

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

EDUARDA YAMAGUCHI DE MORAES

**O FIGURINO CINEMATOGRAFICO E O CARÁTER SOCIAL DA MODA: UMA
ANÁLISE DA NARRATIVA DO FILME ADORÁVEIS MULHERES**

UBERLÂNDIA

2021

EDUARDA YAMAGUCHI DE MORAES

**O FIGURINO CINEMATOGRAFICO E O CARÁTER SOCIAL DA MODA: UMA
ANÁLISE DA NARRATIVA DO FILME ADORÁVEIS MULHERES**

Monografia apresentada ao Curso de Jornalismo da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para obtenção do título de bacharel em Jornalismo no ano de 2021.

Orientação: Prof. Dr. Nuno Manna

UBERLÂNDIA

2021

Dedico este trabalho à minha irmã, Julia, que tem se tornado uma mulher forte e, com certeza, adorável. Assim como Meg diz à Jo, acredite e lute pelos seus sonhos: mesmo que diferentes, todos eles são importantes.

AGRADECIMENTOS

Em meio a um período tão desafiador e difícil como o que vivemos, enquanto escrevo este trabalho, permitir-me agradecer às pequenas e às grandes coisas é um ato de amor e carinho. Mais do que nunca, sinto gratidão por estar viva. Por poder escrever este trabalho e por continuar sobrevivendo neste mundo, mesmo com tanta tristeza, causada pela pandemia de Covid-19 e pelo atual governo do país. Sou grata pela ciência, pela vacina, pela Universidade Federal de Uberlândia e pelas pessoas que ficaram.

Agradeço, também, à minha família e minha dose de força diária. A distância e a saudade foram combustíveis para que pudesse me dedicar neste estudo e fazer valer todos os quilômetros e as horas longe de vocês. Agradeço à minha mãe, Letícia, por me incentivar a escrever e ler todos os dias, e por ser minha inspiração de forte e adorável mulher, como a Amy. Ao meu pai, Marcelo, por me mostrar a importância dos estudos, da família e do afeto, e entender que, mesmo sendo de Humanas, ainda posso me aventurar nas matemáticas das entrelinhas e dos tecidos, como a Meg. À minha irmã, Julia, simplesmente, por ser livre, destemida e sempre preocupada – mesmo quando finge que não –, como a Jo. E ao meu namorado, Leo, que esteve comigo ao longo de todo esse processo, sendo minha âncora, meu parceiro, meu confidente e, sempre, meu melhor amigo, como o Laurie.

Não poderia deixar de agradecer aos meus amigos, que foram fundamentais para que eu pudesse continuar seguindo meus sonhos. Aos de longa data, que permaneceram, e aos novos, que chegaram e continuarão por aqui. Em especial, ao Mateus, por tantas trocas, playlists, surtos e alegrias, ao viver este processo junto comigo. À Loise, por se manter forte em um momento complicado e nunca desistir. À Ana Luiza, pela parceria fundamental durante todos esses anos na faculdade. E à Maria, por estar ao meu lado todos os dias, mesmo que não fisicamente, e ser presença constante nos meus áudios e na minha vida.

Sou grata, também, ao *Além dos Ecrãs*, projeto que toco ao lado de parceiros tão incríveis e que dedico tanto amor e trabalho. Além disso, foi em uma de nossas transmissões ao vivo, que tive o insight necessário para este estudo, ao perceber a relevância do tema e a paixão pelo filme em questão. Gui e Dezopa, obrigada por todas as gravações, por todas as risadas e por todos os momentos – nem sempre fáceis –, que nos motivam a continuar.

Não posso deixar de expressar minha gratidão a todos os professores que passaram pela minha trajetória no curso de Jornalismo. Sem vocês, este trabalho estaria longe de existir. Em especial, à Diva, que me ensinou o poder da educação e da comunicação, juntas, como áreas que se integram e se complementam. Levarei, para sempre, este aprendizado, para

aplicá-lo em minha vida profissional como jornalista – além, é claro, de todas as trocas, cafés e momentos de carinho que vivemos nesses anos.

Por fim, mas não menos importante, ao meu professor e orientador Nuno Manna, que foi crucial para que este processo fosse o melhor possível. Agradeço por alimentar meu conhecimento e minha vontade de escrever, por aceitar meu convite e embarcar comigo nessa viagem entre os figurinos, e por transformar isso tudo em uma jornada deliciosa e tranquila – e não é que foi mesmo? Agradeço, também, por me apresentar ao grupo Narra, em que conheci pessoas incríveis e pude aprender mais sobre narrativa, cultura, temporalidade, e as melhores indicações de filmes, séries e músicas possíveis.

Aqui, deixo minha enorme gratidão, também, a todas as mulheres que fizeram parte das várias produções citadas nesta monografia. Vocês foram, e são, força. Cultura. Arte. E, com certeza, motivação para tantas “mulherzinhas”, como eu, que sonham em costurar histórias e fazer alguma diferença nesse mundo.

“Não tenho medo de tempestades, pois estou aprendendo a navegar meu barco” (ALCOTT, 2017, p. 626-627).

MORAES, Eduarda Yamaguchi. **O figurino cinematográfico e o caráter social da moda: uma análise da narrativa do filme Adoráveis Mulheres**. 85 p. Monografia (curso: Jornalismo). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2021.

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a relação entre figurino e o caráter social da moda na narrativa do filme *Adoráveis Mulheres* (*Little Women*, Greta Gerwig, 2019). Para esta pesquisa, discute-se a moda enquanto fenômeno cultural e contextual, performador e transformador do meio social, relacionando-se, dessa forma, com as características observadas nas vestimentas do produto em análise. Além disso, o conceito de narrativa aparece articulado ao potencial dos figurinos, compreendidos como elementos que ajudam a contar histórias no cinema. Dessa forma, a pesquisa visa apresentar condições para compreender a seguinte questão norteadora: como a narrativa cinematográfica do filme *Adoráveis Mulheres* constrói a relação entre figurino e moda?. A partir disso, são escolhidos alguns operadores de análise, considerados como elementos de composição da narrativa cinematográfica, que se tornaram relevantes para a discussão aqui desenvolvida, como personagem, história, tempo e espaço, em relação às categorias de figurino e moda. A análise, portanto, está dividida de acordo com as personagens do filme que mais se destacam em relação às vestimentas, de acordo com a elaboração da própria autora deste trabalho. Com essa investigação, é possível compreender que tal associação entre a moda e o figurino é fundamental para o entendimento da narrativa do filme, ao passo que as roupas apresentam, fundamentam e modificam a história, em conjunto com os outros operadores estudados. Dessa forma, os figurinos operam como relevantes elementos que configuram a narrativa cinematográfica, assim como a moda, que atua como importante operador para interpretar relações entre comunicação, cultura e temporalidade social no audiovisual.

Palavras-Chave: Moda; Figurino; Narrativa; Cinema; Adoráveis Mulheres.

MORAES, Eduarda Yamaguchi. **O figurino cinematográfico e o caráter social da moda: uma análise da narrativa do filme Adoráveis Mulheres.** 85 p. Monografia (curso: Jornalismo). Universidade Federal de Uberlândia. Uberlândia, 2021.

ABSTRACT

The present work seeks to analyze the connection between costume and the social character of fashion in the narrative of the film *Little Women* (Greta Gerwig, 2019). For this matter, we discuss fashion as a cultural and contextual phenomenon, which performs and transforms the social environment, thus relating to the characteristics observed in the garments of the product under analysis. In addition, the concept of narrative is articulated to the potential of costumes, understood as elements that help to tell stories in cinema. Thus, the research aims to present conditions to understand the following guiding question: how does the cinematographic narrative of the film *Little Women* build the connection between costume and fashion?. From this, some analysis operators are chosen, considered as compositional elements of the cinematographic narrative, which have become relevant to the discussion presently developed, such as character, story, time and space, in relation to the categories of costumes and fashion. The analysis, therefore, is divided according to the film's characters that stand out most concerning the garments, in consonance with the elaboration of the author of this work. With this research, it is possible to comprehend that such an association between fashion and costume is fundamental for the understanding of the film's narrative, considering that the clothes present, substantiate and modify the story, together with the other operators studied. Accordingly, costumes function as relevant elements that characterize the cinematographic narrative, as well as fashion, which acts as an important operator to interpret linkages between communication, culture and social temporality in audiovisual productions.

Keywords: Fashion; Costume; Narrative; Cinema; Little Women.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	18
2.1	Moda como fenômeno cultural	18
2.2	Figurino no cinema	23
2.3	Figurino e moda: relações nas produções cinematográficas	30
2.4	Narrativa no cinema: elementos de construção da história	45
3	ANÁLISE DE ADORÁVEIS MULHERES.....	53
3.1	Meg March e a adorável feminilidade da época	53
3.2	Transformação, heroísmo e Jo March	60
3.3	O espaço e o tempo que mudaram Amy March	68
3.4	Figurino e moda em outras histórias.....	75
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	83
	FILMOGRAFIA	86

1 INTRODUÇÃO

A moda sempre se apresentou como um diálogo com o tempo, ao passo que altera suas condições e características de acordo com o momento histórico, político e cultural do local em que se insere. Além de seu caráter reprodutor, também cria, em uma relação temporal expressiva, por vezes se distinguindo do momento em que se encontra ou, até mesmo, se colocando à frente, e produzindo uma leitura sobre o tempo. Essas mudanças classificam seu significado como muito além do simples ato de vestir-se, em que as roupas, além de servirem como sobrevivência para a vida em sociedade, passam a representar signos sociais e políticos para quem as utiliza. Uma determinada vestimenta pode simbolizar, dessa forma, quem é aquela pessoa, de onde ela vem e suas intenções ou condições que a fizeram vesti-la.

Nas narrativas cinematográficas, a moda se articula aos figurinos, atuando como forma de mediação desses processos sociais. Nesse sentido, acrescentam informações sobre a vida e a personalidade de cada indivíduo da história, sendo relevante no processo de composição completo da narrativa, que leva em consideração a psique, mas também as caracterizações escolhidas pelos figurinistas. Da mesma forma, a moda deve ser encarada na realidade e na cultura, ignorando o caráter fútil e desnecessário, que, ao longo do tempo, caracterizaram-na como uma preocupação superficial, como aponta André Carvalhal (2016):

Desde as primeiras criações, roupa e moda cumpriram uma série de propósitos. Adorno, proteção, diferenciação e legitimação, por exemplo. Papéis tão importantes que muitas vezes transcendiam a utilidade da peça e que tinham em comum o propósito de servir à vida das pessoas. Servir aos seus sonhos. Servir à construção da sua identidade. Servir à busca, ao autoconhecimento e ao estabelecimento de diálogos e laços sociais. Mas essa capacidade de servir parece ter se perdido (e algumas marcas nunca a tiveram). A negligência com esse propósito resultou no aumento de deslizes éticos no setor, na queda do faturamento e da reputação de muitas marcas e até mesmo da indústria, que passou de “muito admirada” para “banal e fútil”. Acabou/ está acabando com a moda que aprendemos a amar (CARVALHAL, 2016, p. 76).

