) tal como oscilam os tons dos rios do sertão descrito em *Grande Sertão: Veredas*. Por conta das características desta última, o *glaukos* parece ser a tonalidade mais próxima da personagem Diadorim.

Tecidos

O **linho**. Trama originada de uma fibra vegetal nobre (CHATAIGNIER, 2006). Tecido poroso possui brilho natural e toque suave. Antialérgico e antibactericida. Facilita a transpiração em ambientes excepcionalmente quentes.

Seda plissada ou **Delphos**. Conforme Gilles Deleuze (1991), as dobras em vestimentas e tecidos têm autonomia em expressão, pois liberam suas próprias dobras da subordinação ao corpo finito. Ou, paradoxalmente, insubordinação ao acaso a cada dobra infinita. No limite deste exercício imaginativo, o tecido plissado proposto para o vestuário de Diadorim corresponde ao círculo existencial das coisas, da natureza e dos personagens em *Grande Sertão: Veredas*. Trata-se de uma dobra monadológica infinita, concêntrica e em perpétuo movimento, como os plissados que jamais se desfazem.

Vestuário

A sugestão para o vestuário de Diadorim – ou roupaisagem - leva em conta o vínculo atávico da personagem com o sertão e o vaticínio de seu destino mortal. Diadorim é o *evolon*¹⁷ da história desses jagunços em peregrinação. Por isso, o misto de

¹⁷ O conceito de *evolon* é uma máxima da Teoria da Catástofre e foi proposto por Mende e Peschel. Postula que na natureza existem padrões ou níveis de estabilidade em que a “transição” pode levar a um novo estado de organização, envolvendo “desestruturas e desorganizações assim como reestruturas”. Revista Moara, n. 68, ago-dez 2024, e68112, ISSN: 0104-0944

indumentária típica com vestimenta masculina: túnica de linho cinza opaco, calça comprida em tom terroso, lenço de seda plissada em tom esverdeado. Nos extremos do corpo, o chapéu de feltro cor de areia e alpercatas de couro nos pés.

Considerações finais

Dois conceitos foram essenciais para legitimar a comparação entre os termos paisagem, textura e tecido neste estudo: o de intermodalidade entre os sentidos, de Helmuth Plesner; e o conceito de *Stimmung*, de Gumbrecht. A materialidade visual potencializada pela escrita de Guimarães Rosa possibilitou examinar e identificar texturas em *Grande Sertão: Veredas*, assim como se observou uma conexão entre as paisagens descritas e certas *Stimmungs* (ambiências). Para Diadorim, estampas terrosas e opacas que evocam a atmosfera agreste do sertão; para Otacília, estampas claras e iluminadas como as estampas provençais; e, para Nhorinhá, estampas vertiginosas como as formas sinuosas da Art-Nouveau. As ambiências das paisagens revelaram-se, portanto, “pistas” para a leitura dos vestuários em *Grande Sertão: Veredas*.

A pesquisa sobre os têxteis mostrou ser válido o exercício de espelhamento entre as texturas das paisagens e as texturas dos tecidos. É exemplar o trecho em que Riobaldo descreve a ambiência vaporosa das cachoeiras, o “neblim”, espécie de fog londrino nos “altos claros das almas” (ROSA, 2001, p. 42). A intimista ambiência dos Gerais, transposta para a lógica têxtil, guarda semelhanças com os tecidos *lenos*, porosos e de textura suave, conforme visto neste estudo; outra aproximação é a textura do tecido *mussê*, que tem aspecto de espuma. Para um futuro glossário têxtil-paisagístico de *Grande Sertão: Veredas*, sugere-se a criação da nomenclatura “neblim” para texturas que remetam à personagem Diadorim.

Outro exemplo é o modo de aparição da personagem Otacília, cujo vestuário modula-se como um quase-signo. Uma quase aparência. A noiva de Riobaldo é

e reorganizações” (VIEIRA; SANTAELLA, 2008, p. 79). Conforme Jorque Albuquerque Vieira, a crise sistêmica ou *evolon* consiste no evento que “retira o sistema de um certo estado de organização, tende a desorganizá-lo e, em um período de maior perigo, pode vir a encontrar uma solução (a transição) que, se eficiente, permite ao sistema retornar à organização, mas em outro nível” (2008, p. 80). Ou seja: a instabilidade em um sistema é a abertura para um novo estado nos ambientes físicos, na vida, quanto para o sujeito, como são os processos semióticos no arco de sua expressividade. Em *Grande Sertão: Veredas*, a personagem mutante, Diadorim, representa as possibilidades evolutivas (escolhas) do *evolon*: a loucura ou o salto qualitativo para uma nova condição existencial.

