



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS**

**O FIGURINO DAS MULHERES NORDESTINAS NA NOVELA *MAR DO SERTÃO* (2022)**

**Juazeiro / BA**

**2024**

MARTHA BEATRIZ LOPES FERREIRA

O FIGURINO DAS MULHERES NORDESTINAS NA NOVELA *MAR DO SERTÃO*  
(2022)

Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia - UNEB.

Orientadora: Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva.

Juazeiro / BA

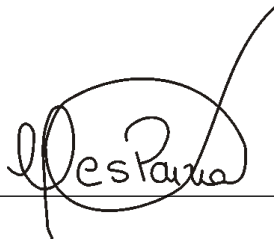
Dezembro/2024



MARTHA BEATRIZ LOPES FERREIRA

O FIGURINO DAS MULHERES NORDESTINAS NA NOVELA *MAR DO SERTÃO*  
(2022)

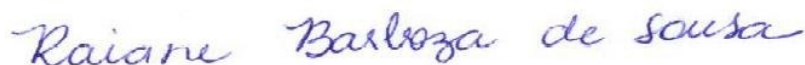
Monografia apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Jornalismo em Multimeios pela Universidade do Estado da Bahia, aprovada em 07 de janeiro de 2024, pela banca examinadora constituída pelas seguintes professoras e jornalista:



---

Profa. Dra. Carla Conceição da Silva Paiva

Universidade do Estado da Bahia



---

Profa. Me. Raiane Barboza de Sousa

Universidade do Estado da Bahia



---

Profa. Me. Letizia Osório Nicoli

Universidade Estadual de Campinas

Juazeiro / BA

Janeiro/2025

Juazeiro / BA

Dezembro/2024

## **AGRADECIMENTOS**

O “você não sabe o quanto eu caminhei” nunca fez tanto sentido. Foram muitos passos para chegar até esse encerramento de ciclo.

Agradeço primeiramente à Deus, por ter me permitido chegar até aqui com saúde, por ter me dado sabedoria para aceitar aquilo que não dependia de mim e força para realizar aquilo que dependia. Por guiar meus passos de volta para casa, o lugar que eu nunca deveria ter saído e por ter me dado sabedoria para aceitar e confiar cegamente nos propósitos divinos.

À meus pais, Marta Rejane Lopes e Ismael Ferreira, por me fazerem conhecer o maior amor do mundo, por ter feito da nossa relação um refúgio cheio de acolhimento e bons conselhos, por nunca me fazer duvidar da minha capacidade de realizar qualquer coisa e por deixarem claro o quanto sempre vou ser amada em casa. Vocês são a melhor parte de mim e eu sou muito feliz pela nossa pequena família de três.

Ao meu primo/irmão Wendell dos Santos, que quando o mundo achou que eu estava louca por escolher o jornalismo, segurou na minha mão e me incentivou, como faz um bom irmão mais velho.

Aos demais familiares que me acompanharam durante essa jornada, me desejando o bem e me colocando em suas orações.

À minha orientadora Carla Paiva, que conseguiu tornar leve um processo árduo. Existem pessoas que possuem o dom de orientar com respeito, empatia e muitas risadas... Esse é o seu dom! Serei eternamente grata pela escuta e direcionamento.

À professora Andrea Cristiana Santos, que me acolheu como uma mãe. Muito obrigada por todo carinho e atenção, a senhora foi luz no meu caminho.

Às minhas amigas Flávia Santos e Júlia Vasconcelos, que me ajudaram a chegar (literalmente) até a UNEB e me acompanham e ajudam até hoje. Para vocês, minha admiração eterna.

Aos meus amigos Yanne Nascimento e Levi Varjão, que me ajudaram a permanecer na UNEB, me acolheram, me acalmaram, dividiram as agonias da vida dentro e fora dos muros da Universidade. Que nosso trio permaneça unido pelo amor e amizade.

À turma do eterno quinto período, que passado o estranhamento, me acolheu tão como pertencente dessa trupe louca e que quase no fim da jornada me presenteou com amigas que quero levar para a vida: Vitória, Letícia, Irina e Nicole, a vida se tornou mais leve depois que comecei a dividir com vocês.

Aos meus grandes e vários amigos que suportaram me ouvir e me ver chorar durante toda a graduação e que estão comigo nos confetes e nas lágrimas.

À todos os professores que foram peças importantes para minha formação como profissional e como ser humano.

Por último, e não menos importante, agradeço à mim, por ter encarado o desafio de desistir de uma graduação badalada para seguir o meu coração, pela responsabilidade que tive durante todos esses anos de curso, por nunca, por pior que fosse o cenário na universidade ou fora dela, ter desistido. Não foi fácil passar por todas as mudanças que passei, não foi fácil caminhar sozinha em alguns momentos, mas eu sempre estive ali por mim e me orgulho muito disso.

Apenas tenha coragem e seja gentil...

## **RESUMO**

A telenovela é conhecida como um gênero de narrativa audiovisual que mistura ficção e elementos do cotidiano. Caracterizada por sua capacidade de criar empatia e identificação, trata de questões universais com enfoque nas especificidades de cada contexto. Este trabalho se propôs a analisar as principais representações construídas em torno do Nordeste a partir do figurino feminino na telenovela *Mar do Sertão*, com a finalidade de identificar aspectos de aproximação e distanciamento do Nordeste presente nessa novela e o cotidiano das mulheres nordestinas, examinando os figurinos de três personagens femininas principais Candoca, Xaviera e Tereza. Foi adotada uma abordagem qualitativa, utilizando a análise de conteúdo e de imagem. A pesquisa apontou que os figurinos adotados ajudam a moldar percepções sobre as personagens analisadas, ainda reforçam alguns estereótipos, limitando a complexidade das três personagens, contudo representam a diversidade e a força das mulheres nordestinas.

**Palavras-chave:** Nordeste; novela; figurinos; mulheres nordestinas e análise de conteúdo

## RESUMEM

La telenovela es conocida como un género de narrativa audiovisual que mezcla ficción y elementos de la vida cotidiana. Caracterizada por su capacidad para generar empatía e identificación, aborda cuestiones universales con un enfoque en las especificidades de cada contexto. Este trabajo se propuso analizar las principales representaciones construidas en torno al Nordeste a partir del vestuario femenino en la telenovela *Mar do Sertão*, con el objetivo de identificar aspectos de acercamiento y distanciamiento del Nordeste presente en esta novela y la vida cotidiana de las mujeres nordestinas, examinando los vestuarios de tres personajes femeninos principales: Candoca, Xaviera y Tereza. Se adoptó un enfoque cualitativo, utilizando el análisis de contenido e imagen. La investigación señaló que los vestuarios adoptados ayudan a moldear percepciones sobre las personajes analizadas, además refuerzan algunos estereotipos, limitando la complejidad de las tres personajes; sin embargo, representan la diversidad y la fuerza de las mujeres nordestinas.

**Palavras-clave:** Nordeste; telenovela; vestuarios; mujeres nordestinas y análisis de contenido.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Candoca no primeiro capítulo .....	41
Figura 02: Exposição de arte para comemorar 52 anos do Movimento Armorial de Ariano Suassuna.....	42
Figura 03: Açucena no início da novela .....	44
Figura 04: Influência Boho Chic no figurino de Candoca .....	45
Figura 05: Casamento de Candoca e Tertulinho .....	47
Figura 06: Primeiro figurino da segunda fase da novela.....	49
Figura 07: Candoca revela gravidez.....	51
Figura 08: Xaviera chega em Canta Pedra.....	55
Figura 09: Inaura olha para Leleu pelo espelho .....	56
Figura 10: Xaviera tem visão da Virgem Maria.....	62
Figura 11: Xaviera com Manduca ao retornar à Canta Pedra .....	63
Figura 12: Timbó recebe Xaviera em sua casa .....	66
Figura 13: Cerimônia de posse de Xaviera .....	69
Figura 14: Tereza ajuda Candoca com o parto da cabra .....	71
Figura 15: Veridiana em Flor do Caribe .....	72
Figura 16: Timbó e Tereza em frente à casa da família.....	76
Figura 17: Tereza se olha no espelho após transformação.....	94
Figura 18: Timbó não reconhece Tereza.....	95
Figura 19: A família vai ao shopping. ....	98

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. UMA MOCINHA SERTANEJA .....</b>	<b>26</b>
1.1. O MOVIMENTO ARMORIAL E SUA PRESENÇA NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS SOBRE O NORDESTE .....	33
1.2 DO ARMORIAL AO BOHO CHIC: A CONSTRUÇÃO DO FIGURINO DE CANDOCA.....	36
<b>2. XAVIERA E A NOVA ROUPAGEM DA VILÃ NORDESTINA.....</b>	<b>55</b>
2.1 A MÍSTICA POR TRÁS DOS CABELOS ACIMA DO OMBRO.....	64
<b>3. TEREZA: CONTRUÇÃO DE UMA NOVA MULHER.....</b>	<b>71</b>
3.1 TEREZA DA PRIMEIRA FASE: VESTIDA DE CHITA E DE ESTEREÓTIPO.....	77
3.2 TEREZA DA SEGUNDA FASE: NEM CHITA NEM LENÇO.....	86
<b>4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>101</b>

---

## INTRODUÇÃO

A telenovela é amplamente reconhecida como uma das formas de narrativa mais acessíveis dentro da indústria cultural, justamente por sua capacidade de alcançar uma ampla audiência, independentemente de classe social, idade ou região. Ela se torna uma verdadeira plataforma de identificação, permitindo que diferentes grupos de espectadores se vejam representados nas histórias e personagens, criando um elo entre a trama e a vida cotidiana. Esse aspecto de universalidade é um dos principais atrativos da novela, pois ela reflete realidades e experiências que vão além das fronteiras geográficas e sociais, promovendo uma troca de vivências e perspectivas. Além disso, as novelas frequentemente abordam temas culturais e sociais que geram reflexão no público, como questões de identidade, relações familiares, desafios econômicos e políticos, incentivando a discussão e a análise de questões relevantes para a sociedade brasileira.

O Nordeste sempre foi cenário para grandes produções quando se trata de telenovelas. A primeira ambientada no contexto nordestino foi *Verão Vermelho*, escrita pelo baiano Dias Gomes, em 1970. Ao longo dos anos, tivemos clássicos como *Tieta* (1989), *Roque Santeiro* (1985), *Porto dos Milagres* (2001), *Senhora do Destino* (2004) – como uma parte da história desenvolvida no Rio de Janeiro –, *Cordel Encantado* (2011) e *Mar do Sertão* (2022), entre outras.

A novela *Mar do Sertão* é uma produção veiculada na TV Globo, entre os anos de 2022 e 2023, com um recorte temporal focado no tempo presente. A produção foi escrita por Mário Teixeira, com colaboração de Marcos Lazarini, Cláudia Gomes, Dino Cantelli e Carolina Santos, tem direção de Bernardo Sá, Mariana Duarte, Natália Warth e Rogério Saguí, sob a direção geral de Pedro Brenelli e direção artística de Allan Fiterman. A narrativa conta com 178 capítulos e, atualmente, está disponível na plataforma Globo Play. Sua trama é ambientada na cidade fictícia de Canta Pedra, no interior do Nordeste, e é nesse cenário que se desenvolve a história de um triângulo amoroso envolvendo Candoca (Isadora Cruz), seu noivo Zé Paulino (Sergio Guizé) e Tertulinho (Renato Góes), além das disputas pelos bem mais valiosos da região: a água, controlada pelos poderosos coronéis.

Candoca e Zé Paulino estão prestes a se casar, mas o coronel Tertúlio (José de Abreu), proprietário da Fazenda Palmeiral, ordena que Zé Paulino entregue um cavalo em outra cidade no dia marcado para o casamento. Enquanto isso, Tertulinho, filho do coronel, retorna à cidade após anos vivendo na capital. Ao rever Candoca, ele se encanta

de imediato e, mesmo sabendo do noivado dos dois, tenta conquistá-la. O destino intervém quando o coronel manda Tertulinho acompanhar Zé Paulino em uma viagem. Durante o percurso, uma tempestade provoca um acidente, e enquanto Tertulinho sobrevive, Zé Paulino é dado como morto. Dez anos depois, no entanto, Zé Paulino reaparece, mudando a vida dos habitantes de Canta Pedra, especialmente a de Candoca, que agora está casado com Tertulinho. Entre sentimentos conflitantes e velhas mágoas, os dois precisam decidir se seguirão o coração ou o peso do passado. Paralelamente, outras tramas e personagens ganham destaque na novela, como é o caso de outras duas personagens femininas que foram analisadas no presente trabalho.

A novela *Mar do Sertão* começou como uma grande aposta do núcleo de novelas da Tv Globo para recuperar a audiência da faixa das 18h. Porém, no decorrer da exibição, a novela sofreu duras críticas, a começar por sua abertura, que não agradou ao público por conta da semelhança com novelas mexicanas. Segundo Amorim (2022), os internautas fizeram pontuações incisivas sobre a estética da abertura e criticaram a forma como os personagens principais apareceram nela. A abertura mostra Zé Paulino, Candoca e Tertulinho como se fossem miragem em meio às paisagens do Sertão.

Mas, não foi só a abertura que não caiu nas graças do público, o enredo também foi questionado por telespectadores e pelos críticos. César (2023) definiu o motivo do não sucesso do folhetim como “uma falta de ousadia autoral para fazer os conflitos caminharem”. Castro (2022) compartilhou da mesma opinião do crítico anterior e destacou outros pontos, como o enredo de mocinha como exemplo de justiça e bondade não ter cativado o público; a vingança de Zé Paulino ter tomado um rumo que não permitiu que as pessoas entendessem o motivo pelo qual ele estava se vingando; e a falta de química entre os protagonistas e a não evolução do triângulo amoroso apresentado no início da novela.

Concordando com as críticas anteriores e destacando os aspectos bem sucedidos da trama, Castro (2022) e César (2023) ainda consideraram os personagens Xaviera e Timbó como as narrativas que mais conquistaram o público. Ambos com histórias de mudança e evolução, envoltas em pitadas de humor, conseguiram manter a média de 19 pontos de audiência no último capítulo, cinco pontos a menos que sua antecessora *Além da Ilusão* (2022) e superando em apenas um ponto a novela *Nos Tempos do Imperador* (2021), de acordo com a colunista do jornal O Globo, Patrícia Kogut (2023).

Apolinário (2024) pontuou em sua pesquisa que o enredo de *Mar do Sertão* conseguiu atrair o público nordestino, para prestigiar a região e os atores nordestinos presentes no elenco. Aspectos como costumes, vocabulário e vivências também serviram para aproximar esses telespectadores, que mesmo notando os estereótipos presentes na trama, não os tomaram como motivo para não consumir a produção. A pesquisa de Apolinário (2024) ouviu também pessoas de outras regiões que assistiam a novela e, para elas, os estereótipos foram o grande destaque, o que acaba reforçando a ideia de um Nordeste de fome, seca e sofrimento.

A novela é considerada por muitos estudiosos como uma das narrativas mais democráticas da indústria cultural. Immacolata Lopes (2003), uma das precursoras nos estudos sobre esse tipo de narrativa, a classifica como um agente central do debate sobre a cultura brasileira, que alimenta um repertório comum, de tal maneira que pessoas de classes sociais, sexo, faixa etária e regiões diferentes se posicionem e se reconheçam umas nas outras, através dos seus personagens. Para que essa sensação de semelhança seja despertada, vários aspectos da produção são pensados, um deles é o figurino, que carrega um papel muito importante na construção da narrativa dos personagens, sobretudo em projetos audiovisuais.

De acordo com Abrantes (2001), dentre os elementos que compõem uma narrativa audiovisual, o figurino ocupa um lugar importante, não apenas como um recurso estético, mas também como um potente veículo de construção de identidades e significados. A partir dessa caracterização, valores e traços culturais, específicos ou não, são apresentados como escolhas feitas para os trajes das personagens que podem carregar elementos de aproximação ou distanciamento da realidade cotidiana. Não só na novela, mas como em outras produções audiovisuais, o figurino, portanto, possui extrema importância na construção do personagem, pois tem o poder de auxiliar os atores a representar outras personalidades.

O figurino transforma o ator/a atriz em um objeto animado. O papel do figurino é descrito por Almeida (2010) da seguinte forma: “No universo da representação, o figurino tem um papel peculiar, por ser o elemento que, mais que vestir a personagem ou executar uma função meramente decorativa, traduz a mesma de forma mais imediata para o público (ALMEIDA, 2010, p.13).” A tradução imediata para o público pode gerar o sentimento de identificação e, durante a história das novelas, várias peças do figurino de atrizes e atores tornaram-se populares e usuais para o público.

Os figurinos deixam marcas na memória do público, como é o caso das composições usadas pelas personagens da novela *Dancin Days* (1978), que segundo o Gshow (2023) tem um dos figurinos mais lembrados. As meias de lurex coloridas, os saltos finos e os pequenos tops, chamados de bustiês, usados pela personagem de Sônia Braga na trama são um marco da estética da novela, que foi ambientada no auge da discoteca. Na década de 1990, a blusa de modelo ciganinha, hoje conhecida como ombro a ombro, não saiu do guarda-roupas das moças que sonhavam em se parecer com Babalu, personagem vivida pela atriz Letícia Spiller, em *Quatro por Quatro* (1994/1995). Já nos anos 2000, a novela *Celebridade* (2004) também ajudou a popularizar tendências como as minissaias jeans plissadas e saltos altos combinados com meias coloridas.

Além da influência na escolha das peças de roupas, personagens de novela também são inspiração para os cortes de cabelos. No ranking preparado pelo Gshow (2023), o cabelo mais reproduzido foi da personagem Cristina, vivida por Tônia Carrero na década de 1970. O visual da protagonista foi tão copiado, que o corte passou a se chamar pigmalião, em referência ao nome da trama, que é *Pigmalião 70* (1970).

Algumas atrizes também são conhecidas por lançaram tendências de figurino através dos seus personagens, como é o caso de Giovanna Antonelli, que em *Aquele Beijo* (2012) popularizou o corte curto, em camadas altas e cacheadas da sua figura dramática. Antes disso, em *O Clone* (2001/2002) a pulseira e o kahal usados nos olhos pela sua personagem Jade, que tinha origens mulçumanas, fez sucesso entre as mulheres da época. Antonelli também foi responsável por tornar febre em 2014 o esmalte azul, ao inserir esse elemento na composição do papel de Clara, na última novela do autor Manoel Carlos, *Em Família* (2014). O esmalte rendeu o convite para assinar sua própria linha de esmaltes, que está no mercado até os dias de hoje.

Segundo Carneiro (2003), quando uma nova novela começa a ser exibida, os figurinos costumam ser inspirados nas coleções da próxima estação. Isso evita que o público veja roupas que já estão disponíveis nas lojas, garantindo que as produções mantenham um ar de novidade, algo essencial para o universo da moda, onde o desatualizado pode ser prejudicial. A construção da representação de um personagem pelo figurino colabora também como um incentivo de desejo de possuir aquelas peças e o sentimento de identificação com o que é apresentado.

A representação é entendida como algo que tem o poder de retratar um lugar, uma pessoa e ajudar a contar sua história. Segundo o historiador francês Roger Chartier (2002):

Representar é, pois, fazer conhecer as coisas mediante ‘pela pintura de um objeto’, ‘pelas palavras e gestos’, ‘por algumas figuras, por marcas’ – como os enigmas, os emblemas, as fábulas, as alegorias. Representar no sentido jurídico e político é também ‘manter o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’ (CHARTIER, 2002, p. 165)

Os estudos ligados ao conceito de representação são importantes para entender a complexidade das práticas culturais e da sociedade, para que não exista uma barreira ou um fator limitante que determine a imagem de um gênero ou região. A região Nordeste é composta por nove estados: Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Paraíba, Pernambuco, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe. Ao todo, 54,6 milhões de pessoas vivem nessa região, que é dividida em sub-regiões, devido às diferentes características físicas, são elas: Meio-norte, sertão, agreste e zona da mata.

São quatro também a variação de climas presentes no Nordeste, sendo eles o Tropical, Semiárido, Equatorial e Litorâneo úmido. Com a diferença dos climas, tem-se também a diferença de vegetação. Os principais tipos encontrados são Mata Atlântica, Cerrado, Caatinga, Mata dos cocais e Mangues. O relevo dessa região é composto por planícies costeiras e planaltos antigos e extensos e sua bacia hidrográfica corresponde a do Rio Paraíba, dos Rios Tocantins-Araguaia e do Rio São Francisco, sendo esse último de grande importância para o Sertão do São Francisco, que engloba as cidades de Petrolina-PE e Juazeiro-BA, influenciando nas questões econômicas, sociais e culturais das duas cidades, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.

De acordo com o Censo Demográfico de 2022, a população do Nordeste do Brasil era de 54.644.582 habitantes. A região é dividida em sub-regiões, devido às diferentes características físicas, são elas: Meio-norte, sertão, agreste e zona da mata. A zona da mata está localizada na faixa litorânea banhada pelo Oceano Atlântico e que compreende o trecho que se entende do Rio Grande do Norte ao Sul da Bahia. É a sub-região com maior concentração populacional, por isso, é mais urbanizada e com melhor infraestrutura referente, sobretudo, à telecomunicação e aos transportes. Essa sub-região se destaca ainda por abrigar a maior concentração de instituições administrativas do Nordeste, bem como as principais capitais. É também onde se observa a maior rend

a per capita, com o comércio e os serviços sendo as atividades econômicas predominantes. Seu clima é o tropical úmido, com solos férteis devido à regularidade das chuvas, característica típica da região intertropical e sua vegetação natural é a Mata Atlântica.

O Agreste é caracterizado por abranger áreas dos estados da Bahia, Sergipe, Alagoas, Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. O clima predominante na região é semiárido, com a vegetação característica da caatinga. A relevância é composta, em sua maioria, por planaltos, e os rios são, em grande parte, intermitentes. A população local tem um perfil jovem e está equipada em áreas urbanas. Na economia, destacam-se as atividades agrícolas e o setor de serviços.

Já a sub-região denominada como Sertão é a maior sub-região do Nordeste, corta todo o oeste da Bahia, uma pequena parte de Alagoas e da Paraíba, grande parte de Pernambuco, do Rio Grande do Norte, todo o território do Ceará e o leste do Piauí. É caracterizada por um clima semiárido, com altas temperaturas e baixa pluviosidade, o que resulta em períodos prolongados de estiagem. A vegetação predominante é a caatinga, composta por plantas adaptadas às condições de aridez, como cactos e arbustos espinhosos, seu relevo é variado, alternando entre planaltos, chapadas e depressões. Os rios dessa sub-região, em sua maioria, são intermitentes, apresentando fluxo apenas durante a estação chuvosa.

A região meio-norte abrange os estados do Maranhão e do Piauí. Servindo como uma área de transição entre o semiárido do sertão e a floresta amazônica, é atravessada por diversos rios. Seu clima predominantemente é tropical, caracterizado por altas temperaturas que, no verão, podem ultrapassar os 40°C e suas amplas bacias fluviais do Maranhão, moldadas pelos rios Parnaíba, Mearim, Pindaré, Itapecuru e Grajaú. Observa-se um ambiente favorável a atividades econômicas e ecológicas de destaque.

As sub-regiões ajudam a entender a diversidade nordestina no que diz respeito a clima, vegetação, relevo, índice pluviométrico, ou seja, aos aspectos naturais que impactam na economia, na cultura e no estilo de vida dos seus habitantes. Inseridos nessa diversidade temos ainda o litoral nordestino, com sua extensão que corresponde a aproximadamente 3.300 quilômetros, sendo formado pela junção entre as costas norte e leste do país, começando no Delta do Parnaíba e indo até o Recôncavo Baiano (Bahia), e é caracterizando-se pela forte economia baseada no turismo.

Além do litoral, é importante destacar a existência do Sertão ou do Semiárido, que ocupa 12% do território nacional, de acordo com o Instituto Nacional do Semiárido (2024) abrangendo os nove estados do Nordeste e norte de Minas Gerais, permitindo assim que se entenda que a região não ocupa o território nordestino por completo, e sim, apenas municípios específicos de cada estado. Em suma, a região possui quatro variações de climas presentes, sendo eles o Tropical, Semiárido, Equatorial e Litorâneo úmido. Com a diferença dos climas, tem-se também a diferença de vegetação, onde os principais tipos encontrados são Mata Atlântica, Cerrado, Caatinga, Mata dos cocais e Mangues. Além do relevo, que é composto por planícies costeiras e planaltos antigos e extensos e sua bacia hidrográfica corresponde a do Rio Parnaíba, dos Rios Tocantins-Araguaia e do Rio São Francisco, sendo esse último de grande importância para o Sertão do São Francisco.

Oliveira (2000) destaca que os romances brasileiros frisaram uma dualidade entre o litoral x sertão no Nordeste. Essa abordagem buscou evidenciar as diferenças na vida social e nos tipos humanos entre os habitantes do sertão e do litoral, caracterizando o litoral como lugar de progresso e vida urbana. A respeito do sertão, Oliveira (2000) pontua a existência de três perspectivas no qual a sub-região é representada na literatura e outras produções. Sendo a primeira chamada de paraíso, onde o sertanejo ganha um ar de pureza, inocência, possuído por um ser bucólico, com forte influência do romantismo. A segunda é a ideia do sertão ser um inferno, que é caracterizada pela exploração da violência atrelada ao cangaço e dos maus tratos da natureza para com quem vive nessa terra. E como terceira via, o sertão é mostrado como purgatório, reforçando a ideia de que o espaço é apenas um caminho repleto de penitência, que se atravessado, vai levar as pessoas para lugares melhores.

Em *Mar do Sertão*, a canção de abertura da novela aborda elementos dessa dualidade, explorando a forma como o sertão é representado. A música chamada Sobradinho, é uma composição de Trio Nordestino, do ano de 1999:

O sertão vai virar mar  
Dá no coração  
O medo que algum dia  
O mar também vire sertão

O sertão, apresentado pela literatura, é o que Albuquerque Júnior (2011) chama de ideia de Nordeste, baseada na seca e desenvolvida por políticos e intelectuais da

Província do Norte, interessados em chamar atenção das autoridades brasileiras que estavam na cidade do Rio de Janeiro, na Província do Sul. O povo nordestino passou e ainda passa por episódios de falta d'água e pobreza, mas as mazelas sociais presentes não são exclusivas dessa região como costuma ser retratado. Elas estão em outras partes do mundo, onde costumam ser retratadas de forma diferente, a falta de água no Sudeste brasileiro, por exemplo, costuma ser denominada de crise hídrica, enquanto no Nordeste é denominada de seca.

Para Guerra (1981), a região, que passou por períodos severos de estiagem, gerando impactos como a fome, a migração e que, ao longo de séculos, resultou na morte de consideráveis sertanejos, acabou sendo associada a uma visão estereotipada e negativa, como se fosse uma "terra amaldiçoada". Entretanto, Guerra (1981) também pontua que, a evolução da região permite que essa ligação com a seca não seja sempre feita, visto que:

Nas calamidades seguintes, a partir de 1942, não mais tem havido vítimas da seca, salvo casos isolados. Existia água saudável em grandes reservatórios, onde corriam as maiores aglomerações. Havia bastante peixe, produtos alimentares e forrageiras, que minoravam o sofrimento da gente e do gado, e mais que tudo, a assistência do Governo Federal que passou a ser pronta e eficiente (GUERRA, 1981, p. 35).