Esses estigmas vêm sendo derrubados por profissionais e estudiosos que afirmam o caráter político-social da moda como algo relevante para o entendimento da identidade própria do indivíduo em uma sociedade. Nesse sentido, os figurinos, a partir da concepção de que se relacionam com a ideia de moda como ato político, passam a simbolizar parte importante e essencial de uma produção cinematográfica, estabelecendo relação intrínseca com a individualidade, a história e o momento temporal de cada personagem.

Vencedor do Oscar, a premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em 2020, na categoria de “Melhor Figurino”, o filme *Adoráveis Mulheres* (*Little Women*,

Greta Gerwig, 2019) apresenta os figurinos de maneira participativa da história, já que as personagens se utilizam da moda de forma significativa, além de discursarem sobre essa temática.

Baseada na obra literária de 1868, de Louisa May Alcott, a história ocorre durante a Guerra Civil americana, entre 1861 e 1865, e perpassa pelas vidas das quatro irmãs, Meg, Jo, Beth e Amy, que possuem idades semelhantes, mas personalidades bastante distintas. Com o passar da história, suas vidas transformam-se, ao mesmo tempo que o contexto social em que se inserem. Em uma adaptação cinematográfica que mescla duas linhas temporais diferentes, o período da juventude, em que estão juntas, e a vida adulta, as roupas utilizadas marcam essa divisão do filme e ajudam a caracterizar as mudanças nas ações, no período, no local e no contexto das personagens em cada momento de sua vida.

A temática da presente pesquisa, que aprofunda tal relação entre a moda, o figurino e o cinema, foi escolhida, principalmente, pela necessidade da autora em associar duas de suas afinidades principais no cenário da comunicação: a moda e o cinema.

Ao longo de sua trajetória durante a graduação em Jornalismo, na Universidade Federal de Uberlândia (UFU), participou do projeto *Além dos Ecrãs*, podcast¹ e portal de criação de conteúdo², dedicado a estudar e debater os diversos fenômenos atuais da cultura, em especial, do cinema e da televisão. Composto por mais de cinquenta episódios, disponíveis na plataforma de músicas e podcast *Spotify*, e nas redes sociais, o programa possibilitou que a autora explorasse ainda mais a sua paixão pelo mundo audiovisual, dedicando-se, na maioria das vezes, às análises dessas produções.

Ao mesmo tempo, escolheu a moda como tema para a disciplina de Projeto Experimental, desenvolvido no curso de Jornalismo, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), ao propor o podcast *Entre Linhas*³. Por meio do áudio, teve como objetivo abordar a vida e a trajetória de mulheres que tiveram suas vidas transformadas – e empoderadas – pela relação com a moda. Para a realização do trabalho, foram levantadas bibliografias e referências que ajudaram a compor, também, esta pesquisa.

¹ O podcast *Além dos Ecrãs* foi criado em 2019 por quatro estudantes do curso de Jornalismo na Universidade Federal de Uberlândia. Acesso em 22 de set. 2021.

Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/3229GTvZiNvqZDLmT8UdZf>>.

² O perfil do projeto *Além dos Ecrãs* na rede social Instagram é voltado para criação de postagens sobre a cultura pop. Acesso em 22 de set. 2021. Disponível em: <<https://www.instagram.com/alemdosecras/>>.

³ O podcast *Entre Linhas* é composto por quatro episódios e cada um aborda uma história diferente sobre mulheres na moda. Acesso em 22 de set. 2021.

Disponível em: <<https://open.spotify.com/show/1PvYdRpifYWqiEfHwE0j5E>>.

Além disso, também, faz parte do Narra – Grupo de Pesquisa em Narrativa, Cultura e Temporalidade, da UFU, com o propósito de ampliar seus conhecimentos a respeito da narrativa nas diversas esferas. A experiência, em relação aos temas aqui citados, e que compõem a construção do presente trabalho, demonstra a proposta da autora em convergir e consolidar uma trajetória maior em relação aos estudos destas temáticas.

Considerando o gosto pessoal pelas produções cinematográficas e os estudos sobre conceitos da moda, a concepção primordial era relacionar as duas esferas de estudo, de maneira relevante para o mundo atual e para o meio acadêmico. Dessa forma, o recorte do tema, ao associar a moda e o figurino como partes da construção da narrativa fílmica, mostrou-se importante, já que existem pesquisas limitadas no âmbito da comunicação que envolvam tal conexão.

Além disso, a relevância desta análise se demonstra necessária na contribuição de novas concepções e conceituações sobre a simbologia da moda, que vem se reformulando de acordo com o momento histórico em que se vive. Há algum tempo, a moda vem sendo reescrita como para além das roupas, vista, pelas novas correntes, como uma forma de produção de sentido para quem a utiliza. Comunicar através das vestimentas é também manifestar seus posicionamentos na sociedade, algo que esta pesquisa visa demonstrar, através dos figurinos adotados no filme *Adoráveis Mulheres*.

Ao assistir à adaptação de Greta Gerwig para os cinemas, o figurino é logo uma das principais características que chamam a atenção. Seja pelos detalhes, pelas cores ou pelo grande número de vestidos adotados para caracterizar cada uma das personagens em seus momentos de vida. A escolha desta obra fílmica para análise se dá pela grande influência da moda, através dos figurinos, na narrativa da história. É possível, através das roupas e junto a outros elementos, identificar o contexto, o momento e o local em que a personagem se encontra, demonstrando o papel comunicador imagético das vestimentas. Além disso, a moda parece pertencer à própria história, já que as personagens, diversas vezes, falam sobre essa temática e valorizam a importância da vestimenta para a obra.

Esta pesquisa, dessa forma, apresenta certo ineditismo ao adotar como objeto de análise um filme bastante atual, mesmo com uma história já antiga. Considerado um clássico da literatura norte-americana, *Mulherzinhas* (2017) se tornou importante para a cultura anglófona, mas logo ganhou notoriedade universal, com suas dezenas de adaptações para o cinema, para os palcos e para a TV. Com isso, este estudo ganha também grande responsabilidade, ao abordar uma obra literária clássica internacionalmente. Entretanto, por se

tratar de uma nova adaptação, de 2019, que reflete uma nova visão da diretora acerca da obra de Alcott (2017), surgem, sucessivamente, novas concepções sobre a importância da moda para aquelas personagens e para a narrativa do filme como um todo.

Indicado a seis categorias à premiação da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, em 2020, *Adoráveis Mulheres* obteve grande impacto na mídia e nas bilheterias, com um total de 163 milhões de dólares arrecadados. O filme consagrou-se com uma das principais adaptações cinematográficas da obra literária, com uma nota de 7.8 no *Internet Movie Database* (IMDB)⁴, no momento de realização deste projeto, e 95% de aprovação no *Rotten Tomatoes*⁵, sites agregadores de opiniões que servem como termômetros para a recepção do público – os dois diferenciam-se pelo formato: enquanto o primeiro leva em consideração as notas do usuário cadastrado na plataforma, o segundo funciona como uma média do índice de avaliação, a partir de um mapeamento de análises e resenhas profissionais da mídia. Ganhou, portanto, diversas críticas positivas, como a do renomado crítico Richard Brody, para a revista norte-americana *The New Yorker*: “Uma obra de contrabando poético: um filme feito dentro das normas da indústria que também reflete as ideias pessoais, ideais e obsessões de Gerwig” (BRODY, 2019, s.p., tradução nossa⁶).

Além disso, a pertinência do presente trabalho encontra-se na importância de se estudar um filme de um dos principais nomes no cenário da direção cinematográfica atual. Celebrada no cinema contemporâneo, a carreira reconhecida de Greta Gerwig gira em torno de sua relevância em Hollywood, e particularmente na Academia, um espaço ainda marcado por uma enorme discrepância de gênero.

Até o momento de realização deste trabalho, apenas sete mulheres foram indicadas à categoria de Melhor Direção dentre as 93 edições da cerimônia do Oscar, contando com apenas duas vencedoras: a diretora Kathryn Bigelow, em 2010, pelo filme *Guerra ao Terror* (*The Hurt Locker*, 2008), e Chloé Zhao, em 2021, pelo filme *Nomadland* (2020). Gerwig tornou-se a quinta indicada por sua direção em *Lady Bird: A Hora de Voar* (*Lady Bird*, Greta Gerwig, 2017), em um momento de ascensão da discussão sobre os assédios sexuais em Hollywood com o movimento *#MeToo*, em que atrizes passaram a inspirar mulheres em diferentes espaços de vivências a compartilharem abusos sofridos pelas redes sociais, como

⁴ O portal *Internet Movie Database* é uma base de dados online de informação sobre produções culturais. Acesso em 22 de set. 2021. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt3281548/>>.

⁵ O website *Rotten Tomatoes* contabiliza críticas de produções do cinema e da televisão. Acesso em 22 de set. 2021. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/little_women_2019>.

⁶ No original: “‘Little Women’ is just such a work of poetic smuggling: a movie made within the norms of the industry that also reflects Gerwig’s own personal artistic ideas, ideals, and obsessions”.

uma forma de quebrar o silêncio sobre o tema. A discussão sobre a luta feminista também no cinema demonstra-se avançando, com o aumento de debates e manifestações, mas a presença e reconhecimento de mulheres em cargos de chefia em grandes filmes com grandes orçamentos e repercussão ainda é uma carência para a Academia.

Contando também com a figurinista Jacqueline Durran, vencedora do prêmio de “Melhor Figurino” da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas para *Adoráveis Mulheres*, tal obra fílmica demonstra enorme justificativa política para a realização deste estudo. Vitoriosa também em 2013, pelos figurinos de *Anna Karenina* (Joe Wright, 2012), Durran completa a tríade feminina que paira sobre a produção em questão: um filme atual, dirigido por uma mulher em ascensão na carreira de direção, baseado em um livro clássico de autoria feminina, que conta com uma produção de figurino única, realizada por uma mulher no comando.

A reflexão sobre a narrativa cinematográfica da obra, por meio da relação entre figurino e moda, constitui-se, portanto, como uma contribuição acadêmica para os estudos das narrativas em perspectiva cultural e histórica, mas, também, como uma contribuição à discussão sobre a relevância do cenário da moda no meio social, valendo-se do trabalho de mulheres fundamentais para o mundo da literatura, do cinema e da arte.

Considerando esse cenário de relevância nos diversos cenários, o presente trabalho busca compreender a seguinte questão norteadora: como a narrativa cinematográfica do filme *Adoráveis Mulheres* constrói a relação entre figurino e moda? Além disso, dedica-se, também, a apreender os aspectos sociais da moda, como caráter reprodutor e transformador da realidade, considerando sua importância para a compreensão total do indivíduo na sociedade em que se insere.

Em sua fundamentação teórica, visa elucidar como a relação entre figurino e moda costuma se apresentar no cinema, buscando exemplos diversos em produções de referência. E, ainda, ao esclarecer como as narrativas cinematográficas são constituídas e estabelecer condição para o desenvolvimento de uma análise de narrativa audiovisual, a pesquisa deve apresentar o vínculo entre a produção de figurinos e a moda no filme escolhido, ressaltando a dimensão da narrativa, em relação aos personagens, história, tempo e espaço, que compõem a trama nas telas.

Para a realização do estudo, a autora propõe uma discussão sobre os aspectos sociais e históricos do processo comunicacional, em uma pesquisa qualitativa, chamando atenção para os processos da linguagem, particularmente, audiovisual, na relação com esses aspectos.

Considera-se, portanto, uma preocupação com o aprofundamento do tema, sua compreensão total e exemplificação das relações estabelecidas entre moda, figurino e narrativa no cinema. Como aponta Maria Cecília Minayo (2001), referenciada no capítulo “A Pesquisa Científica”, escrito por Denise Silveira e Fernanda Córdova, no livro *Métodos de Pesquisa*, esse tipo de estudo, qualitativo, leva em consideração o “universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis” (MINAYO, 2001 apud CÓRDOVA; SILVEIRA, 2009, p. 33).

Vale ressaltar que a moda, entretanto, configura-se como área de amplos estudos e definições. Nesse sentido, poderia ser estudada em relação ao design ou, no caso de uma análise em relação aos filmes, números de vestimentas. Classificaria, assim, uma pesquisa quantitativa, referente a uma análise de dados, mas que não representaria o caráter exploratório das relações associadas no presente estudo.

Dessa forma, a pesquisa pode ser entendida, também, como empírica, ao passo que questiona e propõe investigações a respeito do objeto, em busca de respostas. Como aponta José Luiz Braga, no artigo “A prática da pesquisa em comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões”:

Trata-se mesmo de enfrentar a resistência da realidade, cercá-la com nossa problematização e ser capaz de perceber alguma coisa ali que, por mais modesta e singular, antes não era claramente percebida, agora encontra um esclarecimento produzido por nosso trabalho investigativo, de observação sistemática, de questionamentos, de articulação adequada entre os fundamentos teóricos acionados e as dúvidas postas pela construção do objeto (BRAGA, 2011, p. 6).

Desse modo, a investigação da pesquisa delimitada parte para a efetivação de seus procedimentos, a fim de garantir a análise de todos os seus aspectos e objetivos principais e, assim, compreender, por completo, a relação fundamental entre figurino e moda em *Adoráveis Mulheres*.

Em sua fase de execução, o estudo concentrou-se em um mergulho bibliográfico, que leva em consideração os conceitos centrais do trabalho: moda, figurino, figurino no cinema e narrativa. A busca ocorreu a partir de referências relevantes para uma fundamentação que garantam as bases suficientes para compreensão consistente e dentro das perspectivas adotadas no trabalho.

Na primeira seção do capítulo de “Fundamentação Teórica”, intitulada “Moda como fenômeno cultural”, o trabalho dedica-se a um entendimento sobre os aspectos sociais da moda. Considera, portanto, a sua relevância para a sociedade, a partir de sua condição reprodutora e transformadora de realidades. Moda, nesse sentido, é amplamente discutida, a partir de conceituações e matrizes teóricas, que abrangem sua definição para além das vestimentas, em que se insere, socialmente, como concepção histórica e cultural de mundo.

Em sequência, o subcapítulo “Figurino no cinema” trata sobre a relação-base entre o figurino cinematográfico e o caráter social da moda, a partir de uma investigação teórica e documental que destrincham esse vínculo. Nessa fase, foi realizado um mapeamento significativo, apresentado na seção “Figurino e moda: relações nas produções cinematográficas” e baseado na percepção da própria autora, em relação à relevância e representatividade dos exemplos materializados nas produções cinematográficas já existentes, para uma abordagem sobre o tema. Esse repertório, portanto, é fundamental para que se entenda, de fato, como a união entre os dois âmbitos ocorre em formato prático e funcional, para além dos documentos teóricos que os unem.

Por fim, o mergulho bibliográfico debruça-se a respeito da narrativa, no subcapítulo “Narrativa no cinema: elementos de construção da história”, em uma discussão voltada para a narrativa cinematográfica, específica da produção audiovisual para o cinema. Além disso, esse estudo vem acompanhado, também, de contribuições da análise da narrativa, não exclusiva sobre o cinema, mas que garantem caráter metodológico mais resistente e acentuado para a análise propriamente dita. Essas duas entradas teóricas, que não necessariamente encontram-se conectadas, mas, aqui, são apresentadas em formato complementar de estudo, ajudarão a estruturar todo processo seguinte de compreensão do filme em questão.

Nesse momento, a discussão é referente ao seu processo de constituição e formação, seus alicerces e embasamentos principais, a partir de referências específicas sobre as narrativas no cinema. Assim, foram definidos, a partir de autores fundamentais das teorias da narrativa, os elementos e as categorias operadoras da análise, como sendo: personagens, história, tempos e espaços, em relação às categorias de figurino e moda.

Como próximo capítulo, com o título “Análise de Adoráveis Mulheres”, a pesquisa passa a investigar o vínculo que estrutura toda a questão entre a composição de figurinos e a moda, no contexto histórico retratado em *Adoráveis Mulheres*, ressaltando a dimensão temporal da narrativa. Dessa forma, o trabalho articula elementos analíticos, como a

composição da narrativa cinematográfica com o figurino, para perceber como se formam as associações.

Para a análise, foram selecionadas algumas sequências da produção de Gerwig (2019), consideradas mais emblemáticas e representativas a respeito da questão norteadora do projeto. As cenas escolhidas, dessa forma, foram convocadas a partir dos operadores analíticos já mencionados, com ênfase para a organização a partir dos personagens, em especial, das irmãs Meg, Jo e Amy. Aqui, a análise busca compreender a relação entre o caráter social e cultural da moda, a partir dos figurinos adotados para a narrativa em questão.

É importante ressaltar, ainda, que a presente pesquisa não tem pretensão de esgotar o filme de 2019 por completo, que se estrutura através de inúmeros artifícios da narrativa e que não poderiam, neste trabalho, ser analisados em sua totalidade. A busca por uma seleção de cenas representativas, amparadas na pertinência com o vínculo com os operadores analíticos, torna-se, portanto, fundamental, para que a análise seja mais aprofundada e menos superficial, a respeito das relações envolvidas na obra.

Além disso, o trabalho não abre mão de uma análise conjugada à textualidade audiovisual do cinema, em que o investimento na narrativa e na linguagem audiovisual apresenta pegada analítica baseada nos estudos da narrativa e, particularmente, na narratologia. Ao mesmo tempo, deve-se colocar a análise em perspectiva com os processos sociais, históricos e culturais, para que a narrativa não seja, meramente, analisada como discurso ou expressão textualista, que se materializa pelo audiovisual.

A preocupação do trabalho, portanto, é em entender como essa materialização envolve esses processos contextuais, e como se articula o debate, na medida em que percebemos a construção textual do filme em questão. Dessa forma, a partir desse aparato teórico, levantamento de repertório e referências, e dos recortes estabelecidos para apreensão detalhada da questão norteadora, a análise de *Adoráveis Mulheres* pôde ser fundamentada, para, finalmente, compreender a relação entre moda e figurino, a partir de sua narrativa cinematográfica.

Ao final, as considerações devem apresentar os principais resultados obtidos, a partir de um apanhado geral do que foi desenvolvido, e as contribuições deste trabalho para o campo da pesquisa e da comunicação sobre moda, figurino e cinema. Abre espaço, dessa forma, para uma investigação que ainda pode ser continuada, a partir de novos olhares sobre a obra, suas adaptações e inspirações, novas sequências e cenas, entre outras possibilidades. Aprofundando sobre a moda no cinema e o figurino como parte da narrativa, a motivação é

provocar novos questionamentos e inquietações sobre o filme em questão e muitas outras produções que materializam essas relações.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Para que seja possível, de fato, compreender todos os aspectos propostos no presente trabalho, torna-se imprescindível a busca por formulações e teorias já existentes e justificadas sobre os diferentes conceitos a serem trabalhados. O entendimento, portanto, deve seguir um percurso estabelecido pela autora nos objetivos apresentados, com a finalidade de passar por todos os cenários que envolvam moda, narrativa cinematográfica e figurinos na produção audiovisual para o cinema. Dessa forma, será possível prosseguir para concepções próprias que levarão a problematização e a apreensão da questão que fundamenta esta pesquisa.

Ao abordar tais conceitos, é preciso, de antemão, defini-los, para que a articulação seja possível em momento de análise. Seguindo a ordem definida anteriormente, a primeira discussão será a respeito da moda enquanto fenômeno da cultura na sociedade, articulando-se com sua potencialidade comunicacional e identitária na expressão das vestimentas.

2.1 Moda como fenômeno cultural

Moda está associada à indumentária, ao vestuário, aos acessórios e tudo aquilo que ornamenta o indivíduo em seu nível material. Nesse sentido, pode configurar-se em sua definição mais básica, apresentada pela jornalista e pesquisadora em comunicação sobre Moda, Cultura e Estética, Renata Pitombo Cidreira, no artigo “A moda como expressão cultural e pessoal”. Dessa forma, “oriunda do latim *modus* que significa maneira, a moda é denominada como maneira, modo individual de fazer, ou uso passageiro que regula a forma dos objetos materiais, e particularmente, os móveis, as vestimentas, os acessórios, entre outros artefatos” (CIDREIRA, 2010a, p. 237).

Porém, mais do que isso, a concepção de moda deve relacionar-se ao âmbito social, atribuindo funções de reprodução e transformação da realidade. Aponta-se, dessa forma, às discussões propostas por Roland Barthes, pesquisador francês conhecido por suas produções intelectuais em torno da semiótica, na obra *Sistema da Moda*, escrita em 1967. Considerado como referência em pesquisas sobre o fenômeno da moda, em suas instâncias reais, escritas ou imagéticas, o livro, concebido como tese de doutorado do autor, demonstra que a moda se fundamenta, acima de tudo, como um aspecto da sociedade, mesmo que de forma implícita, já incorporado em nossa existência:

A descrição do vestuário de Moda (e não mais sua realização), portanto, é um fato social, de tal modo que, ainda que fosse puramente imaginário (sem influência sobre o vestuário real), o vestuário de Moda constituiria um elemento incontestável da

cultura de massa, assim como os romances populares, as histórias em quadrinhos, o cinema (BARTHES, 2009, p. 28).

É nesse sentido, portanto, que o sociólogo e pesquisador francês Frédéric Godart, especialista em estudos sobre a dinâmica das indústrias criativas, da moda e do luxo, afirma, em *Sociologia da Moda*, que “a moda é uma produção e uma reprodução permanente do social” (GODART, 2010, p. 36), garantindo enorme importância em seu papel de compreensão total do indivíduo. Sendo aquilo, dessa forma, que o estrutura, que o fundamenta, mas também aquilo que o aproxima ou distancia do real.

Vale destacar, neste momento, que a moda será considerada, no presente artigo a partir de seu caráter social e cultural, com capacidade de criação, inovação e revolução na sociedade em que se insere. Muitas vezes, é limitada apenas à condição de reflexo, como um espelho que apenas reproduz, igualmente, aquilo que se vê na realidade, na sociedade e no mundo. Dessa forma, não se descarta a importância de perceber modos e costumes refletidos nas vestimentas, mas se reforça a importância de considerar este fenômeno como complexo, capaz de transformar, propositar, e não apenas refletir o social.

As vestimentas, portanto, apresentam-se em relação ao contexto, histórico, econômico, social e de localização em que se situam. Garantem, ainda, importantes significados não-verbais, já que a moda é considerada como uma forma de comunicação visual, sem, necessariamente, elementos escritos e falados. Neste sentido, não pode ser limitada, unicamente, a condição de espelho, ao passo que os seus signos são divergentes. Além disso, cada um também se apropria dela de diferentes maneiras, recolocando-a em um processo complexo de usos e criações.

Deste modo, Malcolm Barnard, professor-assistente na Universidade de Derby, na Grã-Bretanha, em seu livro *Moda e comunicação*, apresenta este poder da moda, enquanto fenômeno produtor de sentidos, que podem convergir, em uma conexão de reflexo, ou se diferenciar, em uma possibilidade de transformação e criação dos signos:

Signos não-verbais, tais como itens de moda e indumentária, adquirem, então, assim como os signos linguísticos, seus significados de contexto, ou sintagma, em que aparecem. Novos itens de moda e indumentária mudam o contexto, o sintagma, no qual aparecem e desse modo alteram os significados de todos os outros itens do sintagma, da mesma maneira em que o acréscimo de uma palavra a uma frase, por exemplo, modifica daquela frase (...). A indecibilidade foi apresentada como a ideia de que as relações diferenciais que produzem ou geram significados também destroem ou dissipam aqueles significados. O salto agulha, por exemplo, pôde ser explicado como igualmente libertador e escravizante; mudar o contexto, mudar as relações com outros objetos ou discursos, foi visto como mudando o significado do item (BARNARD, 2003, p. 251-252).

Da mesma forma, em paralelo ao artigo já citado de Cidreira, “a moda, sobretudo na sua dimensão vestimentar, pode ser considerada como uma instância imaginária e mítica, já que revela uma relação entre o indivíduo e o mundo, entre o indivíduo e os outros e entre o indivíduo e a sociedade.” (CIDREIRA, 2010a, p. 243). Assim, complexa e multifacetada, a moda não se limita, somente, ao que vemos nas passarelas e nas lojas, mas, também, a todo seu potencial de criação e modificação de tradições nos modos como ela se articula aos atos de produzir, vestir, comprar e reproduzir.

Com isso, para além de seu caráter mais social, de transformação da realidade, a moda também constitui identidades, agindo desde os fundamentos mais íntimos e internos do indivíduo. Em outras palavras, nutre sinais de personalidade, que desenvolvem fenômenos de imitação e diferenciação (GODART, 2010, p. 24), em relação ao mundo externo. A partir de escolhas simples, como qual calçado deve ser utilizado no local de trabalho ou a gravata que se combina ao terno do dia de trabalho, é possível interpretar o usuário e seu pertencimento a determinados conjuntos e específicas ordens.

Ao escolher uma determinada vestimenta, portanto, atribui-se sinais identitários, que contam histórias sobre quem as veste. Parte inerente do ser humano, portanto, é comunicar-se de diferentes modos, inclusive, pela moda e, conseqüentemente, pela cultura que fundamenta tal fenômeno. Assim, aponta Maria Eduarda Araújo Guimarães, que relembra autores relevantes para o estudo da narrativa, como Paul Ricouer e Guilherme Erner, em relação ao intuito das roupas ao garantir identificação de seus usuários no artigo “Moda, Cultura e Identidades”. Dessa forma, ao escolher estilos e marcas, quem veste é capaz de narrar histórias para si mesmo e para os outros, já que demonstram essas escolhas em um âmbito pessoal e conjunto. Constrói-se uma identidade inseparável da narrativa, de como cada um consegue se enxergar e quer se enxergar, visualmente, e como quer ser visto pelo mundo (GUIMARÃES, 2008, p. 7).

Moda proporciona, portanto, a expressão única daquele ser, que o possibilita entender-se em comparação a outros. Assim como aponta Cidreira, em um outro artigo, também desenvolvido em 2010, intitulado “Apresentação corporal como estilização de presença: aparição, presença e aparência”, “esses sinais sempre revelam algo pertinente da personalidade, do modo de ser da pessoa, expondo um perfil de cada indivíduo, resultante de um certo enquadramento, de um recorte, que se impõe, de acordo com as circunstâncias e as motivações” (CIDREIRA, 2010b, p. 5). Neste momento, a autora cria a relação fundamental

entre comunicação e moda, por meio das aparências e modulações comportamentais e culturais, capazes de presentificar as relações do indivíduo com o contexto que o cerca, através das vestimentas (CIDREIRA, 2010b, p. 10).

Ao compreender a moda enquanto meio de comunicação na cultura, torna-se possível entender seu caráter expressivo na prática, já que pequenos detalhes em um tecido podem apresentar relevantes detalhes sobre o íntimo do indivíduo que o veste. Sem dizer uma palavra ou escrever, literalmente, aquilo que se quer expressar, o usuário consegue comunicar seus posicionamentos econômicos e políticos, por exemplo. Enquanto fenômeno da comunicação, a moda adquire seu papel fundamental em criar narrativas de forma única e definir grupos identitários.

Portanto, cada particularidade deve ser levada em consideração. Desde a cor de um laço escolhido para ornamentar a cintura de um vestido de festa até o botão que prende a atadura de uma jaqueta militar, tais minúcias operam pequenas escolhas individuais, capazes de narrar, enfim, expressivas histórias, quando em conjunto. Em “A moda como modo de vida”, Cidreira ressalta essa potencialidade das vestimentas, ao articular cada um dos artifícios que formam a moda em si:

As formas, as matérias, as cores que colorem e conformam o rosto e o corpo, não são, portanto, obstáculos à dinâmica do ser, mas, ao contrário, a manifestam de maneira decisiva, na sua condição radicalmente relacional. Elas são marcas evidentes – e constitutivas – de um estado, de uma condição e de uma conduta que, apresentadas ao outro, expressam uma individualidade, uma singularidade, uma presença, enfim, visível e incontornável. (CIDREIRA, 2009, p. 61).

Em relação com o meio externo, dessa forma, a moda de uma época pode reviver costumes, tradições e revelar, até mesmo, decisões e políticas do contexto em que se insere. Nas telas do cinema, ao mesmo tempo, podem expressar escolhas dentro e fora da história que está contando, comunicando inclinações desde a produção até os figurinistas e passando, assim, até os próprios personagens e as histórias que estão contando em cena.

Barnard, uma das referências ao estudar a interface entre moda e comunicação como forma de promover a interação social, defende, portanto, o fenômeno das vestimentas como importante ferramenta comunicacional na sociedade, ao passo que narra relatos pelos tecidos a partir de um sistema de significado. Dessa forma, Barnard interliga os conceitos de moda, comunicação e identidade, como partes fundamentais de um grande fenômeno cultural:

Moda e indumentária são culturais no sentido de que são algumas das maneiras pelas quais um grupo constrói e comunica sua identidade. São duas entre as maneiras pelas quais os valores e as identidades dos grupos podem ser comunicados tanto a outros grupos quanto aos membros daqueles grupos (...) São comunicativas na medida em que constituem modos não-verbais pelos quais se reproduzem e se trocam significados e valores. Por essa razão, portanto, cultura e comunicação são intimamente ligadas; na verdade, poder-se-ia dizer ainda que a cultura é um fenômeno comunicativo. (BARNARD, 2003, p. 76).

Assim, moda pode ser também uma manifestação cultural, já que cria cultura, instaura costumes e modifica tradições, ao mesmo tempo em que se insere em um contexto temporal, histórico e econômico. É formada e modificada por tudo aquilo que a rodeia, recuperando aspectos passados e os realocando no presente, para modificar futuras produções. Fator decisivo, nesse sentido, para conhecer o tempo e a história de um local, através de suas identidades e perspectivas sociais, religiosas, políticas e artísticas, compreendendo um contexto pelo diálogo que estabelece com ele.

Por meio da moda, portanto, o indivíduo é constituído como ser social e cultural, ao passo que a indumentária se caracteriza como manifestação que comunica, experimenta, explora e reproduz ordens sociais instauradas pelo sistema significante da cultura (CIDREIRA, 2010a, p. 240).

Em última análise, constitui elementos fundamentais para a construção da narrativa histórica, que ocupa uma dimensão temporal única, capaz de atravessar os mais diversos espaços e contextos. Está presente, como aspecto da cultura e da sociedade em que se insere, em todos os momentos, utilizando-se da memória de moda já existente e criando novas produções memoráveis para novos ciclos.

Barthes, ainda, menciona o papel da retórica ao ditar acontecimentos e tendências da moda, em relação ao que já foi e ao que ainda será, já que “a moda se empenha em elaborar uma temporalidade fictícia” (BARTHES, 2009, p. 403). Em outras palavras, pode ser um recorte de seu período, do local em que se insere, ao mesmo tempo em que pode evocar signos já vivenciados e identificados em outros momentos ou apostar em possíveis situações que nem sequer já foram realizadas. Constitui, dessa forma, sua própria narração de tempo, cronológica ou não, mas sempre evocando novos significados do fazer e do ser através da moda.

Em uma relação temporal, em si, as roupas articulam conexões entre passado, presente e provocações de um futuro, como aponta Françoise Vincent-Ricard, referência no mundo da moda como professora e especialista, em sua obra *As espirais da moda*, já que, ao analisar

este fenômeno, busca-se “(...) estabelecer um vínculo entre passado e presente, e assim tentar compreender o amanhã, por entre os meandros do rio que é a moda” (VINCENT-RICARD, 1989, p. 20). Ao narrar o tempo e o espaço pelas roupas, a linguagem da moda possibilita dinamismo para povos, grupos e etnias, que podem expressar suas ancestralidades, tradições e raízes de onde evocam, para modular no contexto da modernidade (VINCENT-RICARD, 1989, p. 107).

Assim, arquétipos e padrões de comportamento, também, nas roupas podem se relacionar a ideologias e ideais. Híppies, góticos, românticos, emos, e tantos outros grupos ao longo das épocas, foram visualmente identificados por suas vestimentas. E, como aponta Roland, mesmo na atualidade, a moda continua reproduzindo e transformando tais tendências mais antigas, ao lembrar a volta de características do passado e articulá-las para o meio considerado moderno. Desde o tamanho de uma calça até ideias de contracultura, o fenômeno se expande para além das passarelas e chega a movimentos sociais nas ruas.

Nesse sentido, a moda é, substancialmente, social, cultural e histórica, passando por seus âmbitos mais materiais, como as roupas e os acessórios, e por suas manifestações internas, através da identidade e individualidade transferida à vestimenta. É a partir deste cenário traçado que a presente pesquisa deve se desenrolar, discutindo essa moda transformadora e reprodutora do mundo, em relação à narrativa contada pelos figurinos do filme em questão.

2.2 Figurino no cinema

Para que seja possível entender moda no cinema, é preciso falar sobre aquilo que a materializa nas telas, ou seja, sobre aquilo que coloca figuras, em forma de tecidos e modelagens, em conceitos complexos sobre cultura e sociedade. A moda, portanto, está vividamente presente no cinema, por meio dos figurinos, muitas vezes, também conhecidos como “guarda-roupa” ou “traje”. Em todas as formas, refere-se às vestimentas que caracterizam personagens e, conseqüentemente, ajudam a contar uma história própria.

Pequenas escolhas do dia a dia, como o sapato a ser calçado para uma festa ou o melhor casaco para um dia frio, definem estilos, demonstram personalidades e performam tempos e espaços. Da mesma forma, em tela, decisões de roteiro e design, como não usar um espartilho para demonstrar liberdade feminina, simboliza bem mais para a obra do que apenas o visual.

Raphael Castanheira Scholl, Roberta Del-Vechio e Guilherme Welter Wendt, no artigo “Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação”, definem o conceito de figurino como “(...) todos os trajes cênicos, ou mesmo o conjunto da indumentária e acessórios, criado ou produzido pelo figurinista/designer, e utilizado pelo artista para compor determinada comunicação” (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 1). No teatro, na televisão, na dança ou em qualquer meio de manifestação da arte, o figurino possui relevância fundamental, já que a sua concepção deve servir às intenções da encenação, ao possibilitar a percepção visual e interpretativa do contexto, da ambientação e das características da obra, dos personagens e de quem realiza a produção (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 1-2).

Em contextualização, portanto, é relevante ressaltar a origem das vestimentas com potencial cultural e intencional de importância na produção. Os figurinos carregam, desde o teatro grego, força ritualística, a partir do uso de máscaras como elemento de transformação do ator em personagem. Dessa forma, nas tragédias da Grécia Antiga, as roupas nos teatros já eram dotadas de sua função básica, ao caracterizar tipos de atuação, identificar personagens e distinguir os indivíduos, a partir dessas máscaras.

Além disso, as túnicas também serviam como forma de encarnação do ator no papel em que se propunha trabalhar, já que, muitas vezes, utilizavam tecidos alongados e mantos que cobriam as plataformas dos coturnos, como eram chamados os sapatos utilizados na época. A intenção, entretanto, não era apenas estética, mas, sim, garantir a imponência e projeção do ator na peça, atribuindo sentido e simbologia pela vestimenta.

Já nesta época, também, cores e detalhes eram usados para simbolizar, definir e diferenciar classes e contextos sociais, como pontuam, também, Scholl, Del-Vechio e Wendt: “o figurino era suntuoso nos bordados e coloridos, com tonalidades de dourado. Logo, estas túnicas, cingidas na altura do peito, transmitiam a impressão hierática e evidenciava a posição dos atores e seus respectivos papéis” (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 5).

Com o tempo, as máscaras do teatro deixaram de ser a principal forma de representação dos personagens, já que, no teatro do século XIX, começava-se a valorizar, ainda mais, a busca pelo realismo. A intenção dos figurinistas, neste momento, era adaptar o figurino ao máximo possível do real, aproximando-se do movimento naturalista, com representações menos alegóricas e mais verossímeis ao que é usado nas ruas. Assim como Rosane Muniz, em *Vestindo os nus: o figurino em cena*, aponta, as vestimentas seriam, neste momento, reproduzidas com preocupação maior à fidelidade a realidade, já que “o figurino

torna-se uma roupa, dá um depoimento sobre a pessoa que o usa e, indiretamente, sobre o panorama no qual aparece. Nesse caso, ele pode, e deve, exibir o seu desgaste, a sua sujeira, falar do status social e da situação real da personagem” (MUNIZ, 2004, p. 21). Mais do que apenas um adorno, seria, dessa forma, parte da narrativa a ser contada, em uma preocupação intensa com a verdade visual e contextual de onde se constrói a história.

Para além do teatro, entretanto, o figurino acompanhou, também, o incremento das novas tecnologias. Ao transmitir para o cinema e a televisão, portanto, as roupas passaram a ganhar novos públicos e aproveitar as necessidades e potencialidades dessas mídias. Ao mesmo tempo em que as telas possibilitaram maiores oportunidades de criação e transformação, também apontavam maiores desafios ao performar um momento e um contexto para o telespectador. Desde o início, portanto, estes meios de transmissão exigem recursos específicos de técnicas de caracterização, para que o figurino esteja de acordo com as tecnologias envolvidas e, portanto, funcione para o público que se deseja alcançar (SCHOLL; DEL-VECHIO; WENDT, 2009, p. 7). Neste trabalho, portanto, articula-se, apenas, o papel dos figurinos nos filmes, dando ênfase para a relação das vestimentas com a construção da narrativa cinematográfica.

De acordo com Francisco Araújo da Costa, no artigo “O figurino como elemento essencial da narrativa”, a definição de figurino no cinema é fundamental para construir, de fato, a narrativa que será contada nas telas.

O figurino (...) é composto por todas as roupas e os acessórios dos personagens, projetados e/ou escolhidos pelos figurinistas, de acordo com as necessidades do roteiro e da direção do filme e as possibilidades de orçamento. O vestuário ajuda a definir o local onde se passa a narrativa, o tempo histórico e a atmosfera pretendida, além de ajudar a definir características dos personagens. (COSTA, 2002, p. 38).

Dessa maneira, o papel do figurinista torna-se crucial para que o filme possa ser realizado, auxiliando na construção de algo particular. Sidney Lumet, cineasta norte-americano, é nome de referência em estudos cinematográficos. Em seu livro *Fazendo Filmes*, o diretor descreve cada etapa da realização de um filme, através de seu próprio relato de 40 anos de experiência na área. Assim, em algumas páginas da obra, relembra a importância do figurino, ao afirmar que "junto com a câmera, a direção de arte (os cenários) e o guarda-roupa são os elementos mais importantes na criação do estilo – em outras palavras, do visual – do filme” (LUMET, 1998, p. 92).

Entretanto, é preciso considerar a complexidade dos figurinos para a composição da obra. Ao pensar em cinema, as roupas devem refletir, de forma exata, as intenções de ambos os lados: desde o processo de criação do diretor até a interpretação do público. Portanto, em níveis de definição, a partir de um entendimento completo a respeito dos vestuários do cinema, deve-se pensar na divisão em três etapas do figurino, desenvolvida por Marcel Martin.

Um dos grandes críticos, ensaístas e historiadores de cinema da França, Martin escreveu diversas obras dedicadas aos estudos cinematográficos, tornando-se referência para pesquisadores da chamada “sétima arte”. Em *A Linguagem Cinematográfica*, o autor, portanto, define os figurinos entre realistas, para-realistas e simbólicos. Nesse sentido, figurinos realistas seriam produzidos conforme a realidade histórica do filme, em que há grande preocupação com a exatidão das roupas documentadas na época retratada. Nos para-realistas, existe inspiração na moda da época, mas, também, possibilidade de estilização. Em contrapartida, figurinos simbólicos se referem a um trabalho mais subjetivo por parte do figurinista, em que a exatidão histórica perde a sua importância. Nesse último caso, o principal é traduzir, através dos símbolos das vestimentas, caracteres, tipos sociais e estados da alma dos personagens (MARTIN, 2005, p. 76-77).

Torna-se importante, entretanto, apontar a relevância de tais definições para o entendimento completo dos figurinos da obra pesquisada, mas sem fechá-los em classificações limitantes. O propósito, portanto, não é o de reduzir as vestimentas de acordo com categorias. Pelo contrário, as referências adotadas por Martin são utilizadas para demonstrar a variedade de usos e sentidos dos figurinos nas produções cinematográficas.

Dessa forma, o estudo dos vestuários nas telas ganha enorme relevância, ao passo que fundamenta a compreensão total a respeito da obra fílmica em questão. Entretanto, em meio a diversas pesquisas de análise cinematográfica ou de moda, em específico, a discussão das vestimentas no cinema ainda demanda novos desenvolvimentos, como aponta Caterina Cucinotta. Em *Viagem ao cinema através do seu vestuário: Percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção*, a autora demonstra, logo no início da obra, a precariedade de conceitos, definições e debates sobre o vestuário cinematográfico, ainda que seja uma temática considerada como fundamental para a maioria dos teóricos do cinema.

Além da sua função geral na compreensão visual das imagens em movimento, o vestuário ajuda na construção de percursos paralelos ao enredo central. Fornece informações sobre personagens e sobre o contexto histórico e social em que estas atuam. Comunica verossimilitude e é capaz de estabelecer uma espécie de pacto

entre o filme e o espectador, que acredita que o que está a ver no ecrã são factos verídicos. Logo, um dos primeiros problemas é o facto de o vestuário cinematográfico nunca ter usufruído de uma análise detalhada e paralela dentro dos próprios estudos fílmicos. (CUCINOTTA, 2018, p. 26).

É nesse sentido, portanto, que a conciliação entre moda, cinema e figurino deve ser apresentada, no presente trabalho, ao considerar, também, sua relação com a narrativa cinematográfica. Afinal, figurinos ajudam a narrar histórias. Da mesma forma, Lilian Arruda e Mariana Baltar, em *Entre tramas, rendas e fuxicos: o figurino na teledramaturgia na TV Globo*, apontam para essa exata função do vestuário, associado ao seu papel nas novelas brasileiras:

Um vestido de *voile*, uma casaca de papelão, um colarinho dos anos 1970, um penteado do século XIX ou uma simples camiseta furada podem dizer muito sobre um personagem, além de funcionarem como um espelho dos modos de vida, da cultura e da estética de uma época. O figurino, que engloba não só a roupa, mas cabelos, maquiagens, acessórios e adereços, é um dos elementos que ajudam a contar uma história. (ARRUDA; BALTAR, 2007, p. 15).

É preciso, neste momento, pontuar que, no presente trabalho, a relação entre figurino, cultura e a história será adotada a partir de uma perspectiva mais complexa, que vai além da ideia de “espelho”, como afirmam Arruda e Baltar. A citação, nesse sentido, ganha importância por simbolizar, com exemplos práticos, essa questão de vínculo entre os trajes das produções audiovisuais e a relação com a realidade.

Além disso, a mesma relação ocorre, também, nas grandes telas do cinema. O ideal de moda como construção social, cultural e histórica garante ao figurino cinematográfico símbolos únicos de identidade e pertencimento, construindo suas próprias narrativas dentro de um filme. Assim como demonstram Janote Marques e Regina Almeida, no artigo “Figurino e cinema: uma experiência didática na formação acadêmica do designer de moda”:

Constituindo-se uma narrativa complexa, o cinema pode representar costumes, retratar histórias vividas ou inspiradas na experiência humana, assim como pode expressar comportamentos e sentimentos de indivíduos e sociedades. Nesse sentido, cinema, moda e indumentária se aproximam, sendo o figurino um elemento importante na narrativa fílmica. (MARQUES; ALMEIDA, 2018, p. 40).

Torna-se crucial, portanto, compreender que, como remonta Costa (2002), figurino não é aquilo que, unicamente, constrói uma narrativa. Mas, auxilia na definição de seus elementos contextuais, quando associado a outras ferramentas, como a cenografia, a maquiagem, a fotografia e a atuação. Com isso, “o vestuário significa o ponto do espaço-

tempo em que a história se insere, marca passagens de tempo e também indica as características sociopsicológicas dos personagens. Todas estas significações enriquecem a narrativa cinematográfica” (COSTA, 2002, p. 41).

Nesse sentido, precisamos compreender todas essas potencialidades que formam o filme e criam a atmosfera a ser construída nas telas. Ana Paula Celso de Miranda, pesquisadora sobre moda, comunicação e cinema, e Amilcar Almeida Bezerra, também pesquisador em consumo de moda, apontam este aspecto coletivo do cinema, articulado também por Walter Benjamin em seu estudo sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte (1936). A natureza “coletiva” do cinema, portanto, é desenvolvida no artigo “Diálogos entre marcas de moda e narrativa cinematográfica em *Anna Karenina*”, que se aprofunda em uma análise sobre o filme de Joe Wright e com figurino assinado, também, por Jacqueline Durran, a mesma profissional de *Adoráveis Mulheres*. Dessa forma, articulam todas os elementos da narrativa, incluindo o guarda-roupa dos personagens para a criação de um todo coletivo para o público:

A magnitude da obra cinematográfica exige a mobilização de um grande volume de recursos materiais e simbólicos para sua realização e, conseqüentemente, uma difusão em massa para compensar os recursos mobilizados na produção. Assim, o filme acaba sendo uma “criação da coletividade”, na medida em que dela depende, necessariamente, para se viabilizar. Pressupondo, então, o filme como obra coletiva, entendemos que o conjunto de relações estabelecidas entre os indivíduos e as instituições que participaram de sua concepção e produção interage de forma intensa com o imaginário do público. Além disso, a numerosa equipe de produção de um filme acumula um considerável capital simbólico que corresponde a um complexo arcabouço técnico e teórico desenvolvido por meio da sistematização e da sedimentação de conhecimentos oriundos de diversas instituições do campo da arte e da mídia, dentre as quais as instituições de moda. (MIRANDA; BEZERRA, 2015, p. 25-26).

Assim, o figurino performa vivências, experiências e escolhas narrativas de toda a produção, em uma ligação intrínseca com as decisões da direção, da produção, do figurinista e dos próprios atores da obra. Recuperando referências inúmeras para a criação de algo único, as roupas na obra devem construir sentidos sobre a moda e sobre a própria história que está sendo contada sobre aqueles personagens em questão.

Nesse sentido, a proposta de profissionais do cinema e, também, da moda, é sensibilizar o público, a partir da articulação de elementos narrativos que conduzem a narrativa central. Por isso, muitas vezes, as escolhas são pautadas em mitos, registros e alusões, que permitem o sentimento de pertencimento e entendimento do espectador em

relação às roupas adotadas na obra em questão. Como explicam, Miranda e Bezerra, no mesmo artigo:

(...) adotamos como pressuposto que, no planejamento do figurino, há uma preocupação dos produtores em agenciar conscientemente referências mitológicas midiaticamente consagradas para inseri-las como elementos visuais do figurino de maneira a fortalecer os laços simbólicos entre a estética das peças e os significados que habitam a narrativa em questão. (MIRANDA; BEZERRA, 2015, p. 26).

A dimensão simbólica que atinge o guarda-roupa, portanto, atinge outros aspectos estéticos da obra, como cenários, maquiagem, iluminação e outras escolhas de produção, como forma de criar atmosferas específicas de acordo com a intenção de cada cena. Em um momento de tensão, por exemplo, é comum identificarmos o medo e o suspense pela trilha sonora, assim como, em uma cena de luta, encontramos significados nos planos e nas sequências de montagem da obra.

Ocorre da mesma forma, portanto, com o figurino, ao passo que os trajes servem como potencialidade narrativa de contação de histórias sobre cada personagem, simbolizando jeitos, personalidades, decisões, contrastes e revoluções. Um vestido é, sempre, mais do que apenas uma peça de roupa. Para que esteja ali inserido, foi pensado e criado a partir de uma intenção do diretor e do designer, de acordo com a finalidade de seu uso na tela.

Entretanto, não é regra que o figurino deva reproduzir com exatidão o tempo e o espaço em que se insere, como, muitas vezes, é reduzido pelo público em geral. Muitas vezes, possui, justamente, tal característica disruptiva com seu contexto, com o propósito de transformar personagens, narrativas e percepções. Nesse ponto, o objetivo de sua criação não estaria totalmente voltado meramente para a veracidade histórica desses trajes, mas de produzir efeito ao desenvolvimento da história, em diálogo com a interpretação dos consumidores (MIRANDA; BEZERRA, 2015, p. 26).

Dessa forma, uma história do passado pode apresentar elementos do futuro, como forma de defender personalidades ou demonstrar a tentativa inovadora e revolucionária da obra em questão. Assim como, por exemplo, filmes futuristas utilizam-se de referências do passado para a criação de uma atmosfera familiar no cinema, ou mesmo para criar universos de aspecto anacrônico, como nas narrativas de *cyberpunk*.

A variação do figurino, por exemplo, torna-se essencial para evidenciar essas mudanças na narrativa mais atual. Jacqueline Durran, figurinista da adaptação de Gerwig, em entrevista concedida à *CNN*, em fevereiro de 2020, afirmou que a preocupação com as

vestimentas foi também baseada em uma diferenciação em relação ao clássico da literatura, de acordo com o que era esperado pela diretora e pela produtora para o novo filme.

Quando me encontrei com Amy Pascal, a produtora, e Greta, tive a sensação de que, embora elas quisessem que fosse preciso para o período, elas não queriam algo que parecesse estritamente vitoriano de uma forma que significasse que você não poderia se identificar com os personagens. Tentei fazer parecer que as atrizes realmente viviam nas roupas. Elas tinham liberdade para usá-las e, também, reutilizavam coisas em combinações diferentes. Então, você tinha a sensação de que eram itens de seus próprios guarda-roupas. No espírito do filme de Greta, você não se sente em um mundo muito formal, você se sente em algo muito mais solto (PELLERIN, 2020, s.p., tradução nossa⁷).

Entende-se, ainda, a questão da adaptação e passagem da figuração das vestimentas retratadas em uma linguagem verbal para o audiovisual, em que a imagem, nessa nova mídia, precisa conceber uma visualidade desse mundo narrado por meio dos trajes. Nesse sentido, a adaptação de 2019 reconta uma nova história, a partir de uma história já antiga. Uma nova forma de narrar sobre fatos já estabelecidos no passado, com novas roupagens para os elementos considerados desatualizados. Assim, aponta para uma construção narrativa totalmente nova, que une elementos diversos para contar a sua própria narrativa principal. Figurinos contam histórias, assim como as atuações, as luzes, as cores, os enquadramentos e todos os outros elementos do cinema.

Para que seja possível analisar a obra em questão, é importante passar por algumas referências relevantes do cinema, em especial, pelo figurino e sua relação com a moda enquanto fenômeno cultural. Ao buscar tais registros no audiovisual, é possível identificar inspirações, bases e fundamentos que unem esses campos, para aprofundar as características identificadas em *Adoráveis Mulheres*.

2.3 Figurino e moda: relações nas produções cinematográficas

Falar sobre cinema é, também, falar sobre figurino. São inúmeras as peças, ternos, sapatos e vestidos icônicos que possuem papel de destaque e fazem diferença na construção de um filme. Mais do que apenas esteticamente bela, a roupa comunica escolhas, sentidos e

⁷ No original: “When I first met with Amy Pascal, the producer, and Greta, I got the feeling that while They wanted it to be accurate to the period, they didn't want something that felt too strictly Victorian in a way that meant you couldn't identify with the characters. I tried to make it seem like the actresses really lived in the clothes. They had leeway in how they wore them, and also reused things in diferente combinations so you got the sense that these were items from their own wardrobes. In the spirit of Greta's film, you don't feel like you're in a very formal world, you feel like you're in something much looser”.

significados importantes para a narrativa a ser construída nas telas, atribuindo características de moda e de roteiro às vestimentas.

O papel da figurinista, portanto, é marcado por muitas pesquisas, estudos e horas de trabalho para que, de fato, a roupa possa simbolizar bem mais do que apenas o visual. No caso de trajes históricos, por exemplo, o trabalho de captar referências é fundamental, para que as roupas possam ajudar a transportar os personagens à época da história em questão.

Da mesma forma, junto com cenários, luzes e todo design de produção envolvido na cena, o público também se transporta, entendendo pelos figurinos o contexto da história retratada. No caso de obras contemporâneas, entretanto, o desafio também existe, já que é preciso utilizar-se de ferramentas para caracterizar um tempo presente, que ainda se firma em meio a modernidade.

Para além desses obstáculos, relacionados ao tempo e ao espaço em que se insere, existe também a intenção criativa e interpretação autoral do profissional em figurino em relação à roupa no filme. Nesse sentido, ao articular os conceitos de moda, figurino e cinema, é preciso passar por algumas obras de referência, capazes de exemplificar o papel de cada um desses conceitos, em harmonia, para produção de sentido em uma narrativa cinematográfica. A autora dedicou-se em realizar um mapeamento com alguns exemplos considerados interessantes para o trabalho aqui desenvolvido. Não existe pretensão, entretanto, de dar conta, de modo exaustivo, da vastidão de casos importantes na história do cinema, mas, sim, de exemplificar e demonstrar tais conceituações na prática dos filmes.

A convergência entre moda e figurino, para muitos, é exemplificada pelo clássico *Bonequinha de Luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961), dirigido por Blake Edwards e protagonizado por Audrey Hepburn. A atriz, inclusive, tornou-se símbolo para o mundo da moda, ao encarnar a personagem Holly Golightly em seu clássico vestido preto, luvas longas e pérolas. O filme conta a história da garota de programa decidida a ascender financeiramente e suas roupas revelam essa essência.

Imagem 1 — Holly (Audrey Hepburn) em *Bonequinha de Luxo* (1961)



Fonte: Distribuição – Paramount Pictures.

O clássico vestido demonstra a elegância da personagem, ao mesmo passo que sua simplicidade e proximidade com o público. Na trama, simboliza diversas intenções de acordo com a cena, seja a solidão de Holly ao aparecer elegante em frente a vitrine da loja *Tiffany's*, ou a versatilidade de seu estilo de vida eclético e moderno, em relação às outras mulheres da época.

Assim, o tubinho preto, que habita o imaginário de inúmeras pessoas ao falarem sobre a relação entre as roupas e os filmes, marca também essa união fora das telas, ao passo que definiu a co-criação entre profissionais da moda e do cinema em uma mesma produção. A estilista Edith Head assinou o figurino, mas a peça, que transformou Hepburn em um ícone de estilo, foi criada por Hubert de Givenchy, fundador da casa de moda francesa *Givenchy*, demonstrando a indissociável relação entre Hollywood e alta costura que permanece até hoje.

Mas vale ressaltar que a associação não se dá apenas pelas etiquetas estreladas. Moda, para além de uma indústria, é aqui entendida como fenômeno cultural e, por isso, revela suas nuances de forma clara e objetiva também no cinema. Além do visual, pode fazer parte das falas das personagens e se tornar papel fundamental para a construção da narrativa em questão.

No clássico ... *E o Vento Levou* (*Gone with the Wind*, Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, 1939), as roupas icônicas não somente abrilhantam os olhos dos telespectadores como, também, ajudam a contar histórias. A trama reconta momentos históricos dos Estados

Unidos ao retratar a história de Scarllet O'Hara, vivida por Vivien Leigh, e a fazenda de sua família.