retratada no romance como a própria qualidade da brancura, um *qualia* semiósico, contribuindo para essa percepção o botão de bogari nos cabelos, a camisa de cassa branca, a transparência da renda e o do filó. A alvura de Otacília, “luz de candeia” (ROSA, 2001, p. 173/4), constitui um par antitético com Nhorinhá, a meretriz que aparece para Riobaldo ostentando um vestido vermelho reluzente em meio à poeira. As duas figuras arquetípicas e antitéticas se destacam pelos *cromas* que as definem, respectivamente, o branco e o vermelho.

Michel Pastoreau analisou a oposição cromática. Segundo o historiador, na Idade Média os dois códigos – o branco e o vermelho - se opõem, sendo o branco uma cor feminina, “cor da pureza e da beleza, da inocência e da castidade, da paz e da simplicidade” (2023, p. 100) e o vermelho uma cor indicial, da luxúria e do amor carnal.

Já na descrição dos vestuários dos vaqueiros e dos jagunços foi identificado o uso da metonímia. O recurso retórico permitiu completar o esquema visual das vestimentas desses dois tipos sociais. Não faltaram às descrições de Guimarães Rosa detalhes ou pistas para guiar tais formas de modo que crescessem em robustez e expressão. Foram as cores nuançadas do couro e dos tons terrosos os principais caracteres nos trajés dos habitantes do sertão. Não sem deixar de destacar a pormenorizada descrição dos objetos de uso pessoal e os acessórios presentes nas indumentárias típicas do antológico romance. Esse arsenal costumizado abre questões à ordem dos *objectuns*, a serem examinados em futuro estudo. Além disso, não são poucos os neologismos e usos de termos do léxico têxtil por Guimarães Rosa, sinalizando para a existência de um arcabouço estético em estreito diálogo com as áreas da beleza e da Moda.

A leitura fenomenológica de *Grande Sertão: Veredas* permitiu concluir que os vestuários são completados pelas ambiências de seus entornos. E que, quando Rosa assim o faz, problematiza o estatuto da imagem. Usando uma metáfora cinematográfica, em *Grande Sertão: Veredas* é desde a profundidade de campo das paisagens que os trajés emergem e se materializam, projetando-se como *qualias*. Ou seja, não são os personagens e os vestuários que incorporam o sertão, mas o sertão que incorpora os personagens e os vestuários. Assim, as consequências práticas da metodologia aplicada permitem asseverar que a noção de roupagem acrescentou nova dimensão ao romance analisado: a *espaço-visiva*, ao lado de outras espacialidades. Por fim, conforme

demonstrou este artigo, o imaginário estético e têxtil observado em *Grande Sertão: Veredas* revelou-se um fértil campo de pesquisa, a ser ampliado e documentado por pesquisadores que se impregnarem da beleza *lusfús* rosiana.

Referências

ALPERS, Svetlana. **A Arte de Descrever. A Arte Holandesa no Século XVII.** Trad. Antonio de Pádua Danesi. – São Paulo: EDUSP, 1999.

ALVES, C. da Silva. Diadorim, Nhorinhá, Otacília. **O feminino em Grande Sertão: Veredas.** Trabalho de Conclusão de Curso. (UFRGS). Porto Alegre, 2008.

ANDREOTTI, Giuliana. **Paisagens Culturais.** Trad. Ana Paula Belenzier. – Curitiba: Editora UFPR, 2013.

ARROYO, Leonardo. **A Cultura Popular em Grande Sertão: Veredas.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

BARTHES, R. **A Câmara Clara.** Trad. Júlio Castanôn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BESSA, Leandro. Diadorim, um fantasma de nosso tempo: aparições e atualidade em Grande Sertão: Veredas. **Dossiê – A imagem e a disseminação do conhecimento em humanidades e artes.** Sergipe, v.10/ n. 20, p. 98-122, 2022.

BOUCHER, François. **História do Vestuário no Ocidente.** Trad. André Telles. São Paulo: Cosacnaif, 2010.