O intuito de se desvencilhar de tais estereótipos foi um dos fios condutores para a realização desta investigação, além do interesse pessoal pela telenovela e da crença de que o produto é um dos mais acessíveis, quando se trata de opção de lazer, consumo de produções audiovisuais e representações culturais que possam a vir gerar sentimentos de semelhança e pertencimento. O fato de não existir ainda no Departamento de Ciências Humanas da Universidade do Estado da Bahia, Campus III, uma pesquisa que faça a análise da representação das mulheres nordestinas através do seu figurino das telenovelas também foi um incentivo para realização desta monografia, visto que esse objeto de observação ainda é pouco explorado no curso de Jornalismo em Múltiplos Meios, no Campus Juazeiro.

Essa verificação também foi motivada pelo desejo de que este material seja acessível para outras mulheres, inseridas ou não nas universidades, que também buscam compreender a maneira como as mulheres nordestinas estão sendo representadas em relação ao modo de vestir-se, além de entender se na produção analisada existe ou não a

presença signos que reforçam os estereótipos ligados ao Nordeste, que muitas vezes é reduzido a mazelas sociais.

Essas mazelas não são os únicos fatores capazes de representar a imensidão do Nordeste e do povo nordestino, sobretudo as mulheres. A riqueza cultural, a resiliência e o papel crucial das mulheres nordestinas emergem como elementos poderosos que transcendem as dificuldades sociais, econômicas e climáticas. Albuquerque Júnior (2011) argumenta que a ideia de Nordeste foi construída como um lugar simbólico para contrastar com a região Sul e Sudeste, economicamente mais desenvolvida. O Nordeste passou a ser visto como um espaço homogêneo, caracterizado pela seca, pobreza e atraso, enquanto o sertanejo foi moldado como o arquétipo do povo nordestino. A literatura regionalista, especialmente no início do século XX, desempenhou um papel importante na consolidação dessa imagem. Escritores como Euclides da Cunha e José Lins do Rego retrataram o Nordeste como uma terra de sofrimento, resiliência e luta, contribuindo para a criação de estereótipos sobre a sua população.

Albuquerque Júnior (2011) ressalta que, embora essas narrativas dessem visibilidade à região, também fixaram uma visão limitada e muitas vezes preconceituosa. Esse autor critica a maneira como o nordestino é reduzido a certos traços fixos, como o sertanejo sofrido ou o trabalhador migrante. Ele propõe uma visão mais pluralista, reconhecendo as múltiplas identidades que coexistem na região e a complexidade das práticas culturais nordestinas.

Essa visão limitada é entendida por Paiva (2006) como “signos de nordestinidade”, que consistem em imagens e narrativas que acabam por reforçar os estereótipos comumente utilizados nas narrativas ambientadas no Nordeste. Dentro desses signos de nordestinidade, Oliveira (2017) destaca a paisagem sertaneja, o vaqueiro e o migrante. Essa última autora considera a paisagem sertaneja como uma construção do olhar humano, que é considerada como um dos elementos mais significativos na representação e na construção de narrativas imagéticas. O vaqueiro, por sua vez, é visto como representante legítimo da população sertaneja, sempre trajado de couro e sendo colocado como símbolo de coragem.

Paiva (2019) pontua como outros signos de nordestinidade a política do coronelismo, os movimentos messiânicos, a figura do retirante ou migrante e a figura da mulher nordestina, que é representada de formas distintas. Como a mulher-macho, que se

porta com atitudes e trejeitos que são entendidos como masculinos, a exploração de forma sensual do corpo da mulher nordestina e a divisão da mulher conservadora tradicional com a mulher feminista, quando a trama se passa em um cenário urbano.

Na literatura, na música, nos filmes e novelas, a ideia de mulher nordestina, por muitas vezes, foi retratada com base nos seguintes perfis: romântico, hipersexualizado, “mulher-macho” e de extrema pobreza. Pode-se traçar também um paralelismo em relação a escolha das atrizes que vivem ou viveram tais personagens. Segundo Paiva (2014), há uma relação com o tipo físico das atrizes que costumam fazer papeis de mulheres nordestinas: magras, com seios e quadris largos, pele negra e cabelos longos e volumosos, questão que impacta diretamente na composição da caracterização das personagens, sobretudo em como o figurino é explorado em cada biotipo.

Voltando aos perfis que são frequentemente utilizados nas representações das mulheres nordestina, o primeiro, perfil romântico, perpetua o ideal de pureza que toda moça deve ter, de acordo com a ideologia de uma sociedade patriarcal, a necessidade de ter sua honra defendida e de ter o seu comportamento podado pelas figuras masculinas que estão à sua volta, seja seu pai, irmãos ou marido. O segundo, chamado de hipersexualizado, exhibe doses elevadas de erotismo, escancaradas nas escolhas do figurino, ligando a figura feminina à promiscuidade e o seu comportamento livre, fazendo com ela sempre seja a personagem vista com maus olhos e não digna de qualquer tipo de proteção ou cuidado.

O perfil chamado de “mulher-macho” mostra uma mulher que se porta com atitudes e trejeitos que são entendidos como masculinos, também de acordo com uma sociedade machista e que entende o Nordeste como terra de pessoas sisudas e sofridas. É a ideia de uma mulher forte, dura, desprovida de vaidade, fazendo com que seu figurino tenha o máximo possível de peças consideradas masculinas. O último perfil caracteriza a mulher de extrema pobreza, que carrega uma ingenuidade popular, também se aproxima das formas que os homens nordestinos são retratados, a título de curiosidade. Essa personagem vem sempre franzina, com a pele manchada, roupas com a maior combinação de tons terrosos. Ela não tem vaidade, mas não chega a ser o que foi chamado de “mulher-macho”, ela está ali apenas para representar a fome, o sofrimento, a falta de dentes e o único acessório que lhe é permitido é um lenço gasto na cabeça.

Esses tipos de mulheres nordestinas se constituíram como um critério relevante para escolha das três personagens da telenovela *Mar do Sertão* (2022) que tiveram seus figurinos analisados nesta monografia. Elas foram escolhidas de acordo com uma observação prévia, que percebeu em algumas produções a repetição de três estereótipos de mulheres nordestinas: o romântico, o hipersexualizado e o de pobreza extrema. Assim, foram selecionadas a protagonista Candoca (Isadora Cruz), Xaviera (Giovanna Cordeiro) e Tereza (Clarissa Pinheiro), visando identificar se as vestimentas de ambas são elementos que possibilitam a manutenção ou a quebra de estereótipos relacionados às mulheres nordestinas e como essas três mulheres são representadas na trama.

Nesse contexto, surgiu o problema de investigação: considerando a telenovela como um produto cultural mobilizador de sentidos, que representações são construídas sobre as mulheres nordestinas a partir do figurino como elemento de projeção de identidades? Para responder a essa questão foi traçado, como objetivo geral, analisar as principais representações construídas em torno do Nordeste a partir do figurino feminino na telenovela *Mar do Sertão* e como objetivos específicos: a) identificar aspectos de aproximação e distanciamento do Nordeste presente na novela *Mar do Sertão* e o cotidiano das mulheres nordestinas, b) examinar os figurinos de três personagens femininas principais nessa trama e sua contribuição para a construção da identidade dessas mulheres; e, por fim, c) verificar possíveis estereótipos da mulher nordestina presentes nas escolhas dos figurinos das personagens Candoca, Xaviera e Tereza.

Para atingir esses objetivos, primeiro foi importante compreender a natureza qualitativa desta investigação. De acordo com Denzin e Lincoln (2006), a origem da pesquisa qualitativa está relacionada às áreas da sociologia e da antropologia. Na sociologia, a relevância desse tipo de pesquisa, para a análise da vida em grupo, foi evidenciada pelos estudos desenvolvidos pela Escola de Chicago, durante as décadas de 1920 e 1930. Paralelamente, no campo da antropologia, autores como Evans-Pritchard, Radcliffe-Brown e Malinowski introduziram e consolidaram métodos ligados ao trabalho de campo.

Segundo Schwandt (2006), embora antropólogos e sociólogos já tenham realizado investigações qualitativas por meio de trabalhos de campo muitas décadas antes, foi, na década de 1970, que a pesquisa qualitativa ganhou maior destaque. Esse crescimento ocorreu como uma ocorrência crítica ao positivismo científico, que privilegia a análise de fatos e causas das características sociais, atribuindo pouca importância às dimensões

subjetivas individuais. Diferentemente da abordagem qualitativa, o positivismo busca informações por meio de dados quantitativos que possibilitem identificar e comprovar relações.

Com a expansão da pesquisa qualitativa, os métodos de coleta e análise de dados não numéricos passaram a ser aceitos em diversas áreas das ciências sociais e comportamentais, incluindo educação, história, ciência política, negócios, medicina, assistência social, jornalismo, entre outras. Assim, uma pesquisa qualitativa se tornou uma abordagem transdisciplinar, amplamente reconhecida e aplicada em diferentes campos do conhecimento.

Para Bauer e Gaskell (2008), toda pesquisa qualitativa, social, empírica, busca a tipificação da variedade de representações das pessoas no seu mundo vivencial e busca conhecer a maneira como as pessoas se relacionam com o seu mundo cotidiano. Ainda segundo esses autores, uma pesquisa qualitativa é caracterizada por seu foco na compreensão aprofundada de características sociais e culturais a partir da perspectiva dos indivíduos envolvidos. Eles destacam que essa abordagem é especialmente útil para explorar significados, contextos e processos, enfatizando a importância da interpretação e da subjetividade.

Diferente da pesquisa quantitativa, que se preocupa com a mensuração e a generalização, a busca qualitativa capta a riqueza e a complexidade das experiências humanas, utilizando métodos como entrevistas, grupos focais e análises textuais. De acordo com Bauer e Gaskell (2008), uma pesquisa qualitativa não apenas complementa a abordagem quantitativa, mas também desempenha um papel central na geração de novas teorias e na compreensão de especificações emergentes em suas especificidades.

A abordagem qualitativa do problema de pesquisa requereu a análise de conteúdo, que teve origem no século XX, seu marco metodológico foi a publicação, em 1997, do livro "L'analyse de Contenu", de autoria de Laurence Bardin, contendo a sistematização do método e os pilares que servem de base para a pesquisa até os dias atuais. A análise de conteúdo foi adotada, principalmente por jornalistas, para realizar análises com mais objetividade, a fim de identificar se há a presença de tendências e padrões nos objetos de pesquisa, de uma forma objetiva e estruturada. Em sua obra, Bardin (1997) também expõe questões como a organização da análise de conteúdo, destacando três polos: a pré-análise, a exploração do material, o tratamento dos resultados, a inferência e a interpretação.

A pré-análise consiste em sistematizar as ideias iniciais, escolher o referencial teórico que vai amparar a pesquisa, formular conceitos e objetivos que irão fundamentar a interpretação final. No caso desta monografia, foram escolhidos autores que discutissem conceitos, como figurino, Nordeste, representação das mulheres nordestinas etc, que precisaram ser explicitados para a construção das análises. Foram definidos os três perfis de mulheres nordestinas que seriam estudadas - o romântico, o hipersexualizado e o de pobreza extrema, além da observação de outras obras audiovisuais, como filmes e outras novelas que se passavam no Nordeste, para identificar estereótipos comuns aos representados no objeto de pesquisa desta pesquisa.

Para amparar todo o processo de construção da análise de conteúdo, foi feita a pesquisa bibliográfica, que tem como principal objetivo a atualização do conhecimento com base em obras já publicadas. Para Andrade (2010),

A pesquisa bibliográfica é habilidade fundamental nos cursos de graduação, uma vez que constitui o primeiro passo para todas as atividades acadêmicas. Uma pesquisa de laboratório ou de campo implica, necessariamente, a pesquisa bibliográfica preliminar. Seminários, painéis, debates, resumos críticos, monográficas não dispensam a pesquisa bibliográfica. Ela é obrigatória nas pesquisas exploratórias, na delimitação do tema de um trabalho ou pesquisa, no desenvolvimento do assunto, nas citações, na apresentação das conclusões. Portanto, se é verdade que nem todos os alunos realizarão pesquisas de laboratório ou de campo, não é menos verdadeiro que todos, sem exceção, para elaborar os diversos trabalhos solicitados, deverão empreender pesquisas bibliográficas (ANDRADE, 2010, p. 25).

Nesse contexto, a medida em que os capítulos foram sendo analisados, o material bibliográfico foi sendo consumido de acordo com a necessidade de busca e compreensão por conceitos, movimentos, significados de palavras, estudos, expressões culturais e tudo o que envolve o corpo desta pesquisa.

Ainda na pré-análise foi estabelecido que seriam analisados os primeiros 14 capítulos da novela *Mar do Sertão*, por caracteriza uma primeira fase da trama; os 14 capítulos do meio da novela, em que ocorre a passagem de tempo para a segunda fase da narrativa e os 14 capítulos finais, mantendo a proporcionalidade necessária para a realização da análise. Essas escolhas foram essências para atender aos critérios da representatividade, exaustividade, homogeneidade e pertinência:

O critério de representatividade corresponde ao fato de que “A análise pode efetuar-se numa amostra desde que o material a isso se preste. A amostragem diz-se

rigorosa se a amostra for uma parte representativa do universo inicial” (BARDIN, 1977, p. 97). Ou seja, a representatividade garante que o *corpus* (o conjunto de materiais analisados) seja suficientemente representativo das características ou objeto de estudo. Isso significa que as amostras ou materiais escolhidos devem conter as características essenciais do que se pretende analisar, refletindo fielmente a realidade investigada, por isso a ideia de contemplar como *corpus* desta investigação os 14 capítulos iniciais e os 28 capítulos subsequentes, contemplando cenas de toda a trama.

Essa escolha também atendeu ao critério da exaustividade que indica que a análise deve ser feita em todo o material relacionado ao objeto de estudo, sem omissões importantes. O pesquisador deve considerar a totalidade do *corpus*, evitando seleções arbitrárias que comprometam o resultado final. “Uma vez definido o campo do corpus [...] é preciso terem-se em conta todos os elementos desse corpus” (Bardin, 1977, p. 97).

A homogeneidade exige que o *corpus* de análise seja consistente e uniforme, obedecendo a critérios de seleção precisos. Os materiais escolhidos deverão possuir características semelhantes, sendo categorizados de forma consistente com o objetivo da pesquisa. “Os documentos retidos devem ser homogêneos, quer dizer, devem obedecer a critérios precisos de escolha e não representar demasiada singularidade fora destes critérios de escolha” (Bardin, 1977, p. 98).

Por fim, a pertinência se refere à relevância do *corpus* em relação aos objetivos da pesquisa. Os materiais selecionados devem ter uma ligação direta com a questão de pesquisa, evitando informações desnecessárias ou tangenciais. “os documentos retidos devem ser adequados, enquanto fonte de informação, de modo a corresponderem ao objetivo que suscita a análise” (BARDIN, 1977).

Na segunda etapa - exploração do material – foram realizadas leituras dos textos selecionados na pesquisa bibliográfica e os capítulos foram assistidos três vezes cada, considerando a precisão de avaliar as cenas de uma personagem por vez. Foram estabelecidos como principais aspectos que seriam observados no exame: detalhes dos figurinos (escolha dos tecidos, cores, modelos, acessórios, cabelo), interação com outros personagens, tempo de tela de cada personagem, temas abordados e o cenário que as três mulheres apareciam. Também foram descritas algumas falas dessas personagens e observada as mudanças de figurino e comportamentos das atrizes na novela.

É preciso lembrar que as imagens estão presentes nas mais diversas sociedades e em diversos produtos, possuindo dois espaços determinantes para sua percepção: o olhar de quem as recebe e o olhar de quem as produz. As percepções vão surgir de acordo com a subjetividade de quem as acessa, o que pode variar de acordo com seu tempo histórico e grupo cultural. Quando falamos em análise de imagens em movimento, é importante destacar que o processo observatório deve contemplar os elementos presentes e também os elementos ausentes nas cenas, de acordo com Bauer e Gaskell (2000):

Todo passo, no processo de análise de materiais audiovisuais, envolve transladar. E cada traslado implica em decisões e escolhas. Existirão sempre alternativas viáveis às escolhas concretas feitas, e o que é deixado de fora é tão importante quanto o que está presente [...] (BAUER, GASKELL, 2000, pg. 343)

Assim, para amparar a análise de conteúdo da novela *Mar do Sertão* e do figurino de três de suas personagens principais, utilizou-se também, nesta investigação, recursos do campo da análise da imagem e os estudos da socióloga e psicóloga Eva Heller (2021) a respeito da Teoria das Cores, que tem como finalidade entender o comportamento humano em relação às cores, analisando e definindo quais efeitos que cada cor gera nas pessoas, como mudanças nas emoções, nos sentimentos, criação de desejos e poder de representação.

A Teoria das Cores é uma ferramenta bastante utilizada por profissionais de áreas como terapeutas, decoradores, artistas, designers de moda, publicitários e, neste estudo, serviu para identificar quais aspectos e características ligados às mulheres nordestinas os figurinos das três personagens representam por meio da paleta de cores explorada pela direção de arte da novela. De acordo com Itten (1970), a paleta de cores pode ser definida como um conjunto organizado de cores escolhido para harmonizar visualmente em um projeto ou contexto específico. Esse autor pontua que uma paleta de cores serve como base para a combinação de tons que compensa equilíbrio, contraste e unidade visual, argumentando que a escolha consciente das cores impacta diretamente na percepção estética e emocional de uma composição, seja em design, arte, comunicação visual e figurinos. Para Oliveira (2018), a paleta de cores permite ao figurinista e diretor de arte a criação de um contexto tonal que pode contrastar ou complementar a narrativa, por isso frisa a importância da escolha correta das cores para alcançar o objetivo desejado.

A análise da imagem, segundo Bauer e Gaskell (2008), é um processo que envolve a interpretação dos elementos visuais em seu contexto de produção e recepção. Para ambos autores, as imagens não são meramente representações estáticas da realidade, mas sim construções que carregam significados culturais e sociais. Elas são produzidas com intencionalidade e, ao serem comprovadas, devem ser consideradas em relação aos contextos históricos, sociais e simbólicos que as moldam. Isso inclui uma atenção especial às mensagens que elas comunicam, aos valores que representam e à forma como são percebidas pelos diferentes públicos.

Bauer e Gaskell (2008) destacam ainda que a análise de imagens exige um olhar multidimensional, capaz de abarcar não apenas os elementos visuais em si, como núcleos, formas e composições, mas também as interpretações que surgem a partir delas. Esse método qualitativo, defendido pelos autores, busca captar os significados implícitos e as narrativas visuais, compreendendo as imagens como características sociais e comunicativas. Assim, as imagens se tornam objetos de estudo que refletem realidades simbólicas e discursos visuais que influenciam e são influenciados pela sociedade.

Esta monografia está dividida em três capítulos. Em cada um deles, analisamos as três personagens, seus figurinos, personalidade e relações de gênero, como maternidade, desigualdade no trabalho e exploração do corpo. Além disso, são descritos aspectos como a paleta de cores, cenário, relacionamento com outros personagens e a relação com o contexto nordestino, destacando pontos comuns com os estereótipos nordestinos já apresentados em outras narrativas novelescas ou cinematográficas. Por último, as considerações finais expõe os principais resultados da pesquisa, apontando como as escolhas estéticas dos figurinos podem moldar narrativas sobre as mulheres nordestinas e estereótipos.

## 1. UMA MOCINHA SERTANEJA

Um chão repleto de conchas, mesmo estando em um ambiente longe do mar. O trote forte de um cavalo que corre sob o comando de uma mulher. A jovem bronzeada usa um vestido branco bordado, colar e pulseira marrom, botas de couro e tem, nos cabelos compridos e ondulados, tranças delicadas que, lentamente, afastam alguns fios de seu rosto. Ao fundo, pode-se enxergar um céu azul, uma estrada de terra e o verde presente na caatinga em época de chuva. Na sequência, imagens aéreas apresentam a protagonista da novela, Maria Cândida (Isadora Cruz), ou Candoca, como também é chamada na história. Sorridente, ela cavalga em um caminho cheio de serras, pedras e mandacarus, rumo ao encontro do seu par romântico em uma gruta.

Candoca é uma jovem de origem humilde, que foi criada apenas pela mãe costureira, não tendo conhecido seu genitor, nem tendo nenhuma figura masculina presente na sua criação. É a professora do pequeno município de Canta Pedra, cidade fictícia, ambientada no interior do Nordeste, que teve como inspiração a cidade de Piranhas, no estado de Alagoas. Na primeira fase da novela, Maria Cândida é uma jovem de, no máximo, 20 anos, que sonha em ser médica e constituir uma família com seu então noivo, o personagem Zé Paulino, vivido pelo ator Sérgio Guizé.

A protagonista, que externamente se apresenta, em primeiro momento, como uma típica mocinha de filmes e novelas ambientadas no Nordeste, como Lisbela, no filme *Lisbela e o Prisioneiro* (2003) e Maria do Carmo, na novela *Senhora do Destino* (2004), ainda carrega uma personalidade forte, que vai sendo desenvolvida ao longo da trama, manifestada em algumas composições do seu figurino. Dentro da construção da figura da típica mocinha das novelas e filmes brasileiros, há uma repetição de clichês, como aponta Castro (2017):

Estar dentro do mercado de trabalho, por exemplo, para a personagem pode significar ser uma mulher moderna. No entanto, pode-se identificar certos tradicionalismos de composições femininas, como a maternidade, a busca pelo

amor, dedicação à família, que, mesmo que estejam acompanhadas em personagens “bem resolvidas”, podem acabar se tornando características mais marcantes e centrais do que o profissionalismo e o trabalho das mesmas (p. 21).

Ao retratar essas personagens dessa maneira, é possível notar a mistura de fragilidade e força, destacando-se pela sua capacidade de superar adversidades. Elas são frequentemente colocadas em situações desafiadoras que exigem coragem e resiliência, permitindo que o público se identifique com suas jornadas pessoais e emocionais. No dicionário Caldas Aulete (1980), a coragem é descrita como uma atitude firme (sem temor, hesitação ou fraqueza) diante de situações difíceis ou perigosas, originando as palavras bravura e destemor como sinônimos para o termo.

Peterson e Seligman (2004) entendem a coragem como um núcleo forte de virtudes humanas que inclui: valor (em face do perigo), autenticidade (sinceridade), entusiasmo/gosto de viver (em situações desafiantes) e esforço/perseverança (levar as tarefas e desafios até ao fim). Byrne (2000) categoriza a coragem em três tipos: física, moral e vital. A coragem física se enquadra no que entende-se como luta por objetivos nobres, por exemplo, os bombeiros salvaram uma criança de morrer no fogo. A coragem moral, se refere à ações honestas, mesmo passíveis de gerar custos, como quando um político diz a verdade, mesmo podendo perder com isso votos. Já a coragem vital é a maneira como se lida com diagnósticos negativos de saúde, em meio a um risco iminente de vida.

Já a resiliência, por sua vez, é a capacidade de uma pessoa de lidar, resistir e reagir de modo positivo em situações adversas, segundo o dicionário Caldas Aulete (1980). Rosana Angst (2009) realiza uma revisão literária sobre a resiliência na esfera da psicologia, citando que, para Garcia (2001), há três tipos de resiliência - a emocional, a acadêmica e a social:

A resiliência emocional relaciona as experiências positivas que levam a sentimentos de autoestima, auto eficácia e autonomia, que capacitam a pessoa a lidar com mudanças e adaptações, obtendo um repertório de abordagens para a solução de problemas. A resiliência acadêmica engloba a escola como um lugar onde habilidades para resolver problemas podem ser adquiridas com a ajuda dos agentes educacionais. E a resiliência social envolve fatores relacionados ao sentimento de pertencimento, supervisão de pais e amigos, relacionamentos íntimos, ou seja, modelos sociais que estimulem a aprendizagem de resolução de problemas (Angst, 2009, p.2)

Outro traço marcante dessas mocinhas é a sua busca por autonomia e realização pessoal. Em novelas como *Mar do Sertão* (2022) e *Senhora do Destino* (2004), elas começam como personagens dependentes de suas famílias ou de relacionamentos amorosos, mas, ao longo da trama, passam por um processo de autodescoberta que as leva a lutar por seus sonhos e objetivos.

Em *Senhora do Destino* (2004), a mocinha Maria do Carmo (Carolina Dieckmann/ Susana Vieira) sai da cidade de Belém do São Francisco, interior de Pernambuco, após ser abandonada pelo marido, com seus cinco filhos, rumo ao Rio de Janeiro para encontrar com seu irmão, que foi embora para essa cidade em busca de melhores condições de vida. Maria do Carmo chega no Rio de Janeiro, no dia da decretação do Ato Institucional nº 5 (AI-5), 13 de dezembro de 1968 e tem sua filha mais nova roubada pela vilã Nazaré Tedesco (Adriana Esteves/Renata Sorah). Em meio aos acontecimentos, Maria do Carmo se vê obrigada a buscar sozinha o sustento da sua casa, tornando-se uma chefe de família bem sucedida no âmbito financeiro. A mocinha vivida por Susana Vieira trava até meados da trama uma luta para encontrar a filha roubada, e também é envolvida no enredo de triângulo amoroso com os personagens Dirceu de Castro (José Mayer) e Giovanni Improtta (José Wilker).

Esse traço também é presente nas mocinhas retratadas pelo cinema. No filme *Lisbela e Prisioneiro* (2003), a mocinha Lisbela (Débora Falabella) também se mostra, em primeiro momento, apegada às vontades de seu pai, que eram de vê-la casada com o que ele considerava “um bom partido” e de permanecer na cidade natal, próxima à ele, já que a mãe de Lisbela faleceu quando ela ainda era muito jovem. Ao conhecer e se apaixonar por Leleu, personagem vivido por Selton Mello, Lisbela vive um romance com ele, mesmo ainda sendo noiva de Douglas (Bruno Garcia). Forçada pelo pai a se manter nessa relação, Lisbela chega até o altar, mas após um discurso emocionado, desiste de se casar e opta por viver seu amor com Leleu, recebendo, nos 45 minutos do segundo tempo, a benção do seu pai, que entoa pela igreja a frase “Vá e seja feliz”.

Não é possível ter a real certeza de que essa evolução das mocinhas nas tramas cinematográficas e nas novelas apareçam como um reflexo das mudanças sociais, onde as mulheres ganham, cada vez mais, espaço e voz em suas vidas, ou se é apenas para garantir que haja a promoção de uma narrativa envolvente ao longo da produção. Segundo Martín-Barbero (2009), a figura da mocinha é caracterizada como a encarnação da

inocência e da virtude, fazendo dela a heroína e a vítima, ao mesmo tempo. Brandão e Fernandes (2015), por sua vez, verificaram que, apesar do sofrimento dessas mocinhas servirem de fator para conquista a empatia do público, quando esse sofrimento torna-se exacerbado, há uma rejeição por parte do espectador, que começa a considerar a personagem boba e transfere os sentimentos de identificação/projeção para os vilões, que passam a ser considerados figuras adoráveis por conta de sua esperteza.

Um caso atual que ilustra bem essa questão é a novela *Mania de Você* (2024), escrita com João Emanuel Carneiro, onde a mocinha Viola (Gabz) não vem sendo aceita pelo público por conta das características mencionadas acima, transferindo a preferência e torcida das pessoas para o vilão cômico Mavi, interpretado pelo ator Chay Suede. Para Baccega (1998), a novela retrata situações extraídas da vida social, com a finalidade de estabelecer uma audiência mediana, fazendo com que grande parte desta audiência se identifique com as situações e valores que estão sendo retratados. Em uma análise feita das personagens denominadas heroínas e vilãs entre 1980 e 2010, Barros e John (2020) notaram avanços e retrocessos na maneira como as mulheres são diversamente representadas nas novelas brasileiras, existindo assim a ruptura de estereótipos ligados à profissão e sexualidade, como podemos observar na própria Candoca.

Em *Mar do Sertão*, a força da personagem Candoca e a maneira como ela enfrenta os desafios da vida não excluem seu lado doce e romântico. A personagem cultiva um amor por Zé Paulino e esse seu lado é explorado não só através dos figurinos, como em cenas que ela demonstra com palavras e gestos o seu amor pelo noivo. Na primeira sequência de cenas da novela, por exemplo, Zé Paulino encontra Candoca se banhando em uma gruta. Ele se junta à mocinha e os dois trocam beijos, carícias e declarações. Candoca afirma que ele é e sempre será o amor de sua vida e confia ao noivo estar ansiosa pelo casamento. Os beijos dos personagens são mostrados em câmera lenta.

Segundo França e Simões (2007), existem um padrão de enredo clássico para a trajetória das protagonistas das novelas, principalmente, aquelas que possuem traços heroicos. A mocinha da história, muitas vezes, precisa carregar um ar sonhador, para conquistar o público e dar segmento às histórias de amor que a obra pretende contar, porque a representação das histórias de amor nas novelas busca provocar identificações e fantasiar a forma como o amor poderia ser vivido fora da ficção.

Nesse contexto, a protagonista é inserida em um triângulo amoroso, que busca enquadrar os sentidos sobre o amor em polos opostos: o certo e o errado, o bem e o mau. Ao longo da narrativa, a mocinha enfrenta muitos desafios até alcançar a realização plena ao lado do homem escolhido. De acordo com França e Simões (2007),

Ao encaixar os tipos de amor em um lugar valorizado ou em um lugar condenável [...] constrói uma representação dominante que pretende dizer o que é certo e o que é errado em matéria de amor. Visa, ainda, a conquistar a identificação dos telespectadores com o casal cujo elo é sustentado pelo “amor bom”, ao qual todos os sujeitos aspiram a viver na experiência concreta (França, Simões, 2007, p.58.)

Esse tipo de figura do amor é retratada na história de Candoca, que tem, na sua relação com Zé Paulino, a representação do que se é entendido dentro dessa construção como o “bem e o certo”, e na sua relação com Tertulinho (Renato Góes), o que é entendido como o “mau e o errado”.

É importante destacar que o romantismo de Candoca não se limita apenas ao amor romântico, mas se estende às relações familiares e à sua conexão com seus amigos. Em cenas com sua mãe, personagem vivida pela atriz Cyria Coentro, com as amigas Labibe (Thereza Fonseca) e Lorena (Mariana Sena), pode-se ver como a personagem é carinhosa, tem uma escuta ativa e é composta por sinceridade e ternura.

Essa relação é bem exposta nas imagens em que Candoca prova pela primeira vez o seu vestido de noiva, que foi costurado por sua mãe. A cena começa com as quatro mulheres na sala da casa da mocinha, sua mãe e suas amigas a aguardam e quando a veem a expressão de todas é de muito carinho e admiração pela noiva. As quatro mulheres entram em um estado de felicidade plena, entre rodopios pela casa, simulando a entrada de Candoca na igreja. A protagonista aparece em câmera lenta em alguns takes, com os longos cabelos esvoaçantes, ora de braços dados com as amigas, ora de braços dados com a mãe. A sequência de imagens termina com Labibe, Lorena e Dodôca jogando um balde de pipocas para o alto, simulando o arroz, tradicionalmente, utilizado nas cerimônias de casamento.

O romantismo da protagonista de *Mar do Sertão* vem acompanhado de uma doçura contida, que não aparece como traço principal da sua personalidade, mas está presente em alguns momentos da trama, como nas imagens com seus alunos e com o personagem Timbó, vivido pelo ator Enrique Diaz. Em uma cena com seus educandos,

Candoca chega até um local aberto, onde estão dispostas carteiras e um pequeno quadro de giz. Nas carteiras, estão as crianças de Canta Pedra, todas com um semblante triste. Ao notar a tristeza dos seus alunos, a professora os questiona sobre o motivo e é surpreendida com a informação de que o prefeito Sabá Bodó (Welder Rodrigues) não havia mandado a merenda das crianças, atitude que, no momento, Candoca interpreta como uma vingança pessoal contra ela. Ao pedir para os alunos voltarem para casa, Candoca os abraça com ternura e promete que vai resolver toda aquela situação.

Ao longo dos séculos, a docência se tornou uma profissão desejada pelas mulheres que tinham acesso à formação. Perrot (2006), as leis Ferry instauraram, em 1881, a obrigatoriedade do ensino para meninas e crianças mais novas, fazendo com que existisse a necessidade da presença das mulheres no processo de ensino para essas meninas, visto que as escolas eram divididas por gênero: meninos estudavam com meninos e meninas estudavam com meninas. Desde então, a profissão se tornou uma opção de emprego para as filhas da pequena burguesia e das classes populares, como é o caso de Candoca, que flertou com a docência na primeira fase da novela. Apesar de não ter uma formação, a jovem era vista como a “professorinha da cidade”, pois ministrava aulas para as crianças de Canta Pedra.

A doçura da personagem Candoca é explicada através da associação que essa característica tem com a feminilidade. Virginia Wolf (1931) afirma, em suas obras, sobre a expectativa social de que as mulheres sejam suaves e gentis. Woolf (1931) argumenta que essa doçura é frequentemente utilizada como uma forma de controle, limitando a expressão plena da individualidade feminina. Ao considerá-la como uma característica esperada para as mulheres, a sociedade ignora a diversidade de experiências e personalidades das mulheres, transformando uma qualidade positiva em um estereótipo restritivo.

Para a psicanalista Maria Rita Kehl (2008), há, na Europa, a partir dos séculos XVIII e XIX, o surgimento de discursos que tinham por objetivo "promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado feminilidade" (p. 47). A feminilidade nesse contexto,

(...) aparece aqui como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí atribui-se às mulheres um pendor definido para ocupar um único lugar social - a família e o espaço doméstico -, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade (Kehl, 2008, p. 48).

A definição dada por Kehl (2008) sugere uma reflexão acerca da doçura como um traço de feminilidade que pode ser problemático. Em *Mar do Sertão*, há, na formação da personalidade de Candoca, uma certa preocupação em manter a complexidade presente na personalidade do ser humano, não reduzindo-a a apenas uma mulher ingênua, ou com um coração bondoso que tudo suporta e perdoa, o que nos permite entender que o autor da novela pode estar compactuando com a ideia de que as mulheres devem ter a liberdade de expressar sua identidade de diversas maneiras que não se encaixam nos moldes tradicionais. A mocinha mesmo sendo doce, tem posicionamento firme diante de questões importantes, como política, educação e mantém o controle sobre sua vida e seus relacionamentos, de maneira que prova que ela não é conduzida apenas pelo romantismo, mas ela consegue ser uma mulher que se apaixona, que sonha com a construção de uma família, sem deixar de se posicionar em outras esferas da vida.

Segundo Castro (2017), as personagens mocinhas – muitas vezes protagonistas da trama – afastam-se da sensualidade, enquanto as personagens más são, em geral, mais provocativas e a sexualidade é um traço marcante de sua personalidade:

Existe uma imagem característica em vilãs assumidas. Geralmente são interesseiras, calculistas e que usam a beleza para alcançar seus objetivos. Galgam o sucesso às custas de uma figura masculina e usam do sexo como arma. Usam roupas provocantes de cores vibrantes, gestos insinuosos e maquiagem forte. Toda essa construção se opõe à imagem suave das mocinhas (Castro, 2017, p. 22).

A oposição entre a suavidade da “mocinha” e a frieza e sensualidade da vilã são uma das principais marcas das novelas, algo que, posteriormente, será explorado nesta monografia. Mas, cabe, por hora, indicar que, nessa primeira fase de *Mar do Sertão*, Xaviera (Giovana Cordeiro) é apresentada como vilã da trama e, apesar das poucas aparições, em uma cena, é possível enxergarmos essa dualidade na construção desse enredo de mocinha e vilã, entre Xaviera e Candoca.

Em uma noite de chuva, Candoca vai até a única pensão da cidade para levar roupas secas ao seu noivo, no mesmo local onde Xaviera está hospedada. Ao chegar na pensão, a mocinha encontra a vilã vestindo uma camisola de seda e renda preta, no quarto do seu noivo. Zé Paulino e Xaviera se explicam e após uma conversa com ele, Candoca vai até o quarto de Xaviera. Na cena, Candoca usa um tom desconfiado e ameaçador ao

conversar com a vilã, questionando de onde ela é e por quanto tempo vai ficar na cidade. O figurino ousado e sensual da vilã se opõe ao vestido romântico bordado da mocinha, que também usa bolsa e sandália de couro. Essas características comuns ao figurino de Candoca apresentam inspiração no Movimento Armorial, criado pelo escritor e artista plástico Ariano Suassuna.

### 1.1. O MOVIMENTO ARMORIAL E SUA PRESENÇA NAS PRODUÇÕES AUDIOVISUAIS SOBRE O NORDESTE

O movimento armorial surgiu na década de 1970, tendo como fonte de inspiração os feudos, as músicas, as vestimentas, os castelos e os brasões das famílias da Idade Média. De acordo com Suassuna (1974), o nome armorial é atribuído ao movimento devido “ao conjunto de insígnias, brasões, estandartes e bandeira de um povo.” Ele afirma que a heráldica, arte dos brasões, “é uma arte muito mais popular do que qualquer outra coisa”, pois:

A unidade nacional brasileira vem do povo, e a heráldica popular brasileira está presente, nele, desde os ferros de marcar bois e os autos dos Guerreiros do Sertão, até as bandeiras das cavalcadas e as cores azuis e vermelhas dos pastores da Zona da Mata. Desde os estandartes de maracatus e caboclinhos, até as Escolas de Samba, as camisas e as bandeiras dos clubes de futebol do Recife ou do Rio (Suassuna, 1974, p. 4).

O Movimento Armorial é apresentado como um projeto cultural e artístico coletivo que visava enaltecer as diversas expressões artísticas oriundas do Nordeste, fundir e reverenciar as artes, para a criação do que Suassuna (1974) chamava de espetáculos maiores. Dentro dessa ideia, esse escritor enfatizava a necessidade da construção de um “espetáculo totalmente brasileiro”, sua composição, como cenários, indumentária e músicas, tinham como base de criação as festas populares nordestinas. Dentro da atmosfera desse movimento, a representação feminina está atrelada ao sentimento materno, justiceiro e acolhedor.

Suassuna (1974) destaca a importância da figura feminina como portadora de sabedoria e calor humano, elementos que, para ele, permeiam a cultura popular nordestina. Em suas obras, esse autor ainda apresenta personagens femininas que não apenas acolhem fisicamente, mas também emocionalmente, criando um ambiente onde a solidariedade e a afetuosidade são fundamentais. Essa visão ressalta como as mulheres

nordestinas, com sua hospitalidade, podem ser vistas como guardiãs de tradições e valores, conectando a comunidade por meio de laços afetivos.

Esses traços podem ser observados também na construção da personalidade e caracterização de Candoca, tanto em relações já citadas, como a com sua mãe, suas amigas e Zé Paulino, mas também na relação com seu filho. A personagem busca ter com seu filho uma relação baseada no amor, diálogo, respeito e proteção. Em dado momento da trama, Candoca precisa explicar a aparição do pai biológico do seu filho, que até então todos pensavam estar morto, nessa cena, é possível notar o sentimento materno e acolhedor e o respeito que cultiva pelos sentimentos do próprio filho. A protagonista procura ficar na mesma altura que ele e olhá-lo nos olhos fixamente, demonstrando todo seu respeito pelos sentimentos confusos do filho após a revelação.

Perrot (2006) conta que a maternidade é um momento e um estado, que, por durar pelo resto da existência da mulher, vai muito além do ato de dar à luz. Entendida frequentemente como um traço essencial da feminilidade, a maternidade promove debates críticos e acalorados. Para a filósofa Judith Butler (2003), em seus estudos sobre gênero, a maternidade não é uma qualidade fixa, mas uma construção social que varia ao longo do tempo e entre culturas. Essa última autora defende que a maneira como a maternidade é vivida e percebida pode desafiar as normas de gênero estabelecidas, permitindo que as mulheres expressem suas identidades de forma multifacetada. Essa abordagem propõe uma visão mais inclusiva da maternidade, reconhecendo que, embora possa ser uma parte significativa da experiência feminina, não deve ser a única definição do que significa ser mulher.

Desse modo, a maternidade é entendida como um aspecto da feminilidade que pode ser tanto uma fonte de opressão quanto uma via de empoderamento, dependendo de como é encarada e vivenciada. Em *Mar do Sertão*, em diversas conversas, Candoca repete as frases “Manduca é meu filho”, “o filho é meu”, “eu que tenho que decidir a hora certa de contar as coisas para o meu filho”, dando a impressão de que maternidade é encarada por ela como uma via de empoderamento.

O lado justiceiro de Candoca, por sua vez, é visto desde os primeiros capítulos, quando enfrenta o prefeito Saba Bodó ao questioná-lo sobre a destinação de verbas essenciais para a educação das crianças de Canta Pedra e, na sequência, que vai até a fazenda do Coronel Tertúlio (José de Abreu) reivindicar a tutela do cavalo do seu então

falecido noivo Zé Paulino. A mocinha chega a fazenda cheia de coragem e confiança, após não ter sucesso com a negociação de compra do cavalo, Candoca aceita o desafio do Coronel Tertúlio, que foi de ficar com a tutela do bicho, caso consiga montá-lo.

Essa cena se assemelha ao que é tratado por Paiva (2019), quando realiza a análise da personagem Luzia (Cláudia Ohana), em *Luzia Homem* (1988). No filme, há uma cena que retrata uma vaquejada, modalidade esportiva comum no Nordeste brasileiro. Na sequência de imagens, Luzia assiste a “pega de boi” quando vê um vaqueiro se machucando e ela vai até a pista para socorrê-lo. A jovem montada a cavalo, desvia a atenção do boi e o derruba na faixa, ação que configura o “valeu boi”, expressão utilizada para informar a vitória do vaqueiro sob o boi. Para Paiva (2019), a personagem Luzia se apresenta com habilidades mais comuns aos homens nordestinos, como a força para lidar com animais de grande porte, coragem e valentia, descrevendo, portanto, Luzia como uma mulher que subverte o código patriarcal.

Candoca, em dados momentos da trama, também apresenta hábitos que são socialmente considerados como masculinos. Em uma sequência de imagens na fazenda, o Coronel Tertúlio chega a verbalizar que “Candoca é mais macho que muito homem”, provando então a presença dessa característica na composição da personalidade dessa personagem.

A expressão utilizada pelo Coronel Tertúlio se assemelha a representação da mulher-macho nordestina, que, segundo Albuquerque Júnior (2003) é uma figura que desafia as expectativas sociais e culturais sobre o que significa ser mulher. Esse autor utiliza esse conceito para abordar a resistência das mulheres em face de um sistema patriarcal que muitas vezes limita suas expressões de poder e autonomia. A mulher-macho, ao afirmar sua presença em espaços tradicionalmente dominados por homens, nos convida a refletir criticamente sobre as dinâmicas de gênero e as expectativas sociais que cercam as mulheres, promovendo um espaço de liberdade e autoafirmação.

## 1.2. DO ARMORIAL AO BOHO CHIC: A CONSTRUÇÃO DO FIGURINO DE CANDOCA

O figurino de uma personagem, nas produções audiovisuais, sobretudo em telenovelas, funciona como uma leitura imediata do que aquela personagem ou obra quer representar. É através do figurino que se faz possível pressupor o status, à época, traços da personalidade e a região em que vive uma personagem.

Almeida (2010) descreve o papel do figurino, da seguinte forma: “No universo da representação, o figurino tem um papel peculiar, por ser o elemento que, mais que vestir a personagem ou executar uma função meramente decorativa, traduz a mesma de forma mais imediata para o público” (Almeida, 2010, p.13). Essa tradução imediata para o público é carregada de significados e transmite diversas informações para quem acompanha a narrativa.

A região Nordeste do Brasil é frequentemente retratada através de lentes que refletem as nuances da teoria do Naturalismo, como discutido por Albuquerque Júnior (2003). Segundo essa perspectiva, a literatura e as narrativas visuais tendem a enfatizar as condições geográficas e climáticas que moldam a vida dos personagens, apresentando essa região a partir da oposição entre litoral e o sertão, esse último quase sempre apresentado como um espaço de adversidade e luta. Essa abordagem naturalista busca evidenciar como o ambiente influencia o comportamento humano, criando personagens que são muitas vezes produtos de suas circunstâncias. Nesse contexto, por exemplo, o cangaço é comumente atrelado à ideia de justiça nas produções audiovisuais que retratam o Nordeste. Para Paiva (2019):

O cangaço é apresentado como a base de um conflito que ainda envolve policiais e/ou volantes militares; os conflitos ocorrem na cidade e na caatinga, onde o coronelismo reina contra a população humilde; as mulheres são divididas entre moças de família, reclusas e silenciosas, e mulheres cangaceiras; e, contra tudo isso, aparece a fome e a seca como cenário que proporciona maior dramaticidade às narrativas; fazendo com que as histórias, na maioria dos casos, adquiram contornos épicos (PAIVA, 2019, p.135)

Barbosa (2017) chama atenção para esses elementos descritos por Paiva (2019) como signos de nordestinidade, no qual as paisagens e os habitantes nordestinos são expostos quando representados na literatura, no cinema e no telejornalismo.

Assim, em se tratando de Nordeste, a produção simbólica, difundida por narrativas cinematográficas brasileiras, conduz a maneiras de ver essa região, por meio de determinadas imagens e discursos, traduzidos em estereótipos, que podem ser denominados como signos de nordestinidade. O cangaço, o cabra-macho, a religiosidade, a paisagem sertaneja, entre outros, apresentam formas comuns nos mais variados contextos de produção e passam a compor o imaginário coletivo por meio de representações simplistas e homogeneizantes (BARBOSA, 2017, p.13).

Além disso, de acordo com Albuquerque Júnior (2003), o naturalismo também ressalta o determinismo social, onde as condições de vida e a classe social dos personagens afetam suas trajetórias. No contexto nordestino, isso é visível nas narrativas que abordam a vida dos trabalhadores rurais, sendo eles homens ou mulheres e dos migrantes que buscam melhores oportunidades nas cidades. Esses personagens são retratados como vítimas de um sistema que os oprime e de uma maneira muitas vezes subestimada ou estereotipada.

A representação do Nordeste sob essa ótica está refletida na escolha do figurino da personagem Candoca, que é construído com uma cartela de cores de base, com predominância de tons terrosos e que transparecem uma ideia de força e pureza. Pode-se entender a presença desses tons terrosos como uma tentativa de criar uma simbiose entre personagem e o ambiente onde a trama se passa, visto que tons amarronzados e alaranjados estão presentes também em elementos naturais da paisagem sertaneja, como chão, o pôr do sol e a vegetação.

Além dessas cores, a escolha dos modelos e tecidos das roupas também reafirmam a representação da ideia de simbiose entre a personagem e a natureza nordestina.

[...] a figura do nordestino ao ser gestada, nos anos vinte do século passado, vai agenciar toda uma galeria de tipos regionais ou tipos sociais marcados por uma vida rural, por uma sociabilidade tradicional e, acima de tudo, desenhados com apanágios masculinos (Albuquerque Júnior, 2003, p. 227).

O vaqueiro se apresenta como uma das figuras masculinas mais emblemáticas e mais representadas quando se trata do Nordeste. O vaqueiro nordestino usa trajes feitos com couro e suas vestimentas tem a finalidade de protegê-los de galhos, espinhos e bichos quando estão na “lida”. São roupas quentes, pesadas e usadas quando estão exercendo o

seu ofício. Para Oliveira (2017), o vaqueiro é representado no audiovisual nacional como alguém que carrega uma valentia, honestidade e honradez:

(...) mestiço forte e resistente, rude, calado, responsável pelas atividades pastoris do sertão, é o tipo humano que simboliza o homem sertanejo, ainda que muitos desses nunca tenham seguido esse ofício, que, muitas vezes, passava/passa de pai para filho, assim como o comando da própria da fazenda em que trabalhava (OLIVEIRA, 2017, p.51).

Os vaqueiros são cercados pela mística do aboio, dos forrós de vaquejada, da profissão passada de pai para filho, da relação de respeito máximo e até subserviência aos seus patrões, à fé inabalável e ao amor e união aos seus fiéis companheiros: os cavalos. Oliveira (2017) aponta a construção de uma imagem de heroísmo em torno da figura do vaqueiro, com sua armadura de couro. Esse é o figurino que o ajuda a desbravar e conquistar o sertão nordestino, como um símbolo místico da cultura popular.

Além da presença marcante na literatura e nas produções audiovisuais brasileiras, o vaqueiro foi e é cantado por muitos artistas, que, em suas composições, apresentam lados que não são mostrados nas outras manifestações artísticas mencionadas. O cantor e compositor Edvaldo José de Lima, conhecido pelo nome artístico Kara Veia, em suas canções descreve o vaqueiro como alguém que apesar de sua figura bruta, se apaixona perdidamente e se permite sofrer e manifestar o seu amor abertamente como na canção “Vaqueiro Violeiro” (2002):

Meu destino é ser vaqueiro, amo a minha profissão  
Me tornei violeiro por força do baião  
De dia, tô na peleja pegando boi no laço  
De noite, eu toco viola pra esquecer o cansaço  
Faço versos pra meu bem que adormece em meus braços

Além de cantar a lida, o amor e o desamor da vida dos vaqueiros, Kara Véia também fala do quão árdua pode ser a jornada de um vaqueiro e da estrutura familiar no qual essa figura está inserida. Na música “Filho sem sorte” (2002), o compositor alagoano narra os lamentos de um menino de quatro anos, que perdeu a mãe muito cedo e vive sob os cuidados do seu pai. Essa criança sofre com a fome, o bullying de outras crianças e a angústia de vivenciar um luto tão jovem:

Por tanto quem não tem mãe

Só nasce para sofrer  
Passa a noite sem dormir  
Passa o dia sem comer  
Sua caminha é um chão  
E o seu consolo é um pão  
Quando acha quem lhe dê

A figura de Zé Paulino, noivo de Candoca, é um exemplo claro de jovem vaqueiro, que carrega os traços citados por Oliveira (2017) seu trabalho. Ele foi criado apenas pelo pai, após sua mãe falecer muito jovem. O órfão Zé Paulino, apesar de ser temido e admirado em Canta Pedra, também não hesita em demonstrar amor por Candoca.

A influência da figura do vaqueiro no figurino das personagens nordestinas aparece na presença do couro nas vestimentas inclusive femininas em telenovelas, como é o caso das botas e bolsas de couro usadas por Candoca. Mesmo não sendo um elemento usual na região, na contemporaneidade, mesmo entre vaqueiros, principalmente, por conta do clima, como citado por Paiva (2014), essas representações permanecem nas telas se opondo à ideia de reprodução dos costumes modernos pelos nordestinos. Produzidas sempre da mesma maneira, nessas representações, é possível enxergar a presença da reprodução de um estereótipo, dando margem para acreditar na ausência de uma pesquisa aprofundada ou sem aproximação com a realidade.

Nos primeiros quatorze capítulos da novela, Candoca usa apenas vestidos de tecidos leves como viscolinho, algodão e viscose, com bordados em formato de flores. A conexão entre as flores e a figura da mulher é um tema explorado por diversos autores, que utilizam essa metáfora para refletir sobre a feminilidade, a beleza e as complexas relações sociais.

Em "A Poética do Espaço", Gaston Bachelard (1958) aborda como as flores, enquanto elementos da natureza, evocam sensações e sentimentos que se entrelaçam com a experiência feminina. Esse filósofo argumenta que as flores não apenas adornam o espaço, mas também carregam significados emocionais profundos, muitas vezes associados ao amor, à maternidade e à sensualidade. Essa conexão reforça a ideia de que a feminilidade está intimamente ligada à natureza, onde as flores servem como símbolos de beleza e, ao mesmo tempo, de complexidade emocional. As flores aparecem discretamente nos vestidos dessa personagem, dando forma aos bordados nos decotes das suas peças, ou na marcação presente na cintura de cada vestido. Os desenhos se assemelham à lírios e ramalhetes de jacarandá, espécies de flores tipicamente brasileiras.

Algumas vezes, Candoca repete o mesmo modelo de vestido - mangas esvoaçantes, cintura marcada, babados, sandálias, botas e bolsas de couro, bem como peças em crochê, broches e lingerie sempre muito românticas. O vestido, enquanto peça do vestuário feminino, possui uma rica história que reflete transformações sociais, culturais e políticas.

De acordo com Deborah Zandonna (2017), essa última peça é uma herança das túnicas usadas por homens e mulheres desde antes de Cristo. Sua evolução se iniciou em 1.500 a.c quando as saias amplas foram substituídas por vestidos com o comprimento em formato de barril. A partir daí, para cada ano, um formato de vestido: anos 1920, o vestido de franjas com cintura baixa; anos 1930, o modelo com decote poderoso nas costas; anos 1940, os modelos com estampas florais de comprimento médio; nos anos 1950, a característica dos vestido era a cintura bem marcada; os vestidos curtos e mais sequinhos fizeram a moda nos anos 1960, e com a chegada do movimento hippie nos anos 1970, os vestidos se tornaram mais longos e fluidos.

Para os anos 1980, os vestidos balonês e com as mangas bufantes ganham destaque, nos anos 1990, temos o vestido jeans como peça marcante; em 2000, os vestidos justos com sobreposições e, em 2010, as mulheres começam a optar por vestidos mais básicos e lisos.

Em “O xote da meninas”, os compositores pernambucanos Luiz Gonzaga e Zé Dantas (1953) fazem referência ao uso do que é chamado de “vestido bem cintado” pelas moças que estão começando a descobrir o interesse amoroso pelos rapazes:

Toda menina que enjoa da boneca  
É sinal que o amor já chegou no coração  
Meia comprida, não quer mais sapato baixo  
Vestido bem cintado, não quer mais vestir timão

Figura 1 - Candoca no primeiro capítulo



Fonte: Foto Divulgação/ Mar do Sertão/ TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Os vestidos usados por Candoca apresentam essa característica de uma cintura mais marcada, que vão se soltando no comprimento, o modelo é conhecido como evasê, que segundo Chris Oliveira (2021), tem modelagem em formato de A (marcação abaixo dos seios e uma saia levemente rodada e em alguns modelos mais volumosa), que marcou os anos de 1950 e 1960, quando as mulheres da época buscavam passar ao máximo a ideia de feminilidade nas suas roupas.

Nos primeiros momentos da trama, também é possível perceber a influência do Movimento Armorial na escolha das peças do figurino de Candoca (Figura 1). O bordado, presente em quase todos os seus vestidos, dialoga com as inspirações que serviram de matéria-prima para os artistas armoriais na construção de estandartes, brasões e figurinos para os grandes espetáculos. As miçangas, que também são características da composição dos figurinos do desse movimento cultural, também se fazem presentes nas roupas e acessórios dessa personagem.

Figura 2 - Exposição de arte para comemorar 52 anos do Movimento Armorial de Ariano Suassuna



Foto: TV Globo/Reprodução. Disponível em: [g1.globo.com](http://g1.globo.com)

O bordado é uma expressão artística muito comum no dia-a-dia das mulheres do interior do país. Almada (2010) define essa relação como uma tradição. Ele é fundamental na confecção das bandeiras e estandartes utilizados nas festas populares e procissões religiosas do interior do Nordeste brasileiro. Sua presença é refletida no figurino e adereços dos personagens dessas festas, tais como os reis, príncipes e nobres (Figura 2).

De acordo com Guilherme Guimarães (2023) as técnicas de renda e bordado se desenvolveram no Nordeste a partir do século XX, passadas de geração em geração, se tornaram símbolos da identidade cultural nordestina. Para a pesquisadora Irami Rodrigues Monteiro Júnior (2022), a cultura do bordado artesanal está intrínseca ao cotidiano das bordadeiras e daqueles que consomem a produção. Além do peso cultural, o bordado também foi uma atividade política, Monteiro Júnior (2022) pontua que essa atividade por décadas segregou as camadas sociais da sociedade nordestina.

Em *Mar do Sertão*, elementos como flores, artes que se assemelham à brasões, bordados e crochês aparecem como forma de representar a doçura e o romantismo de Candoca, imprimindo um toque de leveza à imagem dessa personagem. Os cabelos compridos com um tom mais claro e a maquiagem natural remetem a imagem de uma mulher romântica e de estilo mais natural, o que reforça ainda mais a personalidade da personagem.

O cabelo solto é visto como um traço de feminilidade e sedução. Perrot (2006), a figura da mulher na cultura judaico-cristã foi reduzida à sua imagem em harmonia com o seu silêncio, “seja bela e cale-se”, e os cabelos condensam a sensualidade e sedução e atizam o desejo. Representar esses cabelos longos é uma busca por aproximar-se da natureza, da animalidade, do sexo e do pecado.

Comprimento, corte, cor dos cabelos são objeto de códigos e de modas [...] Influenciado pela Espanha de Goya e pelo Oriente, o romantismo aprecia o brilho de azeviche dos bandos negros. Mas pouco tempo depois, os cabelos dourados recuperam seu lugar: a cabeleira doce e cândida do anjo louro à inglesa e a de Nana, luxuriante e sensual, cujos cabelos de ouro são acariciados no romance de Zola — além daquelas cabeleiras que se desdobram nas telas impressionistas, principalmente nas de Renoir. No século XX, as vamps são louras em sua maioria: Marilyn, Brigitte Bardot, Grace Kelly, Madonna. Em contraste, as ruivas, preferidas de Toulouse-Lautrec, não têm boa fama, pois têm cabeça quente e são tidas como feiticeiras ( PERROT, 2006, p.57)

A influência dos cabelos na caracterização das mocinhas em novelas, está presente em personagens como Açucena (Bianca Bin), da novela *Cordel Encantado* (2011), escrita por Duca Rachid e Thelma Guedes, também veiculada pela Rede Globo. Açucena também ostentava longos cabelos castanhos claros (Figura 3), levemente ondulados nas pontas, semelhante aos de Candoca.

Figura 3 - Açucena no início da novela



Fonte: Foto Divulgação/ Mar do Sertão/ TV Globo. Disponível em: [www.purepeople.com.br](http://www.purepeople.com.br)

Mas nem só de influências do Movimento Armorial é composto o figurino de Candoca. Muitos elementos utilizados em suas roupas também estão presentes no estilo “boho chic”. De acordo com um artigo publicado por Peter Paiva (2023) esse estilo tem origem britânica, em um bairro de Londres chamado Soho, em 1920, quando o ativismo francês buscava associar moda e arte. O nome boho vem de “*Bohemian of Soho*”, que significa, em tradução literal, boêmio de Soho. Com referências que vão do folk, hippie, rock até o romântico moderno, a tendência faz alusão aos visuais mais despojados e artesanais, que foram popularizados na Europa pelo movimento hippie, em 1970, na mesma época da criação do Movimento Armorial.

Segundo Peter Piava (2023), o estilo e significado do boho foram adotados pelos hippies por passar uma imagem de espírito livre, criativo e despreocupado, e por conta de sofrer influências culturais e étnicas diversas, como o country e gipsy. Entre as principais

peças que compõem o estilo boho chic na moda, pode-se destacar as batas, saias, vestidos longos e esvoaçantes, blusas com mangas ombro a ombro, botas country, peças em crochê e tricô, além dos bordados e rendas. Elementos muito presentes nas vestimentas de Candoca.

Figura 4 - Influência Boho Chic no figurino de Candoca



Fonte: Divulgação/ Mar do Sertão/ TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

É importante lembrar que a primeira fase da novela se passa no ano de 2012, época em que as tendências de moda traziam elementos como as botas country (western boots), franjas e o folk style, com construção semelhante ao estilo boho chic. A partir do capítulo quatorze, a obra tem um salto de dez anos, e alguns acontecimentos que precisam ser mencionados para que seja possível entender a composição dos trajes de Maria Cândida.

### 1. 3. A MOCINHA ROMÂNTICA REMASTERIZADA

No último capítulo da primeira fase da novela, Candoca aparece usando o mesmo vestido preto em dois momentos: no funeral do seu então noivo, Zé Paulino, e no funeral de sua mãe, apenas um broche com tons branco, azul e vermelho é utilizado na sua roupa no funeral do noivo, provavelmente, como uma tentativa de diferenciar o figurino. A autoria do hábito de usar preto em cerimônias fúnebres possui várias versões. Segundo

Maracanã (2024), há relatos que essa tradição começou com os egípcios, para representar a ausência e a escuridão. Esse costume foi passado para o Império Romano que conquistou grande parte da Europa, difundindo diversos costumes do seu povo, dentre eles a religião católica. Assim, países ocidentais de tradição católica e protestante adotaram o costume devido a essa herança histórica.

De acordo com Estevão (2023), registros históricos indicam que, após a morte do Príncipe Alberto, a Rainha Vitória não apareceu em público por três anos. A partir dessa perda, nos 40 anos seguintes, a rainha manteve um luto rigoroso e vestiu-se de preto até sua própria morte. No Brasil, o uso da cor é resultado de uma combinação entre influências históricas, culturais e religiosas. Ela representa a seriedade da perda, a introspecção e o respeito que o momento demanda, de acordo com Maracanã (2024).

Após essas duas cerimônias fúnebres, acontece uma passagem de tempo de um ano, quando Candoca reaparece no altar, casando com Tertulinho. Na cena, ela, que já era mãe de um filho, se casa com um vestido rosa, ombro a ombro, com renda no seu cumprimento e também com a cintura levemente marcada (Figura 5). Segundo, Garbelotto e Mitidieri (2010) em 1854, por meio da Bula *Ineffabilis Deus*, o Papa Pio IX localizou que o traje branco das noivas deveria remeter tanto à figura de Maria Imaculada quanto ao conceito da Imaculada Conceição. Essa orientação, inserida no contexto do Romantismo, consolidou um ideal católico que atribuía à virgindade um papel central na virtude da noiva. Além disso, esse documento sugeria que as noivas carregassem acessórios como um terço ou um pequeno livro de orações, reforçando a ideia de que, além de casta, a noiva deveria ser religiosa.

A partir dos anos 1920, o uso do branco começou a ser considerado impróprio para mulheres que se casavam novamente ou cuja gravidez fosse visível. Embora o branco tenha se consolidado como símbolo de pureza, castidade e inocência, conforme aponta Lurie (1997), as normas relacionadas ao uso dessa cor nem sempre são seguidas, permitindo uma maior flexibilidade na representação da figura da noiva.

A partir do momento em que o casamento se torna um dos sacramentos da doutrina católica, ele deve obedecer a um ritual litúrgico. Para Perrot (2006), há uma longa e gradual expansão do casamento por amor, um processo no qual as mulheres do século XIX desempenham um papel crucial, sendo defendido por romancistas como Jane Austen e George Sand. Esse fenômeno é um indicativo claro da individualização tanto

das mulheres quanto dos homens, e o casamento por amor representa a modernidade do casal, que se consolida no século XX. Os elementos da troca tornam-se mais complexos: a beleza e a atração física ganham destaque. Um homem rico pode se interessar por uma jovem de origem humilde, mas atraente. Os encantos femininos passam a ser vistos como um tipo de capital. A união de um jovem de origem humilde com um rapaz de posses é exemplificada no casamento de Candoca com Tertulinho.

Figura 5 - Casamento de Candoca e Tertulinho



Fonte: Foto: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Nessa segunda fase da novela, o figurino de Candoca apresenta algumas alterações, como, por exemplo, o uso de peças diferentes de vestidos. A personagem aparece pela primeira usando uma calça jeans, chinelos de dedo, shorts e botas que aparecem com uma roupa mais moderna, assim como as roupas de dormir e as lingerie. É importante destacar que a calça jeans, um ícone da moda, transcende seu papel funcional e carrega significados sociais profundos. Ao inserir peças como a calça jeans no figurino da personagem, é possível enxergar uma protagonista com traços mais maduros, obtidos não só pelo passar dos anos, como também pela maternidade, casamento, exercício da profissão e dos percalços enfrentados ao longo da vida.

Ao longo da história, o jeans representou a quebra de normas rígidas de gênero, permitindo que as mulheres se vestissem de maneira mais prática e confortável, refletindo sua luta por liberdade e igualdade no início do século XX, tornando-se um marco para a história da moda, segundo Batista (2021), que também pontua o estilista francês Paul Poiret como responsável pela criação da peça, a ele também é designada a autoria da abolição dos espartilhos e a criação dos vestidos soltos, que possibilitam mais movimento ao corpo feminino. Quando chegou ao Brasil, as calças jeans eram chamadas de saias-calças e aqui também despertaram reações diversas, de ainda segundo Batista (2021) muitos diziam que a roupa entrega a mulher um ar masculino e outros a julgavam marcar demais as formas e curvas do corpo feminino, sendo demasiadamente sensuais. Nos dias atuais, a peça está presente no guarda-roupa de homens e mulheres, por conta da sua praticidade e conforto. O fato de ser uma peça tão comum na contemporaneidade pode justificar a presença da calça jeans no figurino de Candoca na nova fase da novela.

Entende-se como estratégia para criar um ponto de ligação entre o figurino da primeira fase e o figurino da segunda a escolha pela manutenção da cartela de cores e da presença de alguns tecidos e acessórios na composição dos looks da personagem. A paleta de cores da personagem segue valorizando bastante os tons terrosos como o marrom, terracota, o branco e o vermelho sempre presentes. Além da paleta de cores, o visual natural de unhas e a pouca maquiagem também são mantidos, chamando atenção apenas para o cabelo da personagem, que nessa fase se apresenta bem mais curto, configurando-se um cabelo médio e com ondas menos acentuadas.

Os cabelos curtos, ao longo dos anos, têm se tornado um símbolo poderoso de liberdade e autonomia para as mulheres, desafiando normas de beleza tradicionalmente impostas. Simone de Beauvoir (1949) discutiu a relação entre a aparência feminina e a luta pela igualdade. Em "O Segundo Sexo", ela argumenta que as mulheres muitas vezes são definidas pela maneira como se apresentam ao mundo, e o cabelo curto pode ser visto como um ato de resistência contra a objetificação e a conformidade. Para Daniela Kallas (2024),

Escondido, adorado, raspado, ridicularizado: o cabelo das mulheres tem sido muitas vezes campo de luta e monopólio dos homens. É por causa dos cabelos que as mulheres sentiram vergonha, é graças a esses mesmos cabelos que quiseram emancipar-se. Na década de 1920, o corte "Joana d'Arc", que mais tarde seria chamado de "melindrosa", constituiu uma primeira forma de desafiar uma certa imagem de feminilidade. Ao cortar o cabelo, as mulheres

liberam o tempo gasto em modelar, modelar e desembaraçar sem fim. O poeta inglês Radclyffe Hall assim define este corte de cabelo curto: ‘uma forma de livrar-se dos tormentos infligidos’, de ‘respirar’ e ‘mover-se livremente’ (KALLAS, 2024, p 02).

As mechas mais curtas de Candoca, nesta segunda fase da novela, portanto, pode ser reflexo da adoção de uma postura mais rígida diante das adversidades vividas por ela e da necessidade de transparecer ainda mais sua força e independência.

#### 1.4. A MOCINHA ROMÂNTICA REMASTERIZADA: OUTRO TEMPO, MESMAS CORES

Mantendo os tons que variam do marrom ao bege e passando por nuances de laranja e terracota, a paleta de cores dos figurinos de Cadoca remete a ideia de necessidade de evocar a paisagem árida e calorosa da região, conforme já mencionado (Figura 6). Há uma tentativa de fazer com que esse figurino se conecte com os cenários, onde essas cores têm a intenção de fazer referência às tradições e ao modo de vida local, sob a ótica da figurinista e da direção da novela.

Figura 6 - Primeiro figurino da segunda fase da novela



Fonte: Foto: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](https://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Com base nos estudos de Eva Heller (2021), a respeito da Teoria das Cores, o marrom é uma cor um tanto quanto inexpressiva, pois não é considerado uma cor facilmente escolhida pelas pessoas e o seu significado depende muito das outras coisas que está associado. Rodrigo Leocádio (2016) aponta o marrom como uma cor com alta taxa de rejeição entre homens e mulheres, remetendo à preguiça e à imbecilidade por alguns. No entanto, também pode ser associada ao aconchego e à segurança. A cor também é relacionada ao desagradável, antipático, feio e antiquado, sendo remetida à sujeira e excrementos, a cor da decomposição. Contudo, o marrom também se associa aos sabores fortes, como o café e o cacau, por exemplo.

Vinci (2024) classificou o marrom como “o novo preto”. Essa cor apareceu mais vezes que o preto, nos desfiles da Coleção de Inverno de 2024. Para Vinci (2024), o marrom pode ser muito coringa, possibilitando combinações diversas com outras cores e fugindo da monotonia do preto. Mas, Heller (2011) observa que o marrom quando combinado com branco tem um feito que ela denomina de “não erótico”. Essa composição de cores é muito utilizada no figurino de Candoca, podendo então dar brecha para uma tentativa de não sexualizar a personagem, em ambas as fases.

A não sexualização da protagonista possibilita o desejo de reproduzir o ideal de “mulher para casar” ou da “mulher direita”, termo bastante usual no Nordeste, como sinônimo da ideia de uma mulher digna de ser assumida pelo parceiro perante à sociedade. Albuquerque Júnior (1990) aborda que a ideia da “mulher de casa” é perpetuada no imaginário masculino, especialmente nessa região, fazendo com esses homens separem as mulheres em duas categorias: “a mulher de casa” e “a mulher da rua”. Para as figuras masculinas explorarem certas práticas sexuais, só é possível com as “mulheres da rua”, pois consideram algo humilhante para ser realizado com suas esposas, muito por conta da relação de dominação que os homens estabelecem com o prazer sexual.

A oposição entre “a mulher de casa” e “a mulher da rua” perpetua uma rivalidade feminina, especialmente presente nas novelas, na oposição entre a suavidade da “mocinha” e a frieza e sensualidade da vilã. Tayna Wolf (2020) defende que a estrutura patriarcal coesa busca estimular a competição entre as mulheres, como se o sucesso de uma mulher só fosse validado se ele fosse superior ao sucesso das outras. Esse ambiente

competitivo é naturalizado e muitas vezes passa despercebido em falas e atitudes do cotidiano.

Bell Hooks (2018) reflete acerca da naturalização das competições femininas afirmando que

Sabíamos, por experiência própria, que, como mulheres, fomos socializadas pelo pensamento patriarcal para enxergar a nós mesmas como pessoas inferiores aos homens, para nos ver, sempre e somente, competindo umas com as outras pela aprovação patriarcal, para olhar umas às outras com inveja, medo e ódio. O pensamento sexista nos fez julgar sem compaixão e punir duramente umas às outras. O pensamento feminista nos ajudou a desaprender o auto-ódio feminino. Ele nos permitiu que nos libertássemos do controle do pensamento patriarcal sobre nossa consciência (HOOKS, 2018,p. 29).

Ainda segundo essa autora, a rivalidade entre as mulheres é uma construção social que pode ser desconstruída por meio da solidariedade e da empatia. Hooks (2018) destaca que a verdadeira emancipação feminina depende da capacidade das mulheres de se apoiarem mutuamente em suas lutas. Ao dismantelar a rivalidade e cultivar um senso de comunidade, as mulheres podem criar um espaço mais inclusivo e solidário, onde todas possam prosperar. Assim, a rivalidade feminina não é um obstáculo inevitável, mas um desafio que, quando enfrentado, pode levar a um feminismo mais forte e coeso.

Apesar da passagem tempo, no figurino de Candoca, há permanência da bota como um calçado sempre presente, ainda que seja um modelo contemporâneo à época em que a novela está sendo ambientada, esse elemento serve para passar uma “ideia de sertão”, um indício de como o figurino é essencial para a narrativa, pois a bota de couro, conforme já citado aqui utiliza a ideia de tipos regionais de Albuquerque Júnior (2003). É interessante se questionar: O que o vaqueiro teria a ver com Candoca?

As botas de couro no figurino de Candoca podem ser uma alusão à proteção que o tipo calçado oferece aos vaqueiros na lida e, conseqüentemente, acabam ofertando à protagonista da trama. As botas protegem a protagonista das impetuosidades presentes no seu caminho, e passam uma ideia de “passo firme” e fortes, características do tipo regional mulher-macho.

Nos últimos quatorze capítulos analisados de *Mar do Sertão*, a protagonista surge já casada com Zé Paulino, viajando de lua de mel, os vestidos voltam ao figurino de

Candoca. Durante a sua viagem, ela usa dois modelos muito semelhantes, um branco e um verde, com cintura marcada e bordados em formatos de flores, óculos de sol, um batom mais acentuado nos lábios, e um colar cujo pingente lembra um brasão. A princípio, pode-se supor que aquele figurino seria apenas para passar um ar despojado, que combinasse com a viagem e as férias da médica de Canta Pedra, mas, quando a personagem retorna a cidade, esse estilo de roupa permanece.

A volta dos vestidos e a permanência da exclusividade de uso deles por essa protagonista até o último capítulo da novela remete ao retorno do lado romântico e sonhador da personagem, e da alegria dela em estar novamente com o amor da sua vida. O casal aparece junto em cenas externas, discutindo pautas sociais, falando sobre corrupção, saúde pública e distribuição de verbas para a cidade de Canta Pedra. Em todas essas cenas, a personagem Candoca se mostra firme e posicionada, assim como no início da novela, e por vezes, o seu, agora marido, tece elogios à sua inteligência e senso de justiça.

Nessa reta final da novela, a protagonista não tem muito tempo de tela, e chega até a não aparecer em alguns capítulos. Ao que tudo indica, o autor resolveu os impasses da vida de Candoca antes das últimas semanas finais. Há um destaque muito maior para o desenrolar das histórias de outros personagens nesses últimos quatorze capítulos, mas algumas cenas são mais significativas. Antes de mudar de casa para morar no povoado do Catende, por exemplo, de onde é o seu marido, Candoca se despede da casa que nasceu, cresceu e construiu a vida, primeiramente ao lado de sua mãe, e depois ao lado do seu filho e ex-marido. Sentada na sala, ela tem uma visão de sua mãe costurando, como quando era viva, a câmera foca no rosto da mocinha, que sorri e chora ao mesmo tempo.

Na ocasião, Dodôca (Cyria Coentro) também sorri e chora e manda um beijo para a filha. A sequência se desenvolve ao som do instrumental da canção “Mulher rendeira” (1922), composta por Lampião. A trilha sonora pode ter sido escolhida intencionalmente para fazer com que o telespectador se recorde da profissão da mãe da protagonista, que era costureira. Ao final dessa cena, Candoca se levanta e, antes de fechar a porta, olha por alguns segundos para sua antiga casa. O público pode sentir que naquele momento a personagem está fechando um ciclo, vestida em mais um delicado vestido branco.

Por estarem lutando contra os interesses de pessoas influentes na cidade, para levar saúde, água e qualidade de vida para as pessoas da cidade, Candoca e Zé Paulino

colecionam inimigos, e a maior delas é Deodora (Débora Bloc), mãe de Tertulinho, que nunca gostou da mocinha e a vê como uma pedra no seu sapato. Ao mudarem para a casa no Cadente, Zé Paulino contrata dois jagunços para fazer a segurança da sua família, o que contraria Candoca e a faz mostrar novamente seus traços de “mulher-macho”. Nas últimas cenas, a mocinha aparece empunhando uma espingarda para se defender, batendo de frente com autoridades e com Deodora, sem mostrar medo de represálias, além de deixar claro, em algumas imagens, que, na casa dela, a última palavra seria a dela.

Apesar das turbulências, as últimas aparições da personagem da novela também são preenchidas por momentos de carinho entre ela e seu filho, seu marido e suas amigas Labibe e Lorena. Com um vestido rendado vermelho, Candoca, em meio a paisagem cheia de serras, anuncia a segunda gravidez para Zé Paulino. O casal se emociona, chora e a cena é finalizada com um ângulo contra-plongée, (Figura 7).

Figura 7 - Candoca revela gravidez a Zé Paulino



Fonte: Foto: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Na sua última sequência de cenas, Candoca surge com a barriga aparente, usando um vestido branco, com maquiagem suave, na inauguração do açude da cidade. Na cena, quase todos os personagens do elenco estão presentes para prestigiar o feito. Após Xaviera (Giovana Cordeiro) cortar a fita vermelha e Timbó (Enrique Diaz) abrir as comportas do açude, todos os personagens presentes na cena vão entrando na água aos

poucos. Zé Paulino e Candoca ficam por último e a mocinha diz a última frase da novela: “No final das contas, resta a esperança e o amor” e logo em seguida o casal se junta aos outros no açude.

Há, nessa cena, semelhanças entre Candoca e duas outras personagens nordestinas retratadas no cinema, que são Gabriela (Sônia Braga) do filme homônimo de 1983 e Luzia (Cláudia Ohana) de *Luzia-Homem* (1988). Paiva (2019) descreve as últimas cenas dessas duas últimas personagens, onde ambas estão usando vestidos brancos, em ambientes externos com a presença do mar. Em *Gabriela*, a protagonista acaba de se separar de Nacib (Marcelo Mastroianni) se despede das roupas que usava quando era casada e aparece caracterizada com um vestido branco, colar azul e cabelos soltos, tendo sua figura relacionada por Paiva (2019) a figura de Iemanjá. No filme *Luzia-Homem*, a última cena da protagonista Luzia também tem o mar como cenário, a moça, que aparece durante toda a produção vestida de trajes de couro, como as roupas dos vaqueiros, é retratada na sequência final da história também com um vestido branco, que Paiva (2019) considera como a conquista ou reconquista do “lado feminino” da personagem.

Nas duas cenas descritas acima, essa autora pontua a sensação de liberdade que a gravação em um ambiente natural proporciona para a narrativa, sobretudo quando esse ambiente tem o mar como pano de fundo, ou agente da natureza que interage com a personagem, como é o caso de Luzia, quando se banha nas águas do mar e cumpre a promessa que fez ao seu padrinho no leito de morte. Com a base nas análises de Paiva (2019), é possível interpretar que Candoca, ao usar seu vestido branco, seus cabelos soltos e banhar-se no açude, também queira passar ao telespectador que as amarras foram quebradas, e que ela havia conquistado a liberdade de viver em paz com sua família, amigos, para seguir lutando por justiça social.

## 2. XAVIERA E A NOVA ROUPAGEM DA VILÃ NORDESTINA

Xaviera, assim como Candoca, é apresentada ao público aos poucos. Nas suas primeiras aparições, ela aparece apenas como uma mulher bonita, atraente e sensual, de caráter duvidoso e que vive uma vida diferente das moças de Canta Pedra. Ela está presente em apenas três capítulos dos primeiros catorze episódios da trama, não tendo muito destaque nesta primeira fase da novela. O seu figurino (Figura 8) é basicamente composto por peças sensuais, com decotes profundos, semijoias com formatos que remetem a correntes, predominante douradas. Nas roupas, são usados tecidos como bandagem, com composição que permite modelar bem o corpo e deixar a peça marcando partes do seu corpo como seios, coxas e bumbum.

Figura 8 - Xaviera chega em Canta Pedra



Fonte: Foto TV Globo. Disponível em: [www.purepeople.com.br](http://www.purepeople.com.br)

A caracterização do figurino de Xaviera lembra muito o trabalho que foi feito com a personagem Inaura (Virgínia Cavendish) em *Lisbela e o Prisioneiro* (2003). Nesse filme, Inaura (Figura 9) é uma mulher sedutora, casada com o matador Frederico Evandro (Marco Nanini) e disputa o amor de Leléu (Selton Mello) com Lisbela (Débora Falabella). Em ambos os casos, chama atenção as roupas justas, cabelos escuros e cacheados, peças decotadas e paleta de cores centrada nos tons de vermelho.

Figura 9 - Inaura olha para Leléu pelo seu espelho



Fonte: Divulgação Globo. Disponível em: [www.globofilmes.com](http://www.globofilmes.com)

Para a psicóloga Eva Heller (2021), entendemos muito mais de sentimentos do que de cores. Sentimos uma gama muito maior de emoções do que percebemos as cores. Desse modo, cada cor pode gerar efeitos diversos, muitas vezes opostos. O impacto de uma cor assim varia conforme a situação. O vermelho, por exemplo, pode transmitir sensualidade ou agressividade, dignidade ou vulgaridade. O verde pode ser percebido como curativo, tóxico ou tranquilizante. Já o amarelo pode provocar calor ou provocar segurança.

Esses estudos são discutidos dentro do campo da psicologia das cores que defende que nenhuma cor existe isoladamente, ela sempre estará inserida em um círculo cromático. Heller (2021) classifica o vermelho como a cor de todas as paixões, do amor ao ódio, a cor da felicidade e do perigo. São catalogados ao todo 105 tons de vermelho, com simbolismos marcados por duas vivências elementares: o vermelho é o fogo e o vermelho é o sangue. A cor é descrita como quente, próxima, atraente e sensível. Nesse contexto, vermelho em combinação com o rosa transmite amor, junto ao preto transmite brutalidade e agressividade e quando combinado com o violeta adquire um ar sedutor.

Além das cores nas roupas, os acessórios têm o poder de transformar uma aparência. Xaviera aparece, nas suas primeiras cenas, usando brincos de argola, que possuem uma simbologia histórica muito rica. Para Duarte (2024), os primeiros registros desse acessório foram datados em 2.500 a.C. Originalmente, os brincos eram usados por

homens, antigos habitantes do Sul da Mesopotâmia e sua simbologia mudou de acordo com o período histórico e com a cultura do povo, mas ainda hoje o seu uso está associado ao poder e prestígio, servindo também como um amuleto que protege do mau olhado. Chanel popularizou os brincos, em 1920, e desde então se tornaram um acessório atemporal.

Os brincos que compõe os acessórios da personagem Xaviera aparentam ter um preço mediano, podendo ser compradas a joias de baixo e médio custo, que começaram a ser fabricadas por máquinas, na Inglaterra, a partir do ano de 1840 e são populares até hoje. Gola (2013) entende que a joia é um objeto feito para ser usado junto ao corpo e realçar esteticamente a aparência de quem usa, sem fazer distinção direta entre a joia e a bijuteria (que são acessórios feitos com materiais de qualidade inferior).

Segundo Gola (2013), há três tipos de joias - as clássicas, as fashions e as tradicionais. As clássicas são caracterizadas como joias atemporais, que exprimem qualidade na escolha dos materiais, na lapidação e são menos propensas a acompanhar tendências. As joias fashions fazem um caminho inverso, pois, geralmente, são produzidas com materiais alternativos e com a finalidade de acompanhar tendências, enquanto as joias tradicionais carregam o simbolismo e um alto valor cultural, como os terços, que tem grande significado para a Igreja Católica, por exemplo.

O salto alto é uma marca da personagem Xaviera. Em todos os capítulos, ela aparece usando sandálias de saltos finos ou sandálias de saltos “bloco”, todos bem altos. Segundo, Branchine (2006), a história conta que a responsável pela criação do salto alto é Catarina de Médici, impulsionada pelo desejo de parecer mais alta e mais magra. Quando Catarina vai se casar com Henrique II, ela se casa usando saltos bem altos. O episódio foi o pontapé para a criação de uma lei que possibilitasse a anulação do casamento caso o cônjuge notasse que a noiva estava usando saltos altos. A lei em nada prejudicou o salto alto de cair no gosto do povo e se manter até hoje como um dos símbolos da moda mundial.

Stelle (1997) afirma que os sapatos que existem agora tiveram origem nos chapins, modelos feitos na Europa, com cortiça e cobertos com couros e peles, que podiam chegar até 65 centímetros de altura. Além de contribuir para uma mudança corporal da mulher, os saltos

Ao colocar a parte inferior do corpo num estado de tensão, o movimento dos quadris e das nádegas é enfatizado e as costas ficam arqueadas, impulsionando o busto para frente. Os saltos também mudam o contorno aparente das pernas, aumentando a curva da panturrilha e inclinando o tornozelo e o pé para frente, criando dessa forma, um look atraente de pernas longas. Visto de um certo ângulo, um sapato de salto alto também lembra o triângulo pubiano (STEELE, 1997, p. 118).

Essas observações colaboraram para que a indústria da moda, ao longo dos anos, ampliasse a associação entre o salto alto e a ideia de "beleza" e "elegância" feminina, com designers e marcas criando modelos cada vez mais sofisticados. Stelle (1997) argumenta que, apesar de seu status simbólico, o salto alto também tem sido um objeto de debate, sendo questionado por sua relação com o desconforto físico e com a imposição de normas de beleza, que, historicamente, pressionam as mulheres a se conformar a padrões estéticos muitas vezes dolorosos. O salto alto, portanto, é um exemplo de como um simples objeto pode carregar uma complexa teia de significados socioculturais e históricos.

Segundo Branchine (2006), o salto alto carrega um discurso de poder e sedução. Nesse contexto, uma mulher usando um salto alto pode ser entendida como uma figura fálica, altiva e agressiva, transpondo um ar de emancipação, competência e feminilidade. Além disso, para essa autora, o salto alto se apresenta como um distintivo social e também como um objeto de fetiche, que carrega em sua história momentos de práticas fetichistas para atingir padrões, como os sapatos das gueixas, que deformavam seus pés.

A presença desses elementos na caracterização da personagem Xaviera pode ser entendida como um auxílio para a construção da personalidade de uma mulher sedutora. Paiva (2019) denomina personagens femininas com essas características como “mulheres fatais”, que surgiram no cinema em contrapartida a personagem feminina que é definida como mocinha. A mulher fatal não carrega a ingenuidade que a mocinha carrega, ela vem com um tom de sensualidade, ocupando a terceira posição em triângulos amorosos, e muitas vezes sendo punida pela sua má conduta com solidão, desprezo e derrotas amorosas.

A primeira aparição de Xaviera em "Canta Pedra" é em um bar, ambiente considerado masculino, causando frisson entre os homens presentes. Ela vem em busca de Tertulinho (Renato Góes), que a abandonou na capital sem mais explicações. Ao ver a moça, Tertulinho a leva para a pensão da cidade, pois tem receio de ser visto com ela e

suas chances com Candoca se esvaír. Por mais que essa não seja a composição tradicional de um triângulo amoroso, pode-se notar que essa relação é ensaiada quando Tertulinho cede a chantagem de Xaviera e paga para a “mulher fatal” ir embora da cidade, para que ela não atrapalhe seus planos de conquistar a mocinha da novela.

Nos estudos de Carvalho (2011), a mulher fatal tem raízes bíblicas e míticas:

[...] podendo ser observada em Jezabel, que não olha a meios para atingir os fins, sendo determinada, independente e sem escrúpulos; em Dalila, que seduz e trai Sansão por dinheiro; em Salomé que com os seus atributos seduz e leva Herodes Antipas a matar e em Eva que peca e tenta Adão com o pecado. A mulher fatal também existe nas histórias hard-boiled, normalmente, sendo apresentada como malévola e sedutora, consistindo um obstáculo ao herói (CARVALHO, 2011, p.49).

Ao longo da novela, Xaviera é comparada a figuras bíblicas, como Maria Madalena, Judite e Ester, por exemplo, por outras personagens. Em uma cena de discussão com a vilã Deodora (Débora Bloch), Xaviera é chamada de Salomé. A Bíblia conta, no Antigo Testamento, que Salomé foi responsável pela morte de João Batista, discípulo de Jesus Cristo, quando dançou para o rei Hedores Antipas o encantando e fazendo com ele concedesse à ela qualquer desejo. Salomé desejou a cabeça de João Batista. Ligando a passagem bíblica com o contexto da trama, pode-se entender que Deodora insinuou que Xaviera seria a ruína de seu filho Tertulinho (Renato Góes).

Estudos bíblicos apontam que uma interpretação popular do evangelho de Lucas levou os cristãos a crerem que Maria Madalena havia sido uma prostituta, mas, no mesmo evangelho, a mulher é descrita apenas como pecadora, se tornando, posteriormente, uma das seguidoras mais fiéis de Cristo, símbolo do arrependimento genuíno, segundo o Catecismo da Igreja Católica. De acordo com a Bíblia, Judite era uma jovem viúva, temente à Deus, descrita como uma mulher bonita e astuta, que salvou a cidade de Betúlia e o povo de Judá contra o cerco de Holofernes, general de Nabucodonosor, rei da Assíria, inimigo prepotente e insolente de Deus. Já Ester é vista, por alguns cristãos, como uma das mulheres mais importantes da Bíblia, retratada como rainha da Pérsia, que foi usada por Deus para salvar o povo hebreu, a jovem judia também é uma mulher órfã, muito bonita e corajosa.

Tais comparações precisam ser destacadas, pois casam muito com a narrativa da personagem de Giovana Cordeiro. Assim como Madalena, Xaviera também carrega o estigma de uma prostituta, mesmo não tendo sido, sendo julgada constantemente pelas roupas que veste, pelo modo como se porta e pela forma como fala, por algumas pessoas de Canta Pedra. Assim como Judite, no desenrolar da trama, Xaviera também se mostra uma mulher corajosa, capaz de buscar o que é melhor para si e para os outros, e travar batalhas com figuras poderosas, como políticos e como Ester, Xaviera também é uma mulher órfã, com uma beleza que chama atenção, e se Ester se tornou rainha da Pérsia, trazendo para o contexto da novela, Xaviera se torna prefeita de Canta Pedra.

Ao estabelecer semelhanças com a mulher fatal, é possível traçar dois paralelos que ajudam a contar a história da personagem Xaviera na novela: a influência do *film noir* e da presença do simbolismo do catolicismo popular. Por diversas vezes, nas cenas que se passam em ambientes internos, quando essa personagem aparece há uma diminuição na iluminação do cenário. Um jogo de luzes e sombras que nos remete ao desejo de criar a sensação de algo proibido, sensual. Essa característica é comum nos *film noir*, onde existe uma fotografia mais sombria, personagens inescrupulosos e um tom elevado de crueldade. Carvalho (2011) pontua também a existência de uma sexualidade ilícita ou exótica presente na atmosfera dessas produções.

Nesse contexto, a figura feminina aparece também como alguém que rejeita o seu lugar convencional, ou seja, os padrões de comportamento impostos pela sociedade para as mulheres, usando a sedução e erotismo como armas para alcançar seus objetivos.

O *film noir* apresenta, portanto, um mundo de homens, mas também surge como um mundo no qual a mulher ingressa com veemência, quer seja como obstáculo à investigação do detective ou até como o próprio objecto de investigação, quer seja como figura sedutora que leva o herói comum a entrar no mundo do crime ou, por outro lado, como redentora do herói (CARVALHO, 2011, p. 42).

A representação feminina no *film noir* é dividida por Carvalho (2011), de acordo com sua sexualidade, existindo assim a *femmele* fatal e a mulher cativa. A personagem Xaviera apresenta semelhanças com a *femmele* fatal, quando é mostrada como uma figura sedutora, inescrupulosa e ambiciosa, da mesma maneira que se assemelha com a mulher cativa, quando tenta ser a redentora de Tertulinho.

Na primeira fase da novela, Tertulinho vai até o quarto que Xaviera está hospedada para pedir a moça que vá embora de Canta Pedra. Nessa cena, ela aparece sentada em frente a uma penteadeira e Tertulinho se senta na cama, a pouca iluminação cria uma espécie de sombra no rosto da moça, que com um tom de voz calmo e aveludado chantageia o *ex-affair* e pede uma quantia generosa para deixar a cidade. Já na segunda fase da trama, Xaviera tenta fazer com que Tertulinho conserte todas as suas atitudes erradas, chegando a levar seu namorado à igreja para que ele confesse seus pecados e receba suas penitências.

A igreja é um dos cenários mais frequentados pela personagem na segunda fase. As cenas nesse ambiente também são cenas onde a meia luz é presente, muitas vezes o telespectador pode ter a sensação do ambiente estar sendo iluminado apenas pelas velas presentes no altar, que são mostradas em segundo plano. Como já foi citado, a personagem é comparada algumas vezes à figuras bíblicas e, ao longo da trama, sua narrativa se compromete em mostrar o simbolismo do catolicismo popular e a relação dela com a fé e a religiosidade. Nos últimos capítulos da novela, a jovem descobre que Tertulinho continua mentindo para ela, o que a faz deixar a fazenda que estava morando com o namorado. Desorientada, Xaviera aparece chorando copiosamente no meio da rua e chega a balbuciar a frase “Eu fui enganada de novo”. Enquanto isso, o jogo de câmeras captura a moça em todos os ângulos, até ela parar em frente à igreja, entra nesse local e chora à beira do altar, pedindo o amparo de Nossa Senhora. Nesse momento, surge uma mulher negra com um véu azul na cabeça, Xaviera nota que a mulher parece com sua mãe, mas, na verdade, é uma aparição de Nossa Senhora, vivida pela atriz Olívia Araújo (Figura 11).

Figura 10 - Xaviera tem visão da Virgem Maria



Fonte: Divulgação Globo. Disponível em: [www.gshow.globo.com/novelas](http://www.gshow.globo.com/novelas)

Na sequência, Xaviera se ajoelha e beija a mão da mulher, e é comparada à Maria Madalena, cujo contexto bíblico já foi explicado. Xaviera aparece à esquerda de Nossa Senhora, que, em dado momento da conversa, repete todos os nomes usados por ela para aplicar golpes, provando saber os passos de sua história. Ao final da conversa, a santa coloca uma flor branca nos cabelos de Xaviera, e pede que a moça siga o coração dela, que assim nada nem ninguém vai desviar a moça do próprio caminho. A mulher some repentinamente, quando padre Zezo aparece na igreja.

Para Perrot (2006), a relação entre mulheres e religião é vista como algo ambivalente e paradoxal, pois é enxergada como sendo uma forma de poder sobre as mulheres e poder das mulheres, ao mesmo tempo. O poder sobre as mulheres é caracterizado sobre como as mulheres e seus papéis são descritos em livros como a Bíblia e o Alcorão. A mulher é retratada como parte do homem, como figura que pertence a ele, sendo assim destinada para a submissão das vontades primeiramente do pai e, posteriormente, do marido. Nesse sentido, para elas sobram apenas a missão de ser uma boa mãe, e uma distinta esposa. Mesmo com a pregação da submissão feminina as figuras masculinas, Perrot (2006) aponta, contudo, que a religião serviu também de refúgio para muitas mulheres, que usaram o espaço da igreja para se afastar dos problemas de suas casas, dos momentos de confissão com os sacerdotes para enfim expressar

descontentamentos que não poderiam ser ditos para outras pessoas e em outros ambientes, além de se sentirem úteis de uma maneira não doméstica, pois se envolviam em atividades como o coral da igreja e mantinham ali um espécie de espaço de sociabilidade.

É preciso pontuar também a presença do Catolicismo Popular na construção da relação de Xaviera com a religião. A fé do povo nordestino é muitas vezes retratada nas produções audiovisuais como sinônimo de resistência e proteção diante das dificuldades socioeconômicas, formando um vínculo estreito entre a fé popular e as questões do cotidiano. O conceito de Catolicismo Popular, no Nordeste brasileiro, conforme analisado pelas Ciências da Religião, nos revela uma forma de religiosidade que se distancia das práticas oficiais da Igreja Católica, sendo profundamente enraizada no cotidiano das pessoas. Segundo Silva (2019), esse catolicismo, muitas vezes chamado de "rústico", envolve uma série de práticas e representações que conectam os fiéis ao sobrenatural através da intercessão dos santos, sem a necessidade da mediação formal dos religiosos institucionais, como destacado acima no encontro entre Xaviera e a Nossa Senhora.

Figura 11 - Xaviera com Manduca ao retornar à Canta Pedra



Fonte: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Após a passagem de tempo de dez anos, Xaviera reaparece no capítulo 22, dessa vez, a personagem chega de carro, com os cabelos mais curtos, com acessórios mais delicados, um conjunto de saia curta e cropped vermelho, as unhas permanecem claras e ela usa sandália de tiras marrom. O pneu do carro dela fura e ela encontra com Manduca

(filho de Candoca) que está fugindo de casa após descobrir que Zé Paulino está vivo. Xaviera e Manduca (Figura 8) ficam amigos e vão a pé até a casa de Timbó (ator).

## 2.1. A MÍSTICA POR TRÁS DOS CABELOS ACIMA DO OMBRO

Nessas primeiras imagens de Xaviera, na segunda fase da novela, os cabelos curtos se destacam e marcam a transição de tempo sofrida por ela. Para Perrot (2007), cortar os cabelos é um sinal de emancipação feminina:

[...] Liberação política, liberação dos costumes, afirmação de um safismo andrógino ou de uma extrema feminilidade (a poetisa Renée Vivien com sua aparência de pajem) caracterizam a new woman da Belle Époque. Por volta de 1900, o feminismo europeu ganha força, se desenvolve e reivindica a libertação do corpo. Os espartilhos caem em desuso, as saias ficam mais curtas, assim como os cabelos (PERROT, 2007,p.59)

O cabelo curto tem sido um símbolo de emancipação e liberdade ao longo da história das mulheres, refletindo mudanças sociais e culturais significativas. Brumberg (1997) afirma que, na década de 1960, o movimento feminista trouxe ainda mais visibilidade para a ideia de que o cabelo curto poderia ser uma declaração política. Nesse contexto, cortar o cabelo não era apenas uma mudança estética, mas um sinal de determinação, do desejo de se libertar das expectativas que as limitavam, que se alinhava à luta por igualdade e autonomia. Paiva (2019) denomina o cabelo curto como um elemento desbravador, ao descrever a personagem Anayde Beiriz (Tânia Alves), no filme *Parahyba mulher-macho* (1983), que ostentava um corte *la garçonne*, com o estilo semelhante aos cabelos dos meninos, trazendo um ar quase infantil e masculinizado para a personagem.

Além dos cabelos, o figurino de Xaviera também sofre uma pequena alteração, ganhando modelos mais modernos. Entram em cena os inúmeros conjuntos monocromáticos usados pela personagem. A paleta de cores também deixa de estar centrada no vermelho e ganha tons como o rosa nude, branco e algumas peças marrons, mas todas presentes em peças curtas, justas e ousadas.

Quando é apresentada ao público, pela primeira vez, Xaviera não demonstra ter traços de sensibilidade, o que é destacado da sua personalidade é a sua ambição. Na

segunda fase, desde a sua primeira interação com Manduca, pode-se perceber uma Xaviera mais doce, sensível e com muitas feridas que influenciam algumas ações. Assim como Candoca, Xaviera parece possuir uma personalidade complexa, com desvios de caráter, mas com desejos de mudança, sensibilidade, e um toque de romantismo. O seu figurino acompanha as características apresentadas ao longo dos capítulos, pois são inseridas cores mais neutras e que passam sentimentos relacionados à pureza, amor e paz. O branco, por exemplo, é cor relacionada à limpeza externa, a cor da inocência e do sacrifício. No figurino de Xaviera, essa cor é inserida apenas uma vez, em uma cena que a personagem vai até a igreja para se confessar com padre Zezo (Nanego Lira).

Ao contrário do branco, que é posto timidamente na paleta de cores da segunda fase da personagem Xaviera na novela, o rosa nude é a segunda cor que mais compõe o figurino dela. O rosa nude é um cor que evoca uma sensação de elegância e simplicidade, muitas vezes, associada à feminilidade e à elegância discreta. Segundo Eva Heller (2011), o rosa nude possui a capacidade de transmitir calma e conforto, sendo uma escolha popular em ambientes que buscam bem-estar e serenidade. Essa cor ainda pode aumentar a sensação de proximidade e acolhimento nas interações sociais.

A mudança na paleta de cores do figurino de Xaviera acompanha as mudanças da trajetória da personagem na trama. Ela, que chegou na cidade sozinha, aos poucos, vai construindo relações genuínas de amizade, que não são movidas por jogos de interesse e sedução. A palavra amizade define um sentimento de afeto, de estima e de dedicação que uma pessoa demonstra por outra, sendo ela retribuída com o mesmo sentimento, segundo o dicionário online de português. Nesse contexto, é importante destacar a relação que Xaviera constrói com o casal Timbó (Enrique Diaz) e Tereza (Clarissa Pinheiro), na sua volta para a pequena cidade. Xaviera tem sua primeira parada na casa deles, onde é acolhida por Tereza. Sentadas na pequena mesa de madeira, Tereza oferece sopa à Xaviera, que de toalha e com os cabelos molhados aceita a gentileza, mas questiona se Tereza e seu filho Jóca (Miguel Venerabile) também não vão comer. Ao notar que só existia comida para um, Xaviera propõe dividir a sopa em três partes, pois não achava justo deixar a família com fome. As mulheres trocam olhares emocionados e cheios de cumplicidade e a partir daí essa amizade é nutrida de várias maneiras.

Timbó (Enrique Diaz), por sua vez, apesar de sempre tecer elogios à aparência de Xaviera, nunca faz com que a moça se sinta sexualizada ou reduzida a sua aparência. Ele e Tereza acolhem a moça sempre que ela precisa, e a tratam como uma filha (Figura 12).

Figura 12 - Timbó recebe Xaviera em sua casa



Fonte: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Além da relação com o casal, é importante destacar algumas cenas de Xaviera com parte do núcleo infantil da trama. Xaviera também estabelece uma relação de amizade com as crianças Jóca (Miguel Venerabile) e Manduca (Enzo Diniz) e, em várias sequências de imagem, aparece acalentando e sendo acalentada pelos meninos. Ao brigar com Tertulinho, por exemplo, e sair da fazenda, a moça é acolhida novamente por Timbó e Tereza, que agora ricos, possuem uma casa grande na zona urbana de Canta Pedra. Nessa sequência de cenas, Xaviera pede para dormir no quarto de Jóca, vestindo uma camisola de Rosinha (Sara Vidal) que é irmã dele, a moça acaricia os cabelos da criança e cantarola para ele a música “Deus me proteja de mim” (2017), do cantor paraibano Chico César.

Todas as cenas de Xaviera com Jóca e com Manduca mostram uma mulher que, apesar das inúmeras dificuldades, ainda consegue enxergar a pureza das crianças e admirá-las, prevalecendo na caracterização da personagem, uma ligação do feminino com a maternidade. Esse fato é relevante, porque mesmo Xaviera não externando sempre nas suas falas o desejo de constituir família, percebe-se que na narrativa há uma vontade de caracterizá-la como alguém que deseja cuidar das pessoas.

Esse cuidado pode estar ligado ao conceito de maternidade. De acordo com Araújo e Sobottka (2004), no que diz respeito à mulher, especialmente, observa-se que, a partir

do século XVIII, e com maior intensidade no século XIX, consolida-se uma nova percepção sobre sua relação com a maternidade. Nesse contexto, o bebê e a criança passaram a ser vistos como os principais focos de atenção materna. A dedicação constante e a vigilância da mãe tornaram-se valores fundamentais, indispensáveis para garantir os cuidados necessários à sobrevivência e ao bem-estar da criança. Consequentemente, o aumento das responsabilidades maternas foi acompanhado por uma crescente valorização da figura da mulher-mãe, retratada como a “rainha do lar”, respeitada e reconhecida, desde que sua atuação permanecesse restrita ao âmbito doméstico. Desse modo, os atos cuidados com as crianças são ligados à figura feminina, por conta da construção da ideia de maternidade.

Ainda é importante destacar que, na primeira fase da novela, a construção da narrativa sobre a cidade de Canta Pedra expõe a oposição entre duas personagens femininas. Uma é colocada como mocinha (Candoca), caracterizada por tudo o que foi citado no capítulo 1, como a típica heroína romântica, a mulher para casar, a “menina de família” e Xaviera, em contrapartida, aparece como uma mulher que não é para casar, exalando uma sensualidade e uma sexualização do seu corpo, uma mulher bancada pelos homens e pelos golpes que aplica em alguns deles. Após a passagem de tempo, a novela parece apresentar uma certa atualidade da relação entre essas mulheres, fazendo com ambas não sejam mais apresentadas como tipos femininos em oposição. Apesar das duas mulheres exibirem algumas diferenças entre si, a rivalidade entre ambas não é mais alimentada na trama, ao contrário, elas conseguem estabelecer uma relação de respeito e compreensão.

É possível enxergar esse respeito em uma cena que Candoca se aproxima de Xaviera e Tertulinho, ao ver o casal discutindo na praça da cidade. A mocinha questiona o porquê de Xaviera estar chorando, e pergunta o que Tertulinho havia aprontado daquela vez, fazendo menção implicitamente ao fato de na cabeça dela não passar a possibilidade do erro ter sido de Xaviera. Após essa fala, Candoca se aproxima ainda mais de Xaviera e pergunta se o rapaz bateu na moça, assumindo uma postura corporal de proteção. Xaviera nega e, ao se despedir, Candoca faz um leve carinho no braço de Xaviera e afirma que a jovem pode contar com ela para qualquer coisa.

Todas essas mudanças contribuem para a percepção da construção de uma fluidez na representação da identidade das duas personagens. Essa fluidez permite que as

identidades nordestinas não sejam mais representadas nessa segunda fase da obra como fixas, mas sim como aptas a se alterarem ao avançar dos anos.

Stuart Hall (2006) considera a identidade como um processo em constante mudança, que é dinâmica e não automática, em que

[...]o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas [...]. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente. (HALL, 2006, p.13)

Essa capacidade de se adaptar à realidade é atrelada por Hall (2006) a figura do sujeito pós-moderno, que vive em constante transformação, muito por conta da rapidez que acessa as informações e da quantidade dessas informações, e do acesso fácil ao conhecimento básico de várias culturas, promovido pela globalização. Essa autor ainda ressalta a importância da representação e da cultura na formação da identidade, uma vez que, no contexto da globalização e da mídia, as imagens e narrativas que consumimos desempenham um papel crucial na maneira como nos vemos e como os outros nos veem, fazendo com que exista uma intersecção entre diferentes culturas e a migração de ideias internas para uma identidade que é muitas vezes híbrida.

Essa perspectiva tece uma crítica às narrativas hegemônicas que tentam impor uma visão única e universal da experiência humana. Hall (2006) enfatiza que reconhecer a pluralidade das identidades é fundamental para promover uma sociedade mais inclusiva e justa. Nesse sentido, o sujeito pós-moderno é convidado a refletir sobre suas próprias experiências e a questionar as estruturas que moldam suas identidades, contribuindo para um entendimento mais amplo e democrático das diferenças e semelhanças que nos são específicas como indivíduos e grupos.

Partindo do ponto do que há essa fluidez de identidade dentro da narrativa, nos últimos capítulos da história em *Canta Pedra*, além das amigas já mencionadas anteriormente, Xaviera constrói uma relação de confiança com Zé Paulino, que influencia a jovem a se candidatar a prefeita dessa cidade. Após viver o luto pela perda de Tertulinho,

Xaviera aparece toda vestida de vermelho e nas mãos carrega santinhos onde pode se ler “Faz o X”, como slogan de campanha.

Figura 13 - Cerimônia de posse de Xaviera



Fonte: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](https://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Na sequência, ela aparece com um figurino todo em vermelho, mais composto socialmente, para desfilar pela cidade ao lado de crianças, uma cadeirante, um indígena e Timbó. A cena, que foi exibida no dia 23/03/2023, faz referência a cerimônia de posse do presidente eleito Luís Inácio Lula da Silva e sua subida, na cerimônia de posse, a rampa do Palácio do Planalto, em 01/01/2023, acompanhado de uma criança negra, do líder indígena cacique Raoni, do ativista anti capacitista Ivan Baron, de mulheres e da cachorrinha Resistência. Segundo uma matéria publicada pelo portal Metrôpoles (2023), tanto a primeira dama do Brasil Janja, quanto o presidente Lula e os atores Giovana Cordeiro e Enrique Diaz postaram em suas redes sociais informações sobre essa cena.

Lula publicou em sua rede social uma montagem contendo a cena da novela e uma fotografia da sua posse e disse: “Democracia também é representatividade. É quando cada brasileiro e cada brasileira tem a oportunidade de chegar onde quiser, e sabe que pode

ocupar o lugar que quiser.” A atriz Giovana Cordeiro deixou um comentário na publicação, confirmando a inspiração desse momento vivido pela sua personagem: “Seguiremos fazendo história assim”, disse a jovem.

No conjunto de imagens que representam Xaviera, é possível perceber que à medida que a trama avança, ela começa a amadurecer, aprendendo com seus erros e, ao mesmo tempo, se tornando mais auto suficiente e consciente de suas escolhas. Pode-se entender que a jornada dela é um processo de autoconhecimento, durante a qual a mesma aprende que o sucesso não vem apenas das conquistas materiais, mas também das relações verdadeiras e da capacidade de ser fiel a si mesma. No fim, Xaviera se estabelece como uma das personagens mais importantes da novela, simbolizando a luta das mulheres nordestinas por mais liberdade, autonomia e respeito. Sua trajetória é um reflexo da resistência feminina em um contexto de opressão social e cultural, e sua evolução é, em grande parte, uma celebração da força e da complexidade da mulher nordestina.

### **3. TEREZA: CONTRUÇÃO DE UMA NOVA MULHER**

Na sua primeira cena, a personagem Tereza (Clarissa Pinheiro) aparece no centro da tela, coberta por um céu azul e pisando no chão de terra batido do quintal da sua casa.

Dona Tereza, como é chamada por todos, surge aflita porque sua cabra não está conseguindo parir. Com um lenço estampado na cabeça, roupas gastas e cabelo com aspecto de mau cuidado, a mulher ajuda Candoca no parto da cabra e as duas salvam o animal e o seu filhote (Figura 14).

Figura 14 - Tereza ajuda Candoca com o parto da cabra



Fonte:TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Tereza é uma mulher de aparentemente 40 anos de idade, mãe de três filhos, casada com Timbó (Enrique Diaz ), que mora em uma casa simples, de chão batido, paredes de reboco, sem luz elétrica. Essa personagem é uma dona de casa que faz artesanato para complementar a renda da família. Sua condição financeira não a impede de ser respeitada pela maioria das pessoas de Canta Pedra, que admiram sua bondade, sua coragem e seu talento como rendeira. Na descrição do Gshow, portal da Globo que apresenta os personagens das novelas, Tereza é descrita como “uma mulher forte e religiosa, mas que é também uma pessoa sofrida, o que a tornou ressabiada e caladona”.

Essas características nos remetem a outras personagens apresentadas na literatura e nas produções audiovisuais. No campo das novelas, temos a figura de Laura Cardoso, interpretando a personagem Veridiana, em *Flor do Caribe* (2013), trama de Walter Negrão, que se assemelha não só na personalidade como na composição das peças do figurino com Tereza (Figura 12).

Figura 15- Veridiana em Flor do Caribe



Fonte: TV Globo. Disponível em: [gshow.globo.com/novelas/flor-do-caribe/](http://gshow.globo.com/novelas/flor-do-caribe/)

Entre as três personagens analisadas neste trabalho, Tereza é a que mais tem na composição do seu figurino traços que remetem a uma imagem mais tradicional nordestina. Na primeira fase da novela, suas roupas refletem alguns estereótipos sobre a representação do Nordeste no cinema e nas artes em geral, como pobreza e fome. Seu figurino se baseia em lenços empataados, cobrindo um cabelo com aspecto de mal tratado, saias mídis feitas com sobras de tecidos, os chamados retalhos, blusas gastas e sempre uma terceira peça cobrindo os ombros. A paleta de cores é centrada nos tons de bege, amarelo, estampas com flores pequenas em tecidos como a chita.

Assim como as peças do figurino de Candoca, as roupas de Tereza também apresentam elementos do Movimento Armorial, como bordados que remetem a brasões em suas blusas, com muitos elementos da natureza, como flores e sóis. O couro também está presente nas suas sandálias e na sua bolsa. Os acessórios são resumidos a uma medalha que carrega a imagem de Nossa Senhora Aparecida, sua aliança de casamento e brincos que parecem ser feitos de coco. Sem maquiagem, a mulher em algumas cenas aparenta ter uma pele bronzada e oleosa, como se estivesse sempre aparecendo depois de um longo esforço físico ou muita exposição ao sol.

Por várias vezes, todos os personagens de Canta Pedra, ao verem a chuva caindo na cidade, saem de suas casas e vão para a rua, em tom de celebração. No caso de Tereza,

em especial, ao ver a chuva tombando, ela vai para o seu quintal, vestindo roupas de dormir, e segurando a imagem de um santo católico, dançando com seu marido, sorrindo e celebrando.

A chuva no Nordeste brasileiro é frequentemente representada nas novelas de maneira estereotipada, associada à ideia de escassez, sofrimento e drama. Em muitas produções, como em *Rancho Fundo* (2024), a chuva surge como um evento raro e milagroso que causa alívio para uma população em grande parte marcada pela seca. A chuva, então, se torna um elemento dramático, quase divino, que salva os personagens de um destino de miséria, reforçando uma visão de que no Nordeste se vive sempre à espera de um milagre para superar as adversidades naturais, como o sol forte e a seca.

Para Oliveira (2017):

Apesar de toda essa riqueza e problemas ambientais das paisagens da região Nordeste, pouco se vê disso no cinema, o Semiárido, ainda muito conhecido como sertão, se tornou um elemento de forte apelo visual, dentro das produções artísticas-culturais do Brasil, sempre associado a um conjunto de imagens que nos remete as suas principais características naturais, que dentro dessas produções, acabaram ganhando conotações apenas negativas, expondo uma percepção tantas vezes repetida que se tornou enraizada e ratificada em um imaginário socialmente compartilhado. Desse modo, mais do que uma parte do território, nesta pesquisa, consideramos a paisagem sertaneja como uma construção do olhar humano (OLIVEIRA, 2017, p.86).

Faz-se necessário destacar que o Ministério do Interior (2005) definiu o Semiárido brasileiro como uma região do Nordeste, caracterizada por uma estação chuvosa breve, com uma média anual de 800 milímetros de precipitação. Essa área também enfrenta longos períodos sem chuvas, além de apresentar altos índices de evapotranspiração, que, geralmente, superam a quantidade de chuva em quase todos os meses do ano. Desse modo, o termo seca é usado de maneira equivocada, pois considerando que seu uso apropriado se refere a uma condição climática excepcional, caracterizada por níveis extremamente baixos de precipitação, em uma área onde as chuvas normalmente são regulares, o que não é o caso do Semiárido.

No entanto, a maneira como a chuva é tratada nessas produções, na maioria das vezes, reduz a complexidade da vida no Nordeste, simplificando suas dificuldades a um fenômeno natural que pode ser resolvido por eventos inesperados e grandiosos. Esse tipo de representação perpetua uma imagem do Nordeste como uma região única, estagnada e dependente de condições climáticas favoráveis, ao invés de retratar a diversidade e a

resistência das populações locais, que buscam alternativas mais sustentáveis para a gestão da água e o desenvolvimento econômico, como a infraestrutura de irrigação ou o investimento em tecnologias de Convivência com o Semiárido.

Nas últimas décadas, essa outra perspectiva sobre o Semiárido vem sendo consolidada, fundamentada no reconhecimento dos direitos de sua população enquanto cidadã, superando a visão de que as ações e políticas específicas à região são meros gestos de caridade por parte de indivíduos, governos ou organizações. De acordo com a Articulação Semiárido Brasileiro – ASA (2014), diversas famílias de agricultores vivenciaram práticas de Convivência com o Semiárido, obtendo resultados positivos e eficazes. Isso demonstra a capacidade criativa dessas comunidades em construir coletivamente conhecimentos e compartilhar saberes.

Nesse cenário, as tecnologias de Convivência com o Semiárido promovem o fortalecimento das práticas locais, o intercâmbio de conhecimentos entre agricultores, o uso de técnicas como a captação e manejo da água da chuva para consumo e produção de alimentos, além do aproveitamento coletivo de águas subterrâneas pelas famílias que habitam o Semiárido. Além disso, a Articulação Semiárido Brasileiro também defende outras ações, como o avanço da reforma agrária, o acesso ao crédito, o combate à desertificação, a oferta de educação contextualizada, e a prestação de assistência técnica adequada, de maneira que juntas, essas iniciativas formem a base de uma convivência efetiva com o Semiárido, destacando que cada localidade possui suas particularidades, o que significa que certas tecnologias ou práticas podem ser viáveis em determinados lugares, mas não em outros.

Tereza, na primeira fase da novela, tem sua caracterização reforçada como uma dona de casa que apresenta certo grau de submissão em relação ao seu marido, um respeito, que é reforçado por meio do seu comportamento com ele na rua. Em uma cena, por exemplo, ela vai com Timbó até a prefeitura da cidade, pois o prefeito Saba bodó (Welder Rodrigues) pretendia dar um golpe no casal fazendo seu marido assinar papéis passando as terras da família para ele. Mesmo desconfiada da situação, Tereza em nenhum momento discorda ou alerta o marido sobre o fato, pelo contrário, ela passa o conjunto dessas imagens inteira calada, mostrando estar apreensiva, mas como se não tivesse coragem ou não se sentisse no direito de contestar a decisão do seu companheiro.

Analisando a personagem nesse primeiro momento, é possível enxergar traços da marginalização das mulheres e sua condição de submissão, revelando como as expectativas sociais limitam suas escolhas e liberdade, sobretudo em um cenário onde a pobreza e o patriarcado se entrelaçam. Para Jung (2000), a relação entre homens e mulheres apresenta um olhar social que estabelece a figura feminina como submissa, pronta para atender as expectativas dos homens. A mulher é vista primeiramente como uma filha, que deve obediência ao pai, depois do casamento, é vista como esposa, que deve respeito ao marido (mesmo não recebendo em troca), e após tornar-se mãe, a mulher deve abdicar de tudo em virtude dos filhos e da manutenção do casamento. Então, seus desejos e opiniões não são considerados, pois é seu papel não se envolver em assuntos que não sejam os afazeres domésticos ou o cuidado com os filhos.

No caso de Tereza, essa postura submissa em público se contrasta com a postura que ela tem em casa perante o marido, pois, em diversas cenas, ainda da primeira fase da novela, ela sobe o tom da voz em conversas com Timbó e se comporta como uma figura de autoridade em casa, o que nos faz imaginar que haja uma ruptura dessa postura submissa no decorrer da trama. A atitude que a personagem adota na rua pode estar ligada à ideia de “mulher para casar”, que aqui já foi mencionada.

Essa ideia está bastante ligada ao figurino da personagem, pois ao contrário de Xaviera, que vestia peças justas, com decotes profundos, cores vibrantes, Tereza, nesta primeira fase, está sempre cobrindo os joelhos, os ombros e o busto. Com saias de modelo evasê, que não marcam as curvas do seu corpo, a personagem não apresenta nada em seu figurino que remete a uma ideia de sensualidade, mas sim de alguém que demonstra uma aparência sofrida (Figura 16).

Na sua paleta de cores, o bege, que é, de acordo com a psicologia das cores, frequentemente relacionado à neutralidade, à calma e à simplicidade, está muito presente. Essa cor suave transmite uma sensação de equilíbrio e aconchego, não sendo agressiva para os olhos, mas também não se destacando excessivamente. Gaston Bachelard (2001) aborda como as cores neutras podem agir como um pano de fundo perfeito para refletir as emoções e pensamentos humanos, considerando-as essenciais para a introspecção. Assim, o bege pode ser visto como uma cor que, ao mesmo tempo em que não chama atenção de forma estridente, possibilita a reflexão e o crescimento pessoal.

O amarelo também é uma cor presente nas peças usadas pela personagem Tereza, essa cor, mais clara dentre as cores primárias, é considerada por Heller (2001) como a mais ambígua. Para ela, o amarelo está associado à experiência e ao simbolismo do sol, da luz e do ouro. Então, por que essa cor não é mais valorizada? Uma das razões pode ser que o amarelo também carrega a característica de ser extremamente volúvel – com uma pequena adição de vermelho, ele se transforma em laranja; um toque de azul o faz tornar-se verde; um pouco de preto resulta em uma tonalidade opaca e suja. De todas as cores, o amarelo é a que mais depende das cores com as quais é combinado. Quando colocado próximo ao branco, ele se torna intensamente luminoso, mas perto do preto, adquire um tom excessivamente chamativo. Além dessas duas cores, tons de rosa também estão presentes nas peças usadas por Tereza, principalmente, nas estampas das chitas e nos bordados das blusas.

Figura 16 - Tereza e Timbó em frente à casa da família



Fonte: TV Globo. Disponível em: "<http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao>"gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao

### 3.1. TEREZA DA PRIMEIRA FASE: VESTIDA DE CHITA E DE ESTEREÓTIPO

A chita é um tecido de algodão com estampas coloridas que tem suas origens na Índia, no século XVI. A palavra "chit" se referia a tecidos estampados com motivos florais, que foram, inicialmente, produzidos em grande escala nas cidades indianas de Calcutá e Ahmedabad. Quando o comércio entre o Oriente e o Ocidente aumentou, especialmente durante o período colonial, a chita começou a ser importada para a Europa, onde ganhou popularidade no século XVII. Para Mellão e Imbroisi (2005),

[...] a história dessa família de panos popularíssimos e bastante acessíveis, descendentes de Dona Maria Chitinha, senhora portuguesa aparentada com Mr. Chintz de Lancashire, que tem primas na região francesa de Provence, parentes na vila portuguesa de Alcobaça, e é descendente de uma casta de trabalhadores indianos. Em terras brasileiras, gerou uma filha mineira, Maria bonita e flexível, aberta a influências dos quatro cantos do mundo e mãe do imbatível e brasileiríssimo João Chitão (MELLÃO e IMBROISI, 2005, p.30)

No Brasil, a chita se tornou um símbolo cultural, particularmente no interior, a partir do século XIX. Com a chegada das primeiras remessas de tecidos estampados, a chita passou a ser associada ao estilo rural e ao uso em vestuários simples, como vestidos e saias. Ela ganhou um caráter mais popular, sendo muito utilizada no Nordeste do Brasil, onde os padrões coloridos e vibrantes se tornaram uma marca registrada de festas e celebrações típicas. Para Liana Chaves (2015), a história da chita se espelha na história do Brasil, passando pelas festas, pelo trabalho, pelo castigo, pelos festejos e pela infância. Chaves (2015) pontua que a chita foi o tecido escolhido por participantes do movimento tropicalista e personagens da literatura, do teatro, de novelas e do cinema, como a mamãe-Dolores, personagem da novela *O Direito de Nascer* (1964), da extinta Tv Tupi.

Originalmente, as estampas da chita eram florais, com a denominação "chitinha" para aquelas com flores pequenas e "chita" para as com flores de tamanho médio. De acordo com Garcia (2008), foi, nos anos 1950, que surgiu o chitão, um tipo de chita mais largo, provavelmente, devido à maior metragem da fazenda produzida pela fiação e tecelagem São José, que oferecia o dobro do comprimento dos tecidos comuns no mercado. A chita, seja como chitinha ou chitão, tem uma estética lúdica, associada frequentemente às festas de São João e às celebrações típicas do interior. Tornou-se símbolo da vestimenta das trabalhadoras, de vestidos infantis e está presente no cotidiano das camadas populares.

No figurino de Tereza, a chita está presente, na primeira fase da novela, nas saias montadas com vários retalhos, nos vestidos que são feitos de maneira em que a chita fica na parte da saia e em um pequeno cinto que marca levemente a cintura, pois a intenção é vestir-se de maneira que as formas do corpo não sejam reveladas, sem insinuações aos seios nem pernas à mostra. Essa maneira de vestir possui influência do que a Bíblia chama de modéstia, sobretudo para as mulheres casadas. Desse modo, é possível notar que o cristianismo influenciou significativamente a forma como as mulheres casadas se vestem ao longo da história, baseando-se em orientações bíblicas que refletem princípios de modéstia, decoro e respeito à autoridade conjugal, de acordo com o Catecismo da Igreja Católica (2013)

Em 1 Timóteo 2:9-10, por exemplo, o apóstolo Paulo encorajou as mulheres a se vestirem "Com modéstia e bom senso, não com penteados elaborados, ouro, pérolas ou roupas caras, mas com boas obras, como convém a mulheres que buscam adorar a Deus." Essa passagem sublinha o pensamento de evitar ostentação, priorizando um estilo de vida piedoso e discreto. A ideia central é que a aparência externa não deve ser a principal fonte de atenção, mas sim o caráter e a conduta espiritual. Além disso, a Bíblia frequentemente relaciona a maneira de se vestir ao papel da mulher no casamento e na comunidade cristã. Em 1 Coríntios 11:3-10, Paulo discute o uso do véu como símbolo de submissão e reconhecimento da autoridade no contexto da cultura da época. Ele escreve que "A mulher deve ter sobre a cabeça um sinal de autoridade, por causa dos anjos" (v. 10), destacando a importância de especificações os papéis atribuídos por Deus.

No campo dos acessórios, a personagem Tereza aparece na primeira fase apenas com pequenos brincos, que são visivelmente bijuterias, sua aliança de casamento e uma corrente com a imagem de Nossa Senhora Aparecida, essa aparentando ser banhada a ouro e o lenço na cabeça. Esse último elemento merece uma análise mais profunda, visto que, para Perrot (2006), enfeitar ou cobrir os cabelos é um objeto de moda, convenções e distinção. Ainda segundo essa autora, a figura da "mulher de respeito" no século XIX era a figura de uma mulher com a cabeça coberta, estabelecendo a imagem de uma mulher de cabelo solto como vulgar, sendo motivo de distinção entre as mulheres burguesas, que ocupavam os espaços públicos usando chapéu, e as feirantes, que usavam os cabelos soltos, sem nenhum adereço.

A medalha com a imagem de Nossa Senhora Aparecida utilizada por Tereza é um elemento que remete à religiosidade, muito atrelada à figura das mulheres nordestinas,

principalmente, as mulheres casadas. De acordo com Guedes (2008), é atribuído a mulher nordestina o papel de transmissora e guardiã de tudo o que envolve religiosidade e a figura do Sagrado. O colar de Tereza aponta um indício do que é chamado por Guedes (2008) de marianismo, que se caracteriza como uma prática religiosa popular profundamente enraizada no Nordeste brasileiro, que se destaca como uma das formas mais significativas de devoção a Nossa Senhora. Essa veneração é evidenciada tanto pela presença de inúmeras igrejas dedicadas a Maria como padroeira, quanto pela exaltação de valores como a virgindade e a maternidade feminina, considerados atributos sagrados.

Para Eduardo Hoornaert (1979), o marianismo carrega os traços de uma sociedade patriarcal:

Nos engenhos a imagem de Nossa Senhora adquiriu as características patriarcais do ambiente: ela se tornou aristocrática, ricamente vestida com véu de ouro, branca como a senhora branca da casa grande, imponente e bondosa, maternal [...] Neste mundo familiar, feito de bondade paternal a partir da casa grande e de submissão “penosa” a partir da senzala, a imagem de Maria é poderosa, imprime respeito e admiração, conforme reza um “bendito” da região do rio São Francisco (HOORNAERT, 1979, p.348).

Além da medalha de Nossa Senhora, as sandálias de couro usadas pela personagem Tereza aparecem com um modelo diferente das sandálias usadas por Candoca, na primeira fase. Tereza usa um modelo considerado mais tradicional na cultura nordestina, cujo formato é semelhante ao das sandálias chamadas de gladiadoras, que são caracterizadas como sandálias de planas e baixas, com tiras que podem chegar até próximo ao joelho, produzidas na Itália, de acordo com Kappen e Mendonça (2006). A tradição da confecção de sandálias de couro nordestinas está associada ao trabalho manual e ao artesanato local, além do contexto rural da região, onde os calçados rústicos e duráveis era escolhidos para o trabalho no campo, pois a durabilidade do couro e a facilidade de fabricação com ferramentas simples são características que tornam essas sandálias uma escolha popular, especialmente, entre trabalhadores rurais e pescadores, segundo Abely (2023).

As sandálias de couro, no Nordeste, também são popularmente conhecidas como “Xô Boi”. De acordo com Pollyanna Isbelo (2023), do curso de produção de moda da Universidade Federal de Alagoas (UFAL), a “Xô Boi” é um exemplo claro da estética nordestina, que carrega consigo o simbolismo de personagens históricos do cangaço. Ela

explica, em uma entrevista concedida ao site Investindo por aí, que essa estética é parte do imaginário coletivo sobre a moda do sertão, construída a partir das narrativas midiáticas. Os trajes e ícones dessa estética retratam figuras do sertão como heróis e heroínas fortes e resilientes, capazes de superar desafios, com destaque para as figuras de Lampião e Maria Bonita, que se tornaram símbolos do homem e da mulher nordestina, representando as lutas diárias por sobrevivência.

Lampião, cujo o nome de batismo é Virgulino Ferreira da Silva, foi uma das figuras mais emblemáticas do Cangaço, movimento social que ocorreu no Nordeste do Brasil entre o final do século XIX e meados do século XX. Nascido em 1898, no estado de Pernambuco, Lampião é descrito por estudiosos como Frederico Mello (2010) como um homem estrategista e inovador. Ele liderou um grupo de cangaceiros que desafiava as forças policiais e os latifundiários, transitando entre o banditismo e a resistência social. A atuação de Lampião e seu bando marcou a história do sertão, sendo um símbolo tanto de brutalidade quanto de luta contra as injustiças sociais, em uma época de extrema desigualdade e opressão.

Como companheira, Lampião teve Maria Gomes de Oliveira, popularmente conhecida como Maria Bonita. De acordo com Freitas (2005), Maria Bonita foi a primeira mulher a ingressar no bando de Lampião, abrindo caminho para as mais trinta mulheres que passaram pelo bando depois. A “rainha do cangaço”, que viveu apenas 27 anos, era uma mulher vaidosa, que carregava consigo itens como pente, espelho, batom, escova dental, talco e perfume em seu bernal. Suas vestes e elegância chamaram tanta atenção que, após ser fotografada por Benjamim Abraão, a imprensa passou a destacar seu charme, referindo-se a ela como a "Madame Pompadour do Cangaço".

A vaidade não era exclusividade de Maria Bonita, Chaves (2021) aponta que Lampião também foi um homem vaidoso e que buscava mais elementos para se firmar como ícone ou lenda. E foi assim que a partir de 1930, as indumentárias do bando, que já eram consideradas imponentes, receberam flores geometrizadas, bordados e cores mais vibrantes. A responsável por parir o que viria a ser conhecida como moda cangaceira é Dadá. Segundo Mello (2010) a moda cangaceira foi marcada por sua funcionalidade e estética singular. Além de ter sido como uma manifestação de resistência cultural e identidade. Os trajes dos cangaceiros foram cuidadosamente elaborados para atender às exigências do ambiente árido do sertão, protegendo-os do calor intenso, da vegetação espinhosa e das condições adversas.

Além disso, os adornos e bordados que decoravam os chapéus de couro, cartucheiras, perneiras, sandálias de couro e gibões eram carregados de simbolismo e expressavam a individualidade e o status de cada cangaceiro. Essa combinação de funcionalidade e ornamentação feita da vestimenta cangaceira não foi apenas um elemento prático, mas também uma forma de afirmação estética e social dentro do contexto do cangaço, como era o desejo do líder do bando. Dentro do contexto da moda, as sandálias tem um certo destaque. Segundo Araújo (2023), o rei do cangaço, buscando facilitar sua fuga da polícia, encomendou sandálias específicas ao artesão Raimundo Seleiro, com o solado quadrado, sem a marca da curva da sola do pé, de modo que não fosse possível identificar pela pegada quadrada, qual era a frente do calçado. As sandálias foram feitas de couro, coloridas e bordadas, do modelo que foi solicitado por Virgulino.

Com o passar do tempo, as sandálias de couro nordestinas começaram a ser vistas também como um produto de consumo para turistas, o que ajudou a ampliar o seu alcance. Antes, elas eram associadas ao uso cotidiano na região, mas passaram a ser reconhecidas em outros lugares do Brasil e até no exterior. O fato é que apesar de ser considerado um símbolo da região, nos centros urbanos e também nos espaços rurais, as sandálias de couro foram perdendo espaço para outros calçados, que acompanham as tendências da moda, como tênis e as chamadas sandálias rasteiras.

Além de cuidar dos afazeres da casa, Tereza também faz rendas e bordados para as mulheres de Canta Pedra. Historicamente, as mulheres em situação de pobreza não tinham muitas alternativas a não ser buscar meios para garantir seu sustento. Assim, muitas se dedicavam a atividades como costura, renda, lavagem de roupas, fiado e cultivo da terra. As roceiras, em particular, realizavam tarefas que tradicionalmente eram vistas como exclusivas dos homens, como cortar paus, transportar feixes de lenha, cavar, semear, limpar a roça e colher, frequentemente ao lado de irmãos, pais ou parceiros, segundo Falci (2013).

As pobres livres, as lavadeiras, as doceiras, as costureiras e rendeiras - tão conhecidas nas cantigas do Nordeste - , as apanhadeiras de água nos riachos, as quebradeiras de coco e parteiras, todas essas temos mais dificuldade em conhecer: nenhum bem deixaram após a morte, e seus filhos não abriram inventário, nada escreveram ou falaram de seus anseios, medos, angústias, pois eram analfabetas e tiveram, no seu dia a dia de trabalho, de lutar pela sobrevivência. Se sonharam, para poder sobreviver, não podemos saber (FALCI, 2013. p.202).

A narrativa da personagem Tereza ilustra a divisão de gênero no trabalho. No contexto das profissões de costureira e alfaiate, por exemplo, há uma divisão clara de gênero que remonta ao passado, mas que ainda se mantém em muitos aspectos da sociedade. A costureira, tradicionalmente vista como uma profissão feminina, é muitas vezes associada a tarefas domésticas ou de cuidado e a um hobby, enquanto o alfaiate, predominantemente masculino, é visto como um profissional de prestígio e com um trabalho mais elaborado e técnico. Essa diferença de percepção cria um espaço de desigualdade em relação ao reconhecimento e ao valor de cada profissão.

A palavra costureira significa a mulher que talha e costura roupas femininas, segundo o dicionário Aulete Caldas (1980). Quando uma mulher é chamada de costureira, seu trabalho é frequentemente minimizado, visto como algo acessível ou até natural para o seu papel social. Ela é muitas vezes estigmatizada como alguém que trabalha no âmbito privado ou doméstico, sendo sua habilidade em costura muitas vezes desvalorizada. Por outro lado, quando um homem ocupa a mesma função, ele é denominado alfaiate - palavra que quer dizer indivíduo cuja profissão é fazer roupa de homem, e costumes de mulher -, e tem sua profissão muitas vezes reconhecida de maneira mais respeitável, associando-lhe uma habilidade técnica e especializada. A nomenclatura utilizada, portanto, não apenas reflete, mas reforça a diferença no status social e econômico entre as mulheres e os homens nessas profissões, de acordo com Collaço (2008).

Outro exemplo de desigualdade de gênero no âmbito do mercado de trabalho é o das mulheres que ocupam os espaços das cozinhas de forma profissional, denominadas como cozinheira, enquanto os homens são chamados de chef de cozinha. Enquanto a mulher, ao ser chamada de cozinheira, muitas vezes é vista como alguém que exerce uma função comum ou inferior, o homem, ao ser denominado chef de cozinha, é associado a uma posição de autoridade, especialização e prestígio.

A culinária foi considerada uma habilidade feminina, principalmente no contexto do trabalho em casa, o que contribuiu para a ideia de que a mulher deve estar à frente do fogão, mas sem o mesmo reconhecimento ou valorização profissional que os homens recebem. Essa visão limitada coloca a mulher em um espaço de menor valorização e reduz o potencial de crescimento e reconhecimento no campo da gastronomia. Conforme Collaço (2008),

Os contornos adquiridos pelo trabalho feminino permanecem ainda presos a hierarquias da esfera doméstica transpostas ao domínio público. A cozinha de todo dia, considerada uma tarefa quase que obrigatoriamente feminina, estendeu-se ao universo das relações de trabalho. Restaurantes de caráter mais popular para atender refeições cotidianas incorporam maior número de mulheres, ao contrário de restaurantes que servem refeições mais elaboradas, onde a maioria dos chefs é masculina, assim como os funcionários que ali trabalham e servem comensais em busca de experiências distintas (p.145).

A jornalista e pesquisadora francesa Nora Bouazzoni (2019) acredita que, embora as mulheres tenham sido as responsáveis pela preparação das refeições e pela organização da mesa ao longo da história, elas frequentemente não recebem o reconhecimento profissional ao desempenharem essas funções em ambientes como restaurantes ou até mesmo em mesas de jantar. Ainda segundo essa autora, ao longo dos séculos, a comida se tornou um instrumento para manter as mulheres em seu papel tradicional, seja pela divisão de trabalho, pelas restrições alimentares impostas ou pelas normas culturais que regem o consumo, perpetuando seu lugar na sociedade e no espaço doméstico.

Consequentemente, no universo da gastronomia, as mulheres ainda enfrentam barreiras impostas por desigualdades estruturais e preconceitos sistêmicos, como o machismo, o assédio, a dificuldade em acessar créditos financeiros e redes de contato menos desenvolvidas. Além disso, questões como a escassez de políticas de licença paternidade justa e a escassez de tempo e poder, em comparação aos homens, tornam as mulheres menos visíveis, especialmente em eventos midiáticos de destaque. Essa invisibilidade e desigualdade são alimentadas por uma série de fatores que têm raízes profundas na cultura, nas estruturas de poder e nas normas de gênero que, historicamente, marginalizam o trabalho feminino, especialmente quando se trata de culinária profissional.

A construção da personagem Tereza em *Mar do Sertão* também atravessa outra questão do universo feminino, que é a maternidade. Na primeira fase da trama, apenas dois filhos aparecem, que são Mirinho (Lucas Galvino) e Rosinha (Sara Vidal). Após a passagem de tempo, surge o terceiro filho do casal, Joca (Miguel Venerabile). Tereza aparece na narrativa como uma mãe dedicada, que não mede esforços por seus filhos. Perrot (2006) afirma que a maternidade é um momento e um estado, que dura toda a vida da mulher.

A visão histórica da maternidade foi profundamente influenciada pelas transformações sociais, culturais e políticas ao longo do tempo. Simone de Beauvoir (1949) oferece uma análise crítica da construção social da maternidade, afirmando que as mulheres foram historicamente condicionadas a aceitar a maternidade como um aspecto central de sua identidade. Para Beauvoir (1949), a maternidade era uma das formas pelas quais as mulheres eram socialmente confinadas e limitadas, pois os papéis maternos eram impostos a elas como uma forma de garantir a continuidade da opressão patriarcal.

Essa autora ainda argumenta que a mãe era vista como o símbolo da feminilidade idealizada, mas, ao mesmo tempo, submissa às expectativas sociais que determinavam o comportamento feminino. Nesse sentido, a maternidade se tornava uma experiência profundamente ambígua, capaz de proporcionar um senso de identidade, mas também de restringir a liberdade e a autonomia das mulheres. No caso de Tereza, a maternidade não é apresentada como algo que lhe foi imposto, ou que lhe aprisiona, assim como o seu casamento.

Antes de falar da relação matrimonial da personagem analisada, é preciso entender que a visão histórica do casamento no Nordeste do Brasil, assim como a maternidade, está intimamente ligada às transformações sociais, culturais e econômicas que ocorreram na região ao longo dos séculos. Nísia Floresta (1989) critica a forma como o casamento era, na sociedade colonial e imperial, uma instituição que refletia a desigualdade de gênero.

Floresta (1989) abordou como o casamento no Nordeste, especialmente no contexto rural e nas pequenas vilas, era muitas vezes uma formalidade que consolidava a divisão de papéis tradicionais entre homens e mulheres, sendo a mulher vista como responsável pelos cuidados do lar e a educação dos filhos. Nesse contexto, o casamento não era apenas um compromisso emocional, mas uma instituição social e econômica, que visava manter as hierarquias e as estruturas de poder da época, oriundas dos acordos entre as famílias consideradas tradicionais.

Na relação de Tereza e Timbó não há traços de acordos feitos pelas famílias, ao que se sabe, não existe também um casamento imposto por conta de uma gravidez, ou qualquer outro motivo que não fosse a vontade de ambos de estar naquele relacionamento. Se usarmos as outras duas personagens (Candoca e Xaviera) e seus respectivos relacionamentos como critério comparativo, Tereza é a única que não passa por percalços

no casamento. Em uma cena, a esposa de Timbó ouviu sua amiga Dodôca (Cyria Coentro) se lamentar por ter criado Candoca sem pai, e, após o relato da amiga, Tereza afirma que, apesar dos defeitos, seu marido sempre foi um bom pai e fez de tudo por ela e pelos filhos. O casal tem várias cenas onde manifestam o amor, o respeito e a admiração que sentem um pelo outro, não existindo na narrativa da personagem um sofrimento oriundo do seu relacionamento amoroso.

### 3.2. TEREZA DA SEGUNDA FASE: NEM CHITA NEM LENÇO

Diferente de Candoca e Xaviera, a mudança no figurino de Tereza não ocorre assim que a segunda fase da novela inicia. Após a passagem de tempo de dez anos, a esposa de Timbó, continua usando a chita e os retalhos como base do seu figurino. A mudança da personagem não vem com o tempo, mas sim com a ascensão financeira que o casal tem. Timbó e Tereza descobrem que, em suas terras, há petróleo e, a partir da exploração desse combustível fóssil, a família se muda para uma casa na cidade.

Na nova casa, com mobília moderna, luz elétrica, eletrodomésticos de última geração, a família também passa a se vestir de outra maneira. Em uma viagem à capital da novela, Tereza e sua família se hospedam em um hotel luxuoso, e com o incentivo de Xaviera, ela toma um banho de banheira, faz uma massagem relaxante, vai até o salão do hotel para fazer as unhas, o cabelo e uma maquiagem. Após a transformação, Tereza vai até o espelho e se olha pela primeira vez, aparecendo no centro da tela, a personagem exclama com os olhos marejados a frase “Eu sou bonita né” e vai de encontro a filha Rosinha e amiga Xaviera para abraçá-las (Figura 17).

Figura 17 - Tereza se olha no espelho após transformação



Fonte: TV Globo. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao>

Essa cena marca o início da transformação da caracterização da personagem Tereza, que, logo na sequência, aparece usando um vestido cinza longo de linho, com um detalhe bordado em verde e branco no centro do vestido, bolsa estilo sacola na cor off white, sandália com um pequeno salto bloco e óculos escuros. As três mulheres se dirigem ao restaurante do hotel para encontrar com o restante da família. No primeiro momento, Timbó esbarra na esposa, mas não a reconhece, após o filho Joca dizer a ele que se tratava

da mãe, o movimento da câmera fica mais lento, temos um close no rosto de Tereza que retira seus óculos escuros lentamente, enquanto seu cabelo é movido delicadamente pelo vento. A câmera foca na expressão facial do marido dela, que se emociona ao ver a transformação da esposa e declara: “Eu te amo”. O casal se beija entre sorrisos e, logo após, todos eles aparecem na porta de um shopping.

Figura 18 - Timbó não reconhece Tereza



Fonte: TV Globo. Disponível em: <http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao>

Tereza, na segunda fase da narrativa novelesca, a partir daí, aposenta as chitas e os retalhos. Seu figuro passa a ser composto por vestidos longos e chemises, em linho ou viscolinho, tecidos que são tidos como elegantes e apropriados para regiões mais quentes. A paleta de cores da personagem também sofre alterações, tons como o cinza, o marrom mais claro e rosa nude são adotados (Figura 18).

A cor cinza, segundo Eva Heller (2011), possui uma complexidade de significados e conotações que variam de acordo com o contexto em que é aplicada. O cinza é frequentemente associado à neutralidade e à falta de definições claras. Essa tonalidade, por sua natureza composta, resulta da mistura de preto e branco, o que a torna uma cor intermediária, muitas vezes ligada à indeterminação e à ambiguidade. Por sua versatilidade, pode ser percebido tanto como uma cor sóbria e elegante quanto como um

símbolo de monotonia ou tristeza, dependendo do contexto cultural e emocional em que é inserido.

Além disso, Heller (2011) sugere que o cinza transmite uma sensação de equilíbrio e calma, uma vez que não é nem excessivamente estimulante, nem completamente apagado. Ele ocupa uma posição intermediária entre a luz e a escuridão, sendo muitas vezes utilizado para representar moderada introspecção ou reflexão. Para algumas culturas, o cinza também é relacionado à sabedoria e à experiência, dado que é uma cor comumente vista em roupas associadas a figuras de autoridade ou respeito, como advogados e outros profissionais. Assim, o cinza se apresenta como uma cor rica em significados, capaz de evocar uma gama de emoções que transitam entre a serenidade e a incerteza. Relacionando à imagem e personalidade de Tereza, o cinza pode estar ligado a sua calma, serenidade e até mesmo sua timidez.

As outras duas cores introduzidas no figurino da personagem Tereza, nessa segunda fase da novela, são o marrom e o rosa nude, como já mencionado. Heller (2011) descreve o marrom sob várias ópticas, umas delas foi abordada no contexto do figurino de Candoca e a outra é possível ser relacionada a construção da personalidade de Tereza como uma coloração, frequentemente, associada à solidez, confiabilidade e estabilidade. Ela está relacionada à terra e à natureza, simbolizando a segurança e a conexão com o mundo material.

Heller (2011) destaca que o marrom é uma cor que transmite uma sensação de aconchego e de proteção, além de ser vista como uma tonalidade realista e prática. Ao contrário de cores mais vibrantes e emocionais, o marrom é considerado uma cor que transmite serenidade e resistência, sendo muitas vezes associada a pessoas que possuem uma natureza estável, sólida e realista. Além disso, o marrom também pode evocar sentimentos de humildade e modéstia. Embora a cor seja frequentemente ligada à rusticidade, ela também pode sugerir um retorno às origens, ao simples e ao natural. Em sua análise, Heller (2011) explora como o marrom pode estar presente em diversos contextos culturais como símbolo de conexão com as raízes, representando a estabilidade das estruturas familiares e sociais.

O rosa nude, que também faz parte da paleta de cores de Xaviera, na segunda fase da trama, se apresenta, segundo Heller (2011), frequentemente associada à suavidade, delicadeza e feminilidade. O rosa, de uma forma geral, evoca sensações de afeto, ternura

e vulnerabilidade, e sua variação mais neutra, como o rosa nude, intensifica essas qualidades ao adicionar uma camada de sutileza e sofisticação. Essa autora ainda argumenta que o rosa, especialmente em tons mais suaves e apagados, transmite uma sensação de calma e acolhimento, sendo uma cor ligada ao cuidado e à empatia.

O rosa nude, ao ser uma cor mais apagada, pode ser interpretado como um tom que equilibra a suavidade emocional com a elegância discreta. A suavidade do tom é associada ao aspecto mais pessoal e íntimo da personalidade, evocando sentimentos de carinho e proteção. Heller (2011) destaca também que, ao contrário de cores mais fortes e vibrantes, o rosa nude pode criar uma atmosfera de tranquilidade e de suavização das tensões, sendo muitas vezes usada em moda e design de interiores para proporcionar ambientes acolhedores e serenos.

A partir da definição das três cores incorporadas na paleta da personagem Tereza, pode-se enxergar mensagens passadas através do seu figurino. O cinza causa um ar de refinado e remete à inserção da personagem no mundo do trabalho, já que até então ela era enxergada apenas como dona de casa. O marrom busca reforçar a ideia de confiança que a personagem passa desde o início da trama, como se houvesse uma necessidade de reafirmar que, apesar da ascensão social, Tereza segue com a mesma índole, caráter e honestidade. O rosa nude vem para coroar um dos traços mais explorados da personalidade da mulher, que a sua ternura e o seu cuidado com todos. Ela é mostrada dessa maneira em todas as relações que estabelece com os outros presentes na trama, sempre empática e zelosa e essa última cor é introduzida na paleta para reforçar essa ideia.

Os acessórios de Tereza também mudam após sua ascensão financeira. Os brincos de coco dão lugar ao que se é conhecido como semijoias. São brincos pequenos e delicados, que casam com as composições que ela faz com os braceletes dourados ou em bambu. A bolsa e a sandália de couro que foram mencionadas anteriormente também são substituídas por modelos mais modernos (Figura 16).

Figura 19 - A família vai ao shopping



Fonte: TV Globo. Disponível em: "<http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao>" [gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao](http://gshow.globo.com/novelas/mar-do-sertao)

Desde o início da narrativa, sabe-se das habilidades de Tereza com a renda e o bordado. Inúmeras vezes seu trabalho é elogiado pelas outras personagens da trama, mas agora isso passa a ser algo mais grandioso, uma vez que ela começa a confeccionar suas peças para vender em maior quantidade. De maneira geral, as rendas são um tipo de tecido delicado, associado à feminilidade, e rapidamente evocam imagens de luxo, sofisticação e elegância.

Embora originalmente fosse um item utilizado por ambos os sexos, de acordo com Silva (2013), sua origem remonta ao final da Idade Média, com destaque para países como França, Itália, Inglaterra e Alemanha. Inicialmente, as rendas eram privilégio da nobreza e do clero, mas, ao longo do tempo, passaram a ser incorporadas em adornos, vestidos, lenços, xales e outros acessórios. No entanto, no início do século XX, sua popularidade diminuiu, restringindo-se quase exclusivamente à fabricação de lingerie e peças de alta-costura.

As rendas chegaram no Brasil, durante o período colonial, com influência de diversas culturas e nacionalidades, os costumes, modo de vida e formas de vestir da população local foram impactados. De acordo com Silva (2013), a técnica de confeccionar rendas chegou ao país no século XVIII com as famílias portuguesas, sendo

inicialmente praticada por mulheres da alta sociedade europeia. Essas técnicas foram transmitidas para as mulheres brasileiras, especialmente para as "sinhás", que, no entanto, não conseguiam produzir o suficiente para suas roupas. Como resultado, elas começaram a ensinar as mulheres da região para que pudessem produzir sob demanda, essas mulheres, por sua vez, adaptaram a técnica, incorporando influências culturais, estéticas e materiais locais.

Trazendo para o contexto da personagem, é preciso falar sobre um tipo específico de renda, a renda renascença. A história da renda renascença no Nordeste do Brasil é um exemplo marcante de tradição artesanal e cultural que reflete a complexidade das práticas manuais da região. A Renda Renascença é uma técnica têxtil artesanal que teve origem em Veneza, na Itália, no século XVI. Foi introduzida no Brasil pelas mulheres dos colonizadores europeus e logo se incorporou às tradições do interior nordestino, especialmente no Semiárido. Além disso, as freiras estrangeiras desempenharam um papel importante na disseminação dessa técnica, ensinando-a às suas alunas nos conventos.

Esse tipo de renda, caracterizado por seu delicado trabalho manual de pontos finos e entrelaçados, se espalhou pelas cidades e vilarejos do Nordeste, tornando-se um dos maiores símbolos do artesanato da região. De acordo com um levantamento feito pelo IBGE (2022), a Renascença se destaca nos estados da Paraíba, Pernambuco, Ceará, Sergipe e Bahia. É comum encontrar casas na região onde a renda é produzida, e essa atividade não tem restrição de idade, sendo praticada tanto por jovens quanto por idosos. Nos lares onde a renda é fabricada, a habilidade artesanal é a principal herança, transmitida de geração em geração. Uma curiosidade interessante é que cada ponto da renda recebe um nome específico, inspirado em sentimentos, elementos da natureza ou alimentos típicos da região. Alguns dos nomes mais conhecidos incluem aranha, abacaxi, traça, cocada, xerém, amor seguro, laço, sianinha, malha amarrada e olho de pombo. Os desenhos, muitas vezes florais, exigem um trabalho meticuloso, e o tempo necessário para finalizar uma peça pode variar de semanas a meses, dependendo da sua complexidade e tamanho.

Além das rendas, Tereza também faz bordado, que é definido por Hosbsbawm (1997) como parte de uma tradição, especialmente no que diz respeito à técnica manual, quando é praticado por um grupo de maneira constante e simbólica, remetendo ao passado. Em muitas comunidades, o bordado foi transmitido de geração em geração,

inicialmente com elementos de decoração para a casa, mas, com o tempo, se tornando uma prática que gerava renda e possuía um valor estético que refletia a arte popular regional. Entre os tipos de bordados nordestinos, pode-se destacar o bordado de labirinto, que é produzido a partir de tecidos finos, como o linho, permitindo a produção de uma diversidade de desenhos, usando o entrelace dos fios por cima de uma trama têxtil em formato de tela. O bordado filé é conhecido por suas cores e trançado criativo. Para sua confecção, é preciso tecer uma rede ou malha com pequenos distanciamentos. E, por fim, um dos bordados que mais se destacam nacionalmente e internacionalmente, segundo Barros (2017), o bordado boa noite, cujo nome faz referência a uma flor típica de Alagoas, e sua técnica de produção se dá através da reconstrução do tecido desfiado em formato de faixas florais ou com outras variações.

A carreira profissional de Tereza começa no capítulo 153, quando seu marido, Timbó a incentiva a abrir um negócio para comercializar suas rendas e bordados. Timbó relata para ela que todos os convidados do casamento de Candoca e Zé Paulino ficaram impressionados com o vestido de noiva que ela fez. O marido afirma ainda que ela tem mãos de fada e que seu dom precisa ser compartilhado com o mundo. Ao ouvir os elogios do marido, Tereza o questiona quem cuidará dos afazeres de casa, e ele articula que daqui por diante ele e os filhos farão esse trabalho, que havia se tornado um homem moderno e que seus pensamentos haviam mudado, mas o amor pela esposa não. A partir desse momento, fica subentendido que ela está produzindo e comercializando suas peças, mas isso não aparece claramente na novela.

A postura de Timbó com a esposa revela um comportamento recente dos homens, visto que, historicamente, os afazeres da casa eram considerados de responsabilidade exclusiva das mulheres. O comportamento funcional de homens que lavam, passam, cozinham, cuidam dos filhos está atrelado à evolução da sociedade em relação as divisões de papéis entre os gêneros feminino e masculino. Quando ele diz ser um homem moderno, muito provavelmente esteja se comparado à exemplos como pais e avôs, pois, segundo Perrot (1988), a sociedade vive imersa em um discurso naturalista que apresenta homens e mulheres como espécies com habilidade e aptidões particulares. Nessa divisão, os homens ficam com a capacidade decidir de forma racional e as mulheres com sentimentalismo. Desse modo, entende-se que os homens são o “cérebro” e as mulheres são o “coração”, portanto, para eles a rua e para elas, a casa.

Em 1992, as ações econômicas passaram a integrar o tópico “Trabalho e Rendimento” da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD), conduzido pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Contudo, foi somente após a IV Conferência Mundial sobre a Mulher, realizada em Pequim, China, que a PNAD iniciou, em 2001, a investigação a média semanal de horas dedicadas pelos entrevistados às tarefas domésticas no Brasil. Desde então, de acordo com Bruschini (2007), surgiram diversas nações que analisam a divisão de responsabilidades domésticas entre os gêneros, evidenciando os estudos de desigualdades de gênero nesse contexto. Ao longo das décadas, especialmente a partir dos anos de 2010, ocorreram mudanças sociais significativas. Um exemplo é o aumento, apontado pelo IBGE (2014), do número de mulheres no mercado de trabalho e com níveis educacionais mais elevados, de modo que os homens levaram em consideração a necessidade de superar uma cultura predominantemente masculinizada, abrindo caminho para a construção de uma sociedade mais igualitária entre os gêneros.

Ainda para Bruschini (2007), essas transformações impactaram na forma como o tempo é dividido entre as pessoas, resultando em uma maior participação dos homens nas atividades domésticas. Além disso, segundo Melo e Sabato (2011), a ideia amplamente difundida de que as mulheres seriam as principais responsáveis pelas tarefas domésticas começaram a perder força na sociedade.

Nos últimos capítulos, Tereza aparece em cenas de cotidiano, em casa com a família, ou nos eventos onde todos os núcleos se juntam, exceto em uma sequência de imagens, quando ela e o marido são levados até a escolinha da cidade. Rosinha ocupou o posto de professora primária da cidade, entretanto, seus pais não sabem ler. Ela então coloca uma venda nos olhos de Timbó e Tereza e os conduz até a sala de aula. Quando o casal se dá conta de onde está, se emociona com o discurso da filha, que conta que aprendeu com eles sobre bondade, honestidade, amor e que havia chegado a hora dela os ensinar algo: a ler e a escrever. A cena é carregada de emoção. A professora escreve as cinco vogais no quadro de giz, entrega uma caderneta para o pai e outra para a mãe, e começa a ensinar as vogais para eles. Com lágrimas pelo rosto, Tereza, mais uma vez, declara seu amor pela filha e agradece pelo gesto.

Essa sequência acaba expondo uma realidade que ainda é frequentemente encontrada não só no Nordeste como no Brasil: o analfabetismo. Dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) sobre educação de 2023, divulgada pelo

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE (2023), mostram que este país ainda tem 9,3 milhões de analfabetos. Desse grupo, 8,3 milhões têm mais de 40 anos. O Nordeste continua sendo a região do país com mais pessoas analfabetas, com 11,2% da população contra 2,8% do Sul ou 2,9% do Sudeste. A pesquisa mostra também que a taxa cai significativamente quando o cenário é composto por pessoas mais novas, o que a novela acaba retratando bem, pois os três filhos de Tereza são alfabetizados.

A falta de intimidade com lápis e caneta não impedira Tereza de realizar seu trabalho como artesã. Para Porto Alegre (1994), o aprendizado da produção artesanal não é obtido na escola, mas no próprio convívio com esse universo de criação, da experimentação e da arte. A naturalidade do aprender e a iniciação baseada na transmissão pela tradição oral estão presentes nas falas das artesãs e reforçam esse discurso. Vives (1983), refletindo sobre a produção artesanal, afirma que além de ser uma expressão cultural, o artesanato contribui para a subsistência dos artesãos, que comercializam seus produtos.

É importante ressaltar que, ao longo da história, muitas mulheres no Nordeste utilizam o artesanato como uma forma de garantir sua presença no mercado econômico. Segundo Brito (2021), além de sua importância econômica, o artesanato também tem um significado simbólico na vida das mulheres nordestinas, funcionando como um espaço de sociabilidade e, em alguns momentos, como rede de apoio.

Apesar de não ter sido mais desenvolvido, o artesanato foi um fator importante dentro da narrativa de Tereza, proporcionando a ela a valorização de habilidades que não são atreladas às atividades domésticas. Essa personagem não apresenta uma grande virada de personalidade na trama, continua sendo uma mulher afetuosa, forte e com a vida centrada na família, sua grande virada se dá no figurino, o que é um passo importante no caminho para a quebra de estereótipos relacionados à forma como as mulheres nordestinas são apresentadas nas produções audiovisuais. Em algumas cenas, Tereza demonstra sentir falta da vida mais simples, mas em outras ela celebra o fato de ter condições financeiras para comprar alimentos para sua casa e ajudar também pessoas necessitadas. Ela, apesar de ser apresentada inicialmente como uma personagem ressabiada e caladona, proporcionou diálogos importantes, também com os membros de sua família, como com outros personagens, como Xaviera, sendo assim, mais um exemplo de como a mulher nordestina também é complexa.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O figurino desempenha um papel fundamental nas telenovelas, pois é um dos elementos visuais mais poderosos na definição dos personagens e na construção da história. Por meio das escolhas de roupas, acessórios e estilos, é possível comunicar aspectos essenciais da personalidade e da trajetória dos personagens, além de contextualizar a trama no tempo e no espaço. O figurino contribui para a criação de uma identificação imediata por parte do público, ajudando a refletir a cultura, os valores e os comportamentos de diferentes grupos sociais.

Em muitas produções, as roupas funcionam como uma extensão da narrativa, revelando informações sobre os personagens sem que palavras sejam ditas, e ajudando a construir a atmosfera que envolve a trama. Dessa forma, o figurino é um elemento crucial não apenas na estética da novela, mas também na sua capacidade de gerar empatia e reflexão, tornando-se uma peça-chave na construção das histórias e das identidades dentro da narrativa.

Nas novelas ambientadas no Nordeste, é comum que as mulheres sejam retratadas com figurinos que reforcem estereótipos preconceituosos e simplificados sobre a região. Muitas vezes, os trajes utilizados pelas personagens femininas têm como base uma visão romantizada e reducionista do Nordeste, retratando-as com roupas de aparência rústica ou exageradamente tradicionais, como vestidos de chita, saias longas e tecidos florais. Essas escolhas estéticas visam, em grande parte, acentuar a ideia de que as mulheres nordestinas estão atreladas a um passado de pobreza e atraso, reforçando a noção de uma identidade regional estigmatizada e distante da modernidade. Esse tipo de representação, ao invés de valorizar a diversidade e a riqueza cultural da região, acaba por limitá-la a uma imagem estereotipada, que desconsidera as múltiplas facetas da mulher nordestina contemporânea.

Além disso, esses figurinos muitas vezes são usados de forma caricata, contribuindo para a perpetuação de uma visão distorcida e monolítica do Nordeste e de suas culturas. As personagens femininas, ao serem vestidas de maneira exagerada e padronizada, acabam simbolizando um estereótipo de pureza, subordinação ou "exotismo" que não condiz com a realidade das mulheres nordestinas, que são diversas, fortes e complexas. As escolhas de figurino, em muitos casos, refletem um olhar externo, que não dialoga com a autenticidade da vivência dessas mulheres, mas sim com uma ideia preconcebida sobre o que deveria ser a representação da cultura nordestina. Isso resulta

em uma narrativa que desconsidera as nuances da identidade feminina no Nordeste, estigmatizando ainda mais essa parcela da população.

Ao longo desta pesquisa, consideramos a telenovela como um produto cultural mobilizador de sentidos, a fim de entender que representações são construídas em torno do Nordeste a partir do figurino como elemento de projeção de identidades e significados, tendo como base três personagens da telenovela *Mar do Sertão*. Os perfis de análise das personagens Candoca, Xaviera e Tereza, com base em outras produções audiovisuais e nas pesquisas bibliográficas, foram essenciais para entender de que maneira essas personagens estão sendo retratadas e se houve alguma mudança ao longo dos anos, visto que a produção analisada é do ano de 2022.

Foi possível identificar que a segunda fase da novela apresenta aspectos de aproximação do Nordeste presentes no cotidiano das mulheres nordestina, possibilitados pela mudança do figurino das personagens Tereza e Candoca, como o uso de acessórios que eram tendência da época, modelos das peças de roupa, das sandálias, dos cortes de cabelo. Como aspectos de distanciamento do Nordeste presente na novela e no cotidiano das mulheres nordestinas, tem-se o figurino das três personagens na primeira fase da narrativa audiovisual, usando peças características de outras épocas, passando uma imagem de que o Nordeste havia parado no tempo.

Ao examinar os figurinos de três personagens femininas e sua contribuição para a construção da identidade dessas mulheres, constatou-se que há a presença de elementos tradicionais e históricos até adaptações contemporâneas que dialogam com as tendências estéticas e as semelhanças com o que as mulheres nordestinas estão consumindo em relação à moda. Desse modo, foi possível também verificar a presença de estereótipos da mulher nordestina presentes na escolha dos figurinos das personagens. Na primeira fase da novela, a composição dos figurinos das três personagens se apresenta ancorado nos três tipos de mulheres nordestinas, normalmente, utilizados nas narrativas audiovisuais que se passam no Nordeste, denominados por mulher romântica, hipersexualizada e extrema pobreza, visitando mais o imaginário do Nordeste do que aportando na construção dos figurinos com a realidade.

Dentro dessa construção, parece haver uma forte ligação com o movimento armorial, de modo que a composição de alguns figurinos, como o de Candoca e Tereza, por exemplo, incorporam elementos distintivos dessa corrente cultural criada por Ariano

Suassuna. O movimento armorial buscava resgatar e valorizar as tradições populares do Nordeste, combinando-as com a erudição e a alta cultura. Nesse sentido, alguns dos figurinos da novela apresentam influências claras do armorial, como o uso de elementos que remetem a aspectos tradicionais nordestinos, incluindo flores, brasões e bordados, que evocam uma estética ligada à cultura regional e ao movimento armorial.

A segunda fase da novela, que começa com um salto de dez anos, apresenta mudanças significativas na maneira como as personagens analisadas são representadas. As três personagens começam a se vestir de forma mais coerente com a época em que a novela está se passando e conseqüentemente com o que é usado costumeiramente pelas mulheres nordestinas, que assim como as demais mulheres brasileiras, são influenciadas pela moda nacional e pelas tendências mundiais. No figurino de Candoca, destaca-se a inserção de outros modelos de roupas, como a calça jeans, os shorts e “chinelos de dedo”. Xaviera permanece com seu visual ousado, com peças justas e decotadas, mas agora com modelos que são muito comuns entre as mulheres mais jovens. Já Tereza é a personagem cujo figurino mais sofre alterações. Essa mulher sai das roupas gastas em tons terrosos para vestidos simples e elegantes, com tons pastéis, adotando uma estética clean, nas roupas, cabelos, acessórios e maquiagem. Essa estética vem ganhando força nos últimos anos e está sendo adotada por mulheres no mundo todo.

Como o figurino é um elemento que ajuda a contar uma narrativa, é necessário pontuar outras questões que são comuns às três personagens e quais diferenças elas apresentam ao longo da trama. As três mulheres apresentam uma forte ligação com a religiosidade, aspecto que tende a ser explorado em produções nordestinas. Também não se mostram como submissas aos personagens masculinos na maior parte da trama, além da maternidade ou do extinto maternal também ser bastante explorado nos três perfis. Em Candoca e Xaviera, o amor romântico é mais explorado, visto que as duas, ao contrário de Tereza, se envolvem com mais de um personagem na novela, enquanto Tereza inicia e finaliza com o mesmo par romântico, tendo apenas evoluções na sua relação matrimonial.

As três se diferem em aspectos como a forma de se portar frente às situações. Candoca, desde o início da novela, se mostra destemida e forte. Xaviera, apesar de também encarar com coragem determinadas situações, ainda demonstra insegurança em alguns momentos. Já Tereza é a mais calma de todas e lida com as questões com certa

passividade. Outro aspecto que as diferencia é como a relação com a ética é mostrada. Candoca e Tereza não apresentam nenhum desvio ético durante toda a narrativa, já Xavieria tem uma questão conflitante nesse quesito, pois no início da novela *Mar do Sertão* são pontuados os desvios de conduta dessa personagem e na segunda fase acompanhamos a moça se transformar em alguém confiável e que busca sempre fazer o que é considerado certo.

Além das personagens que tiveram seus figurinos analisados, é importante pontuar a presença dos personagens Zé Paulino, Timbó, Coronel Tertúlio e Deodora, que participam ativamente da narrativa das personagens analisadas. Assim como Candoca, Xavieria e Tereza, os quatro personagens citados acima também apresentam figurinos estereotipados na primeira fase da novela. Zé Paulino é retratado como o típico vaqueiro, que usa o tempo todo seus trajes de couro. Timbó, assim como sua esposa, carrega nas vestes o estigma do retirante nordestino, com roupas em tons acinzentados e aspecto gasto. Já o Coronel Tertúlio representa, através do seu figurino, o retrato do coronelismo, sempre usando grande chapéus, botas caras e cintos com fivelas enormes. Tertulinho, dos quatro personagens, é o que apresenta o figurino mais usual, composto com calças e camisas sociais, abertas na altura do peito, relógios caros e óculos escuros. Deodora ostenta blusas de gola alta, lenços de seda, botas de couro legítimo sinalizando a pompa de ser a mulher de um coronel.

Com o passar do tempo, na novela, esses personagens também começam a se vestir de maneira diferente. Zé Paulino adota as calças de alfaiataria e calças sociais em tons claros, com cintos discretos e sapatos escuros. Timbó, após a sua ascensão financeira, começa a usar peças com sobreposições, como macacões com camisas de linho por baixo, permanecendo apenas a sandália de couro como resquício do figurino antigo. Já Deodora e o Coronel Tertúlio não apresentam mudanças significativas nos seus trajes.

É possível destacar a importância do figurino como elemento narrativo essencial e seu impacto na construção de identidades regionais, especialmente no contexto das representações das mulheres nordestinas nas produções audiovisuais. Ao analisar o figurino como uma ferramenta que pode tanto reforçar quanto desconstruir estereótipos, este trabalho propõe uma reflexão crítica sobre como as escolhas de tecidos, cores, acessórios e estilos influenciam a percepção do público em relação às comunidades nordestinas, muitas vezes distorcidas por visões preconceituosas e simplistas. Assim, é

possível afirmar que o figurino, quando utilizado de forma responsável e consciente, tem o poder de contribuir para uma representação mais fiel e diversificada da mulher nordestina.

No presente estudo, foi possível compreender ainda que a medida em que duas faces do Nordeste são representadas em uma produção, mesmo que singelo, é possível enxergar um avanço nas produções audiovisuais ambientadas no Nordeste e que retratam o povo nordestino. Ao trazer uma segunda fase com figurinos mais contemporâneos, com tecidos que são coerentes ao clima da região, com o que era usual na época em que a novela foi ambientada, é possível constatar esse avanço. Apesar da novela reforçar determinados estereótipos ligados ao figurino na sua primeira fase, acreditamos que na segunda houve uma quebra de estigmas e as personagens foram representadas com aspectos próximos ao real.

Os resultados obtidos ao longo deste estudo têm grande relevância não só para o campo da comunicação, mas também para áreas como moda, publicidade e cinema. Ao demonstrar como as escolhas estéticas no figurino podem moldar narrativas e estereótipos, a pesquisa oferece subsídios para que profissionais dessas áreas possam repensar suas abordagens, buscando representações mais inclusivas e respeitadas. Além disso, ao destacar a necessidade de um olhar crítico sobre as produções, especialmente as novelas, esta investigação propõe uma mudança de paradigma no modo como as mulheres nordestinas são retratadas na mídia, incentivando uma representação mais complexa e realista, longe de caricaturas que perpetuam estigmas.

A pesquisa também tem um caráter propositivo ao sugerir novos caminhos para futuras investigações, ampliando o escopo dos estudos sobre o figurino como elemento de construção de identidade e cultura. Estudos comparativos entre diferentes produções audiovisuais, por exemplo, poderiam evidenciar as variações nas representações das mulheres nordestinas, permitindo uma análise mais abrangente sobre como as escolhas de figurino refletem e influenciam a percepção pública. Além disso, investigações sobre a recepção desse tipo de representação junto ao público poderiam contribuir para entender como os espectadores internalizam essas imagens e quais impactos elas têm nas atitudes sociais e culturais.

Por fim, esta pesquisa oferece uma contribuição significativa para o campo acadêmico, pois proporciona uma análise crítica e contextualizada do papel dos figurinos na mídia. Ao abordar o impacto desses elementos na construção de identidades regionais e no fortalecimento de diálogos sobre representatividade, esta investigação abre portas

para uma reflexão mais profunda sobre como o figurino pode ser usado como uma ferramenta de empoderamento e de promoção de uma visão mais plural e respeitosa sobre as diversas culturas do Brasil, sobretudo os aspectos culturais que as mulheres nordestinas estão inseridas.

## REFERÊNCIAS

ABELY, Kamilla. Série especial: Sandália Xô Boi une regionalismo e empreendedorismo que movimenta a economia de Alagoas. **Investindo por aí**, 2023. Disponível em:<<https://investindoporai.com.br/serie-especial-sandalia-xo-boi-une-regionalismo-e-empreendedorismo-que-movimenta-a-economia-de-alagoas/>> Acesso em: 20 de nov de 2024.

ABRANTES, Nádia. **O figurino na narrativa audiovisual: a construção de significados e identidades**. 2001. (Tese de doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **Nordestino: uma invenção do falo. Uma história do gênero masculino (Nordeste – 1920/1940)**. Macéio: Edições Catavento, 2003.

ALMEIDA, Desirée Bastos de. **Cena para um Figurino**. Dissertação (mestrado em Teoria e experimentações da Arte: Poéticas Interdisciplinares). – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010

ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico: elaboração de trabalhos na graduação**. São Paulo, SP: Atlas, 2010.

ANGST, Rosana. **Psicologia e resiliência: Uma revisão de literatura**. *Psicol. Argum.*, Curitiba, v. 27, n. 58, p. 253-260, jul./set. 2009.

APOLINARIO, M. **Telenovela e regionalidade: relações de identificação do público com “mar do sertão**. Monografia - Relações Públicas, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, p. 131. 2024.

ARAÚJO, Júlio. As sandálias de Lampião foram feitas para que ele fugisse da polícia. **Mega Curioso**, 2023. Disponível em:< <https://www.megacurioso.com.br/estilo-de-vida/125276-as-sandalias-de-lampiao-foram-feitas-para-que-ele-fugisse-da-policia.htm>> Acesso em: 18 de nov de 2024.

ARAÚJO, M. MOURA, M. **A Maternidade na História e a História dos Cuidados Maternos**. *Psicologia ciência e profissão*, 2004, 24 (1), 44-55.

ARRUDA, Kelly. Identidade, tradição e cultura nos pés: as sandálias de couro feitas por adilson e antônio. **Artes do imaginário brasileiro**, 2019. Disponível em:< <https://imaginariobrasileiro.com.br>> Acesso em: 20 de nov de 2024.

AULETE, Caldas. **Dicionário contemporâneo da Língua Portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Delta, 1980. 5 v.

BACCEGA, Maria. **Estereótipo e as diversidades**. São Paulo, (1 31: 7 a 14, set./dez. 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Maria de Lourdes de S. Lima. 4. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1958.

BARBOSA, Patrícia. **Signos de nordestinidade: análise da representação das identidades nordestinas no cinema brasileiro no período de 2000 a 2010**. Revisa ComSertões. Dezembro, 2017.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2007.

BARROS, C; JOHN, V. **Representação feminina nas telenovelas da Rede Globo: mapeamento das heroínas e vilãs nas produções do horário nobre de 1980 a 2010**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL – 1º a 10/12/2020.

BARROS, Maria. **O figurino enquanto elemento que atravessa a atuação na peça máquina-hamlet**. Brasília, 2021.

BARROS, Rachel. **Latitude**, Vol. 12, nº 2, pp. 385-420, 2017.

BATISTA, Liz. Dia Internacional da Mulher: conheça a luta feminina para poder usar calças. **Estadão**, 2021. Disponível em: <https://m.acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,dia-internacional-da-mulher-conheca-a-luta-feminina-para-poder-usar-calcas,70003639802,0.htm> Acesso em: 15 de nov de 2024.

BAUER, M.; GASKELL, G.; ALLUM, N. **Análise de Imagens em Movimento (Diana Rose)**. In: Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático/ Martin W. Bauer, George Gaskell (org); 13.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático**. Gareschi, P. A. (trad.), 7a edição, Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo: fatos e mitos**, vol. 1 (1949). Tradução Sérgio Milliet.

BOUAZZONI, Nora. **Feminismo: quando o machismo se senta à mesa**. Belo Horizonte: Quintal Edições, 2019.

BRANCHINE, Vanda. **O discurso do salto alto**. Brasília/DF, maio de 2006.

BRANDÃO, C; FERNANDES, G. **As Mocinhas/Heroínas das Telenovelas: “meu destino é sofrer”**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Rio de Janeiro, RJ – 4 a 7/9/2015.

BRUSCHINI, Maria Cristina Aranha. Cadernos de Pesquisa, v. 37, n. 132, p. 537-572, set./dez. 2007.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARNEIRO, Marília. **Marília Carneiro. No camarim das oito**. Rio de Janeiro: Aeroplano e Senac Rio, 2003.

CARTILHA DA ASSOCIAÇÃO CÁRITAS PAROQUIAL CRUZEIRO DE POÇÃO – Grupo de Mulheres de Renda, Pesqueira – PE, março de 2016.

CARVALHO, Débora. **Fatal, cativa e independente: a mulher no film noir**. Coimbra, 2011.

CARVALHO, L. D. **A formação histórico-geográfica do Semiárido brasileiro**. In:

REIS, Edmerson dos Santos, NÓBREGA, Maria Luciana da Silva e CARVALHO, Luzineide Dourado (Orgs.). Educação e convivência com o Semiárido: reflexões por dentro da Uneb. Juazeiro, BA: UNEB, NEPEC, RESAB, 2013.

CARVALHO, M; RESSINK, E. **Uma etnologia no Nordeste brasileiro: balanço parcial sobre territorialidades e identificações**.

CASTRO, Sabrina. De absurdo a contradição: Quais os erros dos protagonistas de Mar do Sertão?. **Notícias da TV**, 2022. Disponível em: <<https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/novelas/de-absurdo-contradicao-quais-os-erros-dos-protagonistas-de-mar-do-sertao-93221?cpid=txt>> Acesso em: 15 dez.2024.

CASTRO, Vanessa. **Telenovela e a mulher – representações femininas na telenovela babilônia**. Viçosa, 10 de abril de 2017.

CATECISMO DA IGREJA CATÓLICA. Edições Loyola. Brasília, 2013.

CÉSAR, Paulo. Mar do Sertão desperdiça uma boa história por falta de ousadia. **Uol**, 2023 Disponível em:< em: <https://natelinha.uol.com.br/colunas/tvxtv/2023/02/10/mar-do-sertao-desperdica-uma-boa-historia-por-falta-de-ousadia-193809.php>> Acesso em: 15 dez. 2024.

CHARTIER, Roger. **A ordem do discurso**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. 2. ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2002. p. 165.

CHAVES, Liana. **A chita- Uma gravura na cultura brasileira**. Compartilhamentos na artes: Redes e Conexões. Santa Maria, 2015.

CHAVES, Luciano Gutembergue Bonfim. **Da cabeça aos pés: a estética do cangaço**.2021. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em

Filosofia do Departamento de Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC – Rio, Rio de Janeiro, 2021.

COLLAÇO, Janine H.L. **Cozinha doméstica e cozinha profissional: do discurso às práticas**. Caderno Espaço Feminino, v.19, n.01, Jan./Jul. 2008.

CONFERÊNCIA MUNDIAL SOBRE A MULHER, 4. Organização das Nações Unidas. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

COSTA, N .R; SORELIA, M.F.C. **O figurino- o traje na cena**. Revista de Moda, Cultura e Arte. São Paulo, 01 de ago de 2010.

DEL PRIORE, Mary (org.) **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997.

DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. Introdução: a disciplina e a prática da pesquisa qualitativa. In: DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (Orgs.). O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 15-41.

Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/kogut/audiencia/noticia/2023/03/veja-como-foi-a-audiencia-do-ultimo-capitulo-de-mar-do-sertao.ghtml>> Acesso em 15 dez. 2024.

DUARTE, Sopia. 10 curiosidades sobre a história do brinco de argola. **Revista Capricho**, 2024. Disponível em: < <https://capricho.abril.com.br/moda/curiosidades-sobre-a-historia-do-brinco-de-argola>. Acesso em: 17 de nov 2024.

ESTEVÃO, Maria Ilca. Luto e roupas pretas: conheça a origem da tradição. **Merópoles**, 2023. Disponível em: < <https://www.metropoles.com/colunas/ilca-maria-estevao/luto-e-roupas-pretas>> Acesso em: 16 de out de 2024.

FALCI, Miridan Knox. **Mulheres do sertão nordestino**. In: PRIORE, Maria Del (Org.); PINSKY, Carla Bassanezi (coord. de textos). História das mulheres no Brasil. 10. Ed., 2ª reimpressão. – São Paulo: Contexto, 2013.

FIGUEIRÔA, Alexandre. Tv: **O Nordeste como protagonista**. Revista Continente. Recife, 01 de jun de 2011. Disponível em <[revistacontinente.com.br/edicoes/126/tv--o-nordeste-como-protagonista-](http://revistacontinente.com.br/edicoes/126/tv--o-nordeste-como-protagonista-)> Acesso em: 09 de out de 2023.

FLORESTA, N. **Direitos das mulheres e injustiça dos homens** São Paulo: Editora Cortez, 1989a.

FRANÇA, V; SIMÕES, P. **Telenovelas, telespectadores e representações do amor**. ECO-PÓS- v.10, n.2, julho-dezembro 2007.

FREITAS, Ana Paula Saraiva de. **A presença feminina no cangaço: práticas e representações (1930-1940)**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: UNESP, 2005.

GARCIA, Carol. Chita, chitinha e chitão: notas sobre imagens e andanças. **Coloquio da moda**, 2018. Disponível em:

[http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2007/anais\\_aprovados/chita-chitinha-chitao-notassobre-imagens-e-andancas](http://www.coloquiomoda.com.br/coloquio2007/anais_aprovados/chita-chitinha-chitao-notassobre-imagens-e-andancas)> Acesso em: 20 nov. 2024.

GOLA, Eliana. *A joia: História e design*. 2. ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.

GSHOW. Relembre os 5 figurinos mais marcantes das novelas e os 5 cabelos mais copiados. **Gshow**,2023. Disponível em: <<https://gshow.globo.com/novelas/mundo-de-novela/noticia/relembre-os-5-figurinos-mais-marcantes-das-novelas-e-os-5-cabelos-mais-copiados.ghtml>> Acesso em: 15 dez.2024.

GUEDES, Nathassia Maria de Farias. **Religiosidade feminina e sociedade patriarcal no romance nordestino**. Revista Prolíngua. – I SSN 1 9 8 3 -9 9 79. Volume 2 - Número 2 - jul/dez de 2008.

GUERRA, Paulo Brito. **A civilização da Seca. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira**, 1981.

GUIMARÃES, Guilherme. Descubra a Riqueza do Artesanato Nordestino: Cores, Tradição e História. **Artes do imaginário brasileiro**, 2023. Disponível em:<<https://imaginariobrasileiro.com.br>> Acesso em: 20 de nov de 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva & Guaciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: Como as cores afetam a emoção e a razão**. Editora Olhares. São Paulo. 2021.

HOBSBAWM, Eric John. RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997. 316 p.

hooks, bell. **O feminismo é para todo mundo**. Rio de janeiro. 2018

HOORNAERT, Eduardo et alli (1979). *Historia da Igreja no Brasil. Ensaio de interpretação a partir do povo*. Petrópolis: Vozes.

JUNG, C. G. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

KALLAS, Daniela. Arma de sedução, erotismo e combate: de onde vem o poder do cabelo das mulheres? **Isto é**, 2024. Disponível em: <https://mulher.istoe.com.br/arma-de-seducao-erotismo-e-combate-de-onde-vem-o-poder-do-cabelo-das-mulheres/>> Acesso em: 20 de nov de 2024.

KAPPEN, Patrícia. MENDONÇA, Alba Valéria. Um pouco da história da sandália romana. **G1**,2006. <<https://g1.globo.com/Noticias/Rio/0,,AA1288755-5606,00-UM+POUCO+DA+HISTORIA+DA+SANDALIA+ROMANA.html>> Acesso em: 24 nov. 2024.

KEHL, M. R. **Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago. 2008

KOBS, Verônica. **Regionalismo e brasilidade em lisbela e o prisioneiro**. Travessias Interativas / São Cristóvão (SE), N. 14 (Vol. 7), p. 159–175, jul-dez/2017.

KOGUT, Patrícia. **'Mar do Sertão' encerra com audiência menor que antecessora no Rio e em São Paulo, e 'BBB' tem recorde semanal**. O Globo, 2023. Disponível em:<

LOPES, Maria Imacollata Vassalo. **Telenovela brasileira: Uma narrativa sobre a nação. Comunicação e Educação**, São Paulo, 17 de jan. de 2003.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Memória e identidade na telenovela brasileira**. 2014, Anais.. Belém: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/002659666.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2023.

MARACANÃ, Assistência. **Quebrando Tabu – Usar preto em funerais**. Assistência Maracanã, 2024. Disponível em: <<https://maracanaassistencia.com.br/2024/05/quebrando-tabu-usar-preto-em-funerais/>> Acesso em: 15 out .2024.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **A comunicação e a cultura: as novas fronteiras do trabalho cultural**. São Paulo: Paulus, 2009.

MELLÃO, Renata & IMBRIOSI, Renato. **Que chita bacana!** São Paulo: Ed. A Casa CasaMuseu do Objeto Brasileiro, 2005.

MELLO, Frederico Pernambuco de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste do Brasil**. 5. ed. São Paulo: A Girafa Editora, 2011.

MELO, C; ROHEE, L. **Entre páginas e pétalas: uma análise da simbologia das flores e do feminino na ecoliteratura brasileira contemporânea**. Salão de Ensino, Pesquisa e Extensão do IFRS. Canoas do Sul, 2023.

MELO, H.; SABBATO, A. **“Trabalhadoras domésticas: eterna ocupação feminina. Até quando?”** In: BARSTED, L.; PITANGUY, J. (Orgs.). **O Progresso das Mulheres no Brasil 2003–2010**. Rio de Janeiro: CEPia; Brasília: ONU Mulheres, 2011. Cap. 8, p. 179-185.

MEMÓRIA GLOBO. **Em duas fases, 'Senhora do Destino' conta a história de Maria do Carmo (Carolina Dieckmann/Susana Vieira), que parte com seus cinco filhos do interior de Pernambuco rumo ao Rio de Janeiro**, 2021. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/senhora-do-destino/noticia/trama-principal.ghtml>. Acesso em: 20 de out. de 2024.

MINAYO, M. C. de S. (Org.). **O desafio do conhecimento: pesquisa qualitativa em saúde**. 14ª ed. Rio de Janeiro: Hucitec, 2014. 408 p.

MITIDIARI, A; GARBELOTTO, C. **O traje da noiva na cena do casamento**. Colóquio de Moda, Senac/sp, São Paulo, 2010.

MONTEIRO JÚNIOR, Irani. **Território do Bordado Artesanal: Tradição e Cultura retratadas em Tecidos, Linhas e Cores.** Revista GeoUECE, Fortaleza (CE), v. 13, n. 24, 2024.

NOTÍCIAS DA TV. **Couro, crochê e 'vestido bem cintado': Mar do Sertão reproduz estereótipos?...** Disponível em: < <https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/atitude/couro-croche-e-vestido-bem-cintado-mar-do-sertao-reproduz-estereotipos-90692?cpid=txt>> Acesso em 13 de ago de 2024.

OLIVEIRA, Chris. **Vestido evasê: a peça mais coringa de todos os tempos. Essa roupa tem história,** 2021. Disponível em < <https://essaroupatemhistoria.com/erhtrends/vestido-evase/>> Acesso em: 20 de nov de 2024.

OLIVEIRA, P. A cor como elemento sensorial e de construção narrativa no figurino de o auto da compadecida (2000). Dissertação - Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Juiz de Fora, 2018.

OLIVEIRA, Vanessa. **Análise da representação de três signos de nordestinidade presentes no cinema pernambucano contemporâneo.** Juazeiro, Bahia. 2017.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. **Mulheres Nordestinas, sujeitos ou objetos? A análise da representação feminina em quatro filmes brasileiros na década de oitenta.** Campinas, São Paulo, 2014.

PAIVA. Peter. **Você conhece o que é o estilo boho chic?.** Peter Paiva, 2013. Disponível em: <https://www.peterpaiva.com.br/voce-conhece-o-que-e-o-estilo-boho-chic/>. Acesso em: 14 de out de 2024.

PERROT, M. Os excluídos da história: operários, mulheres, prisioneiros. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Peterson, C. e Seligman, M. Forças e virtudes de caráter: Um manual e classificação. Washington: APA, 2004.

PORTO ALEGRE, Sylvia. **Mãos de Mestre: itinerários de arte e tradição.** São Paulo: Maltese, 1994.

ROSSI, Marina. Por que as mulheres, sempre relegadas à cozinha, não são as chefs estrelas da gastronomia?. **EL PAIS,** 2020. DISPONÍVEL EM < <https://brasil.elpais.com/cultura/2020-03-08/por-que-as-mulheres-sempre-relegadas-a-cozinha-nao-sao-as-chefs-estrelas-da-gastronomia.html>> Acesso em 22 de nov 2024.

SANTOS, M; TAVARES, F. **A mocinha desviante em gloria perez: um estudo sobre a construção de personagens em telenovelas brasileiras.** Revista Ícone, Recife, v. 18, n. 2, p. 115-134, mai/ago, 2020.

SCHWANDT, T. A. **Três posturas epistemológicas para a investigação qualitativa: interpretativismo, hermenêutica e construcionismo social.** In: DENZIN, N. K. e LINCOLN, Y. S. (Orgs.). O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens. 2. ed. Porto Alegre: Artmed, 2006. p. 193-217.

STEELE, Valerie. **Fetichismo: Moda, Sexo & Poder.** Trad. Alexandre Abranches Jordão. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STEFFEN, Daniela. A INFLUÊNCIA DOS FIGURINOS DE NOVELA NA MODA BRASILEIRA. São Paulo. 10 de junho de 2006.

SUASSUNA, Ariano. O movimento Armorial, 1ª Ed. Recife, Ed. Universitária, 2011.  
VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. **Metodologia da análise de imagens.** Revista Contratempo. Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17306>> Acesso em: 24 de jul de 2024.

VINCI, Ana. **O marrom é o novo preto: como a cor ganhou as mais recentes passarelas.** Marie Claire, 2024. Disponível em: <<https://revistamarieclaire.globo.com/moda/noticia/2024/03/o-marrom-e-o-novo-preto.ghtml>> Acesso em: 15 de out de 2024.

VIVES, Vera de. **O artesão tradicional e o seu papel na sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1983.

WOLF, Virgínia. **The Waves.** London: Oxford World Classics, 2008. [1931]

ZANDONNA, Deborah. **Vestidos: origem e evolução.** 2017. Disponível em: <[https://deborahzandonna.com.br/?s=VESTIDOS&post\\_type=post](https://deborahzandonna.com.br/?s=VESTIDOS&post_type=post)> Acesso em: 21 out . 2024.