Ao início do filme, ainda na década de 1860, é possível ver os trajes joviais da personagem principal, que se utiliza de tecidos mais delicados, claros, com babados e bastante volume, garantindo aspecto angelical e inocente à protagonista. Ao passar da história, as roupas acompanham seu declínio financeiro e traduzem suas vivências em cena, como o empobrecimento de sua família ao avançar da Guerra de Secessão, em que Scarlett passa a usar vestidos simples de algodão, sujos e desbotados.

Além disso, a trama é, muitas vezes, pautada pela relação com as vestimentas, como a presença dos vestidos pretos predominantes na obra, ao se conectar, em momentos distintos, o luto vivido pela personagem e a clássica cena do vestido de veludo, feito a partir de cortinas. Parte do imaginário do público, o vestido garante informação sobre a importância da moda para o momento, em relação à ostentação das roupas da elite.

Imagem 2 — Scarlett (Vivian Leigh) com vestido feito com cortinas em ... *E o Vento Levou* (1939)



Fonte: Captura de tela feita pela autora na plataforma YouTube.

Outro filme, mais recente, que também apresenta a importância dos figurinos na prática é *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (*Moulin Rouge!*, Baz Luhrmann, 2001). Estrelado pela dupla Nicole Kidman e Ewan McGregor, a obra traduz a relação fundamental entre as vestimentas do teatro musical para os cinemas, apresentando a união com a moda como aspecto essencial para o entendimento da narrativa proposta nas telas. O visual burlesco

do filme diz da atmosfera criada pela história, ao abordar a vida boêmia na França, no início dos anos 1900. Dessa forma, as plumas, os tecidos volumosos e as joias usadas pelas dançarinas do tradicional cabaré materializam a época de forma atrativa, impactante e acessível ao público, que consegue transportar trama e expectativas enquanto assistem ao musical nos cinemas.

A proposta, em uma leitura da autora, era transformar um romance de época em uma releitura moderna e popular, com características contemporâneas para a história. Ao som de Madonna e Elton John, o espectador se encontra envolto em uma trama antiga, mas com sinais da cultura pop vigente nos anos 2000. Dessa forma, sem quebrar com o anacronismo já proposto pelas músicas, os figurinos de Catherine Martin e Angus Strathie traduziam com fidelidade o período em que se encontrava, com trajes historicamente precisos e elementos modernos e frescos, a partir de pesquisas em museus, livros e fotografias.

Imagem 3 — Joias e ostentação burlescas em *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (2001)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming Star+.

Na história, a relação moda, cinema e figurino também se faz presente para a compreensão total da narrativa, a partir das cores, por exemplo, muito presentes nas roupas, para construir uma atmosfera quente, vívida e divertida dentro do cabaré. Além disso, o vermelho, presente no cabelo e no vestido principal da protagonista, refletem o amor e a paixão do casal na história, além da simbologia com o próprio nome do local, e do filme, traduzido do francês como “moinho vermelho”.

Imagem 4 — Foco na cor vermelha em *Moulin Rouge: Amor em Vermelho* (2001)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming Star+.

Entretanto, não somente filmes com centenas de figurinos e trocas de roupas a cada cena ganham destaque nesse sentido. A importância desse elemento narrativo, vale dizer, não está relacionada à quantidade de peças, mas, sim, ao significado envolvendo moda, cinema e a significância da roupa para a construção da narrativa em questão.

O atual vencedor do Oscar de Melhor Figurino, no momento de escrita do presente trabalho, em 2021, é exemplo disso, já que o filme se passa quase que inteiramente em apenas uma locação e com, praticamente, um traje para cada personagem. *A Voz Suprema do Blues* (*Ma Rainey's Black Bottom*, George C. Wolfe, 2020), estrelado por Viola Davis e Chadwick Boseman, conta a história da cantora de *blues* Ma Rainey, sucesso nos Estados Unidos entre as décadas 1920 e 1930. As roupas, assinadas pela figurinista Ann Roth, se inspiram na atmosfera da época, além de acrescentar importantes detalhes sobre a caracterização e contexto do filme.

Ao figurar a cantora, o vestuário dá força a personagem, com as cores fortes, muito brilho, bordados e joias, além da peruca e da maquiagem, que apresentam a sua personalidade imponente. Pelas roupas, Roth conseguiu performar a sexualidade e elegância da cantora, que, por anos, foi retratada com estereótipos, por ser uma mulher negra, gorda e rica, a partir de seu trabalho no *show business*. Dessa forma, como a própria figurinista contou ao portal *Fashionista*, Ma sabia que precisava se vestir e ter uma aparência melhor do que ninguém, justamente, por pertencer à classe alta da época (HOO, 2020, s.p.). As roupas, portanto, retratam tal tentativa, junto com a força do movimento cantado pelo *blues*.

Imagem 5 — Ma Rainey (Viola Davis) em *A Voz Suprema do Blues* (2020)



Fonte: Distribuição – Netflix.

Da mesma forma, os vestidos e ternos ajudam a construir sensações no público que assiste ao filme, demonstrando, por exemplo, o calor dentro da sala em que os músicos ensaiavam. Os tecidos pesados e a maquiagem brilhante acrescentam força à narrativa que, à medida que passa, torna-se mais densa e carregada de tristeza e tensão.

O personagem de Boseman, por sua vez, também demonstra a importância da moda no filme, como parte integrante da história. Além de estar em seus pés, com o par de sapatos amarelos pouco comuns para o momento, faz-se presente na fala, já que ele apresenta, aos colegas, sua nova aquisição financeira aos amigos com alegria e empolgação. Simboliza, assim, sua importância para o músico e representa parte de sua personalidade, como seu desejo de flutuar, saltar e viver de sua arte.

Imagem 6 — Levee (Chadwick Boseman) em *A Voz Suprema do Blues* (2020)



Fonte: Distribuição – Netflix.

Por outro lado, algumas histórias também dependem do poder criativo dos figurinos, já que são as vestimentas, associadas a outros elementos narrativos, que ajudam a moldar a atmosfera fantástica dessas histórias não reais. Filmes de fantasia, por exemplo, utilizam-se das roupas como componente de criação. As capas dos bruxos da saga *Harry Potter* e a armadura preta clássica de Darth Vader em *Star Wars* são exemplos icônicos de figurinos nesse tipo de produção.

A partir de tais exemplificações, é possível explorar a liberdade que os figurinos apresentam no mundo da fantasia, já que se inspiram no imaginário cultural, para criar novas convenções e regras próprias. A máscara característica do vilão na franquia *Star Wars*, vista pela primeira vez em *Star Wars Episódio IV: Uma Nova Esperança* (*Star Wars Episode IV: A New Hope*, George Lucas, 1977), faz sentido para a história como um todo, já que é por conta dela que se mantém vivo e respirando, além de ganhar força e imponência nas telas, representando, pelas roupas, o poder do personagem. Assim, não refletem uma época e nem se preocupam em retratar com exatidão vestimentas de um momento em específico, mas estão intimamente ligados a formas e convenções presentes na cultura.

Além disso, também demonstram o impacto cultural de um filme na sociedade, já que estes figurinos, dali para frente, passam a fazer parte da cultura de forma concreta. Dessa forma, podem inspirar mercados e contribuir para a imaginação e performance dos espectadores, que foram impactados e passam a reconhecer as cores e as vestes das casas de

Hogwarts, a partir de *Harry Potter e a Pedra Filosofal* (*Harry Potter and the Philosopher's Stone*, Chris Columbus, 2001), por exemplo.

Imagem 7 — Darth Vader e seu visual icônico na saga *Star Wars*



Fonte: Distribuição – Lucasfilm / 20th Century Fox.

Dentre os filmes de heróis, popularizados no atual momento de escrita deste trabalho pela ascensão dos estúdios da *Marvel* no cinema, após sua junção com a *Disney*, as vestimentas participam da estética e da narrativa do próprio personagem. Muitas vezes, o super-herói, ou vilão, é lembrado pelos fãs por suas vestes, como o uniforme clássico da Mulher-Maravilha, criado pela *DC Comics*, com sua saia azul de estrelas brancas e o logotipo estampado em dourado no corpete vermelho. Para além do visual, as roupas podem garantir os próprios poderes do super-herói, como ocorre no filme *Pantera Negra* (*Black Panther*, Ryan Coogler, 2018).

Para combinar com Wakanda, a cidade em que se passa a história, considerada a civilização mais avançada do mundo, o traje do protagonista é feito de *vibranium*, um metal misterioso e fictício, criado nos quadrinhos da *Marvel*. No uniforme do Pantera, este elemento permite que se mova com agilidade e flexibilidade, sendo imune a balas ao cobrir o corpo do personagem por completo. A tecnologia realizada em Wakanda também permite que o uniforme seja acionado de forma instantânea e absorva o som e impactos variados, como pancadas e projéteis que passam sobre as fibras.

Imagem 8 — T'Challa (Chadwick Boseman) em *Pantera Negra* (2018)



Fonte: Distribuição – Marvel Studios / Walt Disney Studios Motion Pictures.

Além de belo, o uniforme de Pantera Negra carrega consigo importância significativa para a história, já que é a partir de seu uso que T'Challa carrega o manto do herói e consegue combater os vilões. O figurino, entretanto, não ganha relevância apenas pelo traje do principal, mas, também, pela caracterização única de uma civilização não real, com referências trazidas pela figurinista Ruth E. Carter.

Diversos elementos da cultura africana, como os chapéus *Zulu* ou *Isicholo* – tradicionais entre os povos zulus, no sul da África, usados por mulheres mais velhas e casadas para celebrações cerimoniais ou competitivas –, usados por Angela Basset, e as máscaras *Mgbedike* – características por realçar traços masculinos, são usadas em rituais dos Igbos, para contrastar com as dançarinas mulheres e seus traços mais femininos –, do personagem de Michael B. Jordan, são associados a tecnologia única de Wakanda, para transportar o fã do filme a um ambiente novo e rico culturalmente, a partir da moda local.

Imagens 9 e 10 — Elementos da cultura africana em *Pantera Negra* (2018)



Fonte: Distribuição – Marvel Studios / Walt Disney Studios Motion Pictures.

Por fim, para realizar a análise de *Adoráveis Mulheres*, é importante olhar para aquelas que foram primordiais na escolha das roupas usadas pelas irmãs March na obra: a diretora e a figurinista da obra.

Começando por Greta Gerwig, um de seus filmes de maior referência, quando falamos em notoriedade dentro e fora da Academia, é *Lady Bird: A Hora de Voar*. Ao contar a história de Christine, ou Lady Bird, Gerwig assumiu uma perspectiva cômica e dramática ao mesmo tempo, também refletida pelos figurinos do filme. Na trama, a protagonista passa por uma série de acontecimentos comuns a vida de uma adolescente no último ano do ensino médio, como primeiros relacionamentos amorosos, desentendimentos com a família e a vontade de voar para longe de sua cidade natal.

O filme se passa em 2002, na cidade de Sacramento, no centro-oeste da Califórnia, nos Estados Unidos, e as roupas foram fundamentais para criar a atmosfera desse contexto nas telas. De acordo com a figurinista April Napier para o site *Fashionista*, sua tentativa, entretanto, não era traduzir literalmente as tendências dos anos 2000, já que a protagonista e o local não refletiam essas necessidades.

Como Lady Bird diz à popular colega de classe Jenna (Odeya Rush) com muito desprezo, "Sacramento é o meio-oeste da Califórnia" – ou seja, também está atrás quando se trata de tendências da moda. Napier olhou para os filmes de meados ao final dos anos 90, incluindo *Empire Records*, *10 Things I Hate About You* e *Kids*, também citando Chloë Sevigny e seu senso de estilo alt-cool como inspiração. As referências da cultura pop da virada do século também estão espalhadas por toda parte. (...) A experiência pessoal de Greta Gerwig crescendo em Sacramento no início dos anos 2000 também forneceu informações valiosas e autênticas quanto à

indumentária. “[Gerwig] me deu uma espécie de caixa mágica cheia de referências [da época]. Foi bom usar isso como cenário para a possibilidade do que Lady Bird poderia ser – e contra o que está se rebelando” (HOO, 2017, s.p., tradução nossa⁸).

Para a construção da trama de Gerwig, as roupas também ajudam a contar a história de amadurecimento de Lady Bird, ao passo que a personagem se transforma, em seu íntimo, no decorrer do filme. Mesmo com o uniforme da escola, a protagonista assume elementos do *grunge*, inspirado no *hardcore punk* e no *heavy metal*, com estética desalinhada e roupas de brechó. Além do estilo, visto pelos acessórios e pelo cabelo tingido na cor rosa, a personagem associa-se também ao movimento ideológico do grupo, que apresenta características ligadas ao sarcasmo e ao desejo de liberdade.

Imagem 11 — Vestido *ladylike* de Christine (Saoirse Ronan) em *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017)



Fonte: Distribuição – Universal Pictures Focus Features (International).

A moda se faz presente como parte fundamental da narrativa, em momentos específicos e cruciais da história, como a visita à família de seu namorado, em que Lady Bird escolhe uma peça romântica e bem distante de seu estilo corriqueiro, com referências dos anos 1950 e do estilo *ladylike* – associado à década mencionada, com elementos considerados

⁸ No original: “As Lady Bird says to popular classmate Jenna (Odeya Rush) with much contempt, “Sacramento is the Midwest of California” – meaning, it’s also behind when it comes to fashion trends. So Napier looked to seminal movies of the mid to late ‘90s, including ‘Empire Records’, ‘10 Things I Hate About You’ and ‘Kids’, also citing Chloë Sevigny and her alt-cool sense of style as inspiration. Turn of the century pop culture references are sprinkled throughout, too. Gerwig’s personal experience growing up in Sacramento in the early 2000s also provided valuable and authentic sartorial information. ‘[Gerwig] gave me kind of a magical box full of references [from the era], so you know that jeans look so crappy on the guys and everyone is wearing things that were so disheveled,’ laughed Napier. ‘It was odd to use that as setting the stage for possibility for what Lady Bird could be – and to be rebelling against’”.

“femininos” e “elegantes”, como cintura marcada e saias rodadas. Ao final do filme, sua composição de blazer em estilo *boyfriend* – tendência despojada e descontraída, com peças confortáveis e, normalmente, maiores do que o tamanho usual, que aproveita elementos do guarda-roupa masculino –, camiseta listrada, jeans e bota de salto alto demonstram seu crescimento e maturidade, ao voltar a se chamar pelo nome original. Entretanto, alguns elementos ainda demonstram sua personalidade, que, mesmo com o tempo, continua em busca da liberdade, como os cabelos rosa e os acessórios divertidos.

Imagem 12 — Visual da protagonista na cena final de *Lady Bird: A Hora de Voar* (2017)



Fonte: Distribuição – Universal Pictures Focus Features (International).

Ao passar pelos filmes com figurino assinado por Jacqueline Durran, é preciso citar algumas de suas várias produções consagradas já na história do cinema e da moda. Em suas assinaturas, Durran consegue, de forma autoral, transportar o espectador ao exato ponto que liga o extenso tecido que forma a indústria das vestimentas, o fenômeno cultural da moda e a arte da criação de uma narrativa cinematográfica.

Como exemplo, *Desejo e Reparação* (*Atonement*, Joe Wright, 2007) marcou sua trajetória nas telas, a partir do icônico vestido verde de Keira Knightley. A roupa usada pela personagem Cecilia Tallis conta a história de uma noite fatídica, em que pôde se entregar às paixões daquele que amava e, logo depois, ser retirada de seus braços por uma injustiça. Passando pela história de forma breve, Robbie Turner, interpretado por James McAvoy, é acusado de abusar sexualmente de uma criança. Entretanto, entende-se, depois, por ser uma injustiça, que o levou a prisão e impediu de concretizar o amor eterno com a personagem de

Knightley. Aos montes, relatos de amores proibidos são adaptados para o cinema, mas, neste caso, o vestido foi crucial para que aquela forma de contar a narrativa fosse diferente.

Imagem 13 — Cecília Tallis (Keira Knightley) em *Desejo e Reparação* (2007)



Fonte: Distribuição – Universal Studios.

Em momento de grande clímax do filme, o vestido representa um momento decisivo da produção, que será sempre lembrada pela peça em destaque, ao passo que representa uma ruptura com os padrões comportamentais do momento em que se passa a trama. Da mesma forma que a cena e as ações dos personagens mudam o filme por completo, a partir de então, o mesmo ocorre com o espectador após vislumbrar a peça verde esmeralda de Durrant. A sensação de imponência da moda se torna clara, assim como a importância das sequências que se seguem para a obra cinematográfica.

A escolha de Cecília, que anteriormente havia usado apenas roupas claras, floridas e românticas, dessa vez, é ousada, sensual e destoante da década de 1930. Dessa forma, entra em sintonia com a personagem, e suas decisões igualmente audaciosas, e gera conexões temporais, ao evocar elementos distintos da época pelas roupas, para criar uma mistura de sensações, tempos e espaços. Em entrevista ao *The New Yorker*, de janeiro de 2020, a figurinista apontou essa proposta como intencional para a narrativa: “Não tenho ilusão de que o vestido que criei não seja um verdadeiro vestido de 1934. É uma combinação de elementos

que foi criada por alguém com uma perspectiva moderna” (SYME, 2020, s. p., tradução nossa⁹).

Da mesma forma, Durrant trouxe tais percepções para outras obras em que trabalhou, como *Anna Karenina*, que lhe rendeu o Oscar de Melhor Figurino. Assim como já havia feito, seu trabalho ficou marcado pela mistura de referências de várias épocas, mesmo tratando-se de um já conhecido romance de Liev Tolstói de 1873. Além da inspiração em pinturas de 1870 e outros arquivos que a fizessem encontrar elementos do momento em que se passa a história, as roupas contam com inspirações em famosas casas de moda contemporâneas, como *Dior* e *Balenciaga*.

Em uma cena considerada clássica na literatura, *Anna Karenina*, também interpretada por Keira Knightley, veste-se de preto para dançar com o Conde Vronsky, papel de Aaron Taylor-Johnson. No cinema, portanto, a personagem usa um vestido longo preto, com ares modernos, a partir da junção de uma saia de época e um corpete com modelagem dos anos 1950.

Imagem 14 — Anna Karenina (Keira Knightley) em *Anna Karenina* (2012)



Fonte: Distribuição – Focus Features.

Para além das referências espaço-temporais, nessa sequência, é possível perceber a convergência entre a moda e o papel do figurino enquanto contador de histórias na narrativa do cinema, já que as roupas ganham significados fundamentais não somente plásticos. A decisão pelo longo preto, portanto, não revela apenas uma decisão motivada pela beleza da

⁹ No original: “I’m under no illusion that the dress that I’ve created isn’t a true 1934 dress,” she said. “It’s a combination of elements that has been made up by someone with a modern perspective.”

peça ou totalmente aleatória aos fatos. A proposta de Durrán, junto com a equipe de roteirização e direção da obra, é demonstrar o caráter opositor da protagonista em relação à sociedade do momento, já que, nos costumes e nas roupas, a personagem se diferencia dos demais. Assim, enquanto usava a cor escura e sóbria, com claras referências modernas, o restante do elenco, presente no baile, usava figurinos em tons claros, pastéis e suaves. Personalidade e identidade, portanto, são transmitidas por este elemento narrativo.

Consideramos, dessa forma, figurino e moda como um modo específico do narrar, em que se retrata, através das vestimentas, a narrativa cinematográfica do filme em questão, a partir de suas próprias preocupações e referências que as constituem. Desse modo, é preciso deixar mais claros os fundamentos da narrativa, já que, neste trabalho, é estabelecida como ponto essencial para o entendimento da relação entre moda e figurino no filme pesquisado, e servirá como operador analítico do filme.

2.4 Narrativa no cinema: elementos de construção da história

Para que seja possível entender a forma como associações conceituais se colocam na prática, é preciso investigar os elementos da construção dessa história. Ao longo deste capítulo, compreendemos, portanto, que moda é mais do que apenas material. Está relacionada com seu nível social, ao passo que se configura como um fenômeno da cultura, que performa e transforma os indivíduos no mundo. Da mesma forma, figurino, em conjunto com outros elementos da construção de um filme, contam relatos, narram vivências e escolhas para as telas. Buscando o entendimento sobre como, de fato, são concebidas tais narrativas no cinema, torna-se necessário buscar seus elementos e definições.

No capítulo “Narrative”, da obra *Introduction to Literature Criticism and Theory*, Andrew Bennett e Nicholas Royle partem para a conceituação do que seria a narrativa, em um contexto da literatura. Nesse sentido, “a narrativa envolve uma série linear de ações conectadas no tempo e pela causalidade. Além dessa linearidade, podemos considerar outro aspecto importante da narrativa, a saber, a relação entre narrador e ouvinte ou leitor” (BENNETT; ROYLE, 2004, p. 56, tradução nossa¹⁰).

Os autores conectam, portanto, possibilidades de narrativa, a partir de uma narração cronológica ou não, dos fatos, em que a principal preocupação é relacionada, de fato, com a

¹⁰ No original: “narrative involves a linear series of actions connected in time and through causality. In addition to this linearity, we might consider another important aspect of narrative, namely the relation between teller and listener or reader”.

maneira como é contada. A narrativa conduz as experiências do leitor, suas expectativas, confusões e climas, a partir da maneira de narração do autor. Relaciona-se, assim, ao sentimento de confiança e poder atribuído ao narrador dos fatos, já que “o poder narrativo, então, pode ser a única estratégia que resta para os fracos e despossuídos: sem poder narrativo, eles não podem ser ouvidos” (BENNETT; ROYLE, 2004, p. 58, tradução nossa¹¹).

Ao abordar, dessa maneira, a linearidade a cronologicidade, é importante esclarecer, também, que o fato de as narrativas serem lineares, no que diz respeito ao modo de organização do discurso – estabelecido entre começo e fim – não significa que suas histórias sejam apresentadas de modo linear. É deste modo que estabelece novas regras e cria jogos com a cronologia, fundamentais para a construção de uma narrativa.

Tal potencialidade apresenta conexões