BUSATO, Cláudia M. O rosto e a roupa: uma leitura dos outdoors de moda em ambientes urbanos. In: BORNHAUSEN, D.A.; MIKLOS, J.; SILAV, M.R. (ORG.) **CISC 20 anos: comunicação, cultura e mídia.** São José do Rio Preto/SP: Bluecom Comunicação, 2012.

CALLAN, G. O. **Enciclopédia da Moda.** São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CÁCERES, J. G. **Técnicas de Investigacion em sociedade, cultura y comunicaci3n.** México: Addyson Weslwy Longman, 1999.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem.** São Paulo: Estação das Letras Editora, 2006.

COPPOLA, Soraya A. Alves. O fio que tece a memória. Ensino e pesquisa como eixo de rememoração da história dos materiais têxteis. **Revista Cartema.** Recife, v. 11/ n. 11, p. 1-20, Out. 2023.

COSTA, M. P. Glossário de termos têxteis e afins. In: **Revista da Faculdade de Letras, Ciências e Técnicas do Patrimônio.** Porto, 2004. I Série vol. III, pp. 137-161.

COSTA, Francisco. A. da. O figurino como elemento essencial da narrativa. In: **Sessões do Imaginário.** Porto Alegre, n. 8, p. 38-41, Ago. 2002. (FAMECOS/PUCRS)

DELEUZE, G. **A dobra. Leibniz e o Barroco.** Trad. Luiz B. L. Orlandi - Campinas/SP: Papyrus, 1991.

DIANE, A. **Termo de Cores (verde & vermelho).** Dissertação (Mestrado em Linguística. Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras). Lisboa, 2019.

DONDIS, D. A. **Sintaxe da Linguagem Visual.** Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ECO, U. **A vertigem das listas.** Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. **Da Árvore ao Labirinto. Estudos históricos sobre o signo e a interpretação.** Trad. Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Record, 2013.

EDWARDS, Clive. **Como compreender design têxtil. Guia rápido para entender estampas e padronagens.** Trad. Luciana Guimarães. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2012.

FIORIN, José Luiz. **Figuras de Retórica.** 1 ed. São Paulo: Contexto, 2019.

FRAGA, Ronaldo; ABREU, Sabrina. **Memórias de um estilista coração de galinha.** 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica: 2023.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noëtos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. São Paulo: Atlas, 1999.

GINZBURG, C. Chaves do Mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, U.; SEBEOK, T. A. **O signo de três**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUMBRECHT, Hans U. **Atmosfera, ambiência, *Stimmung*. Sobre o potencial oculto da literatura**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2014.

MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MELLO, Frederico P. de. **Estrelas de Couro. A estética do cangaço**. – 4. Ed. – ver. – Recife: CEPE, 2022.

MENESES, Adélia B. O ‘Quem’ dos lugares. A passionalização da natureza em Grande Sertão: Veredas. **Scripta**. Belo Horizonte, v.9, n. 17, p.29-39, 2º sem. 2005.

MONTAGU, A. **Tocar. O Significado Humano da Pele**. Trad. Maria Sívia Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1988.

NUNES, B. **No tempo do niilismo e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1993.

OLIVEIRA, Laura. R. **Constituintes de casca externa de plantas do cerrado e suas atividades biológicas**. Dissertação de Mestrado. (Instituto de Biociências da USP. Programa de Pós-Graduação em Botânica). São Paulo, 2022.

PASTOREAU, M. **Branco. História de uma cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2023.

_____. **Vermelho. História de uma cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

_____. **Verde. História de uma cor**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.

PEZZOLO, Dinah B. **Tecidos. História, tramas, tipos e usos**. 6 ed. rev. atual. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2021.

PLESNNER, H. Antropologia dos Sentidos. In: GADAMER, H-G.; VOGLER, P. (Org.) **Nova Antropologia: o homem em sua existência biológica, social e cultural**. São Paulo: EPU, EDUSP, 1977.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

RUBERTELLI, M. **Coleção Folha Moda: glossário**. São Paulo: F. de São Paulo, 2015.

SLOTERDIJK, Peter. Entre rostos. Sobre o surgimento da esfera íntima interfacial. In: **Esferas I. Bolhas**. Trad. José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SODRÉ, M.; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2014.

SOUZA, Anderson Luiz de; FERRAZ, Wagner. **Trabalho do Figurinista. Projeto, pesquisa e criação**. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

VIEIRA, J.A.; SANTAELLA, L. **Metaciência como guia da pesquisa. Uma proposta semiótica e sistêmica**. São Paulo; Editora Mérito, 2008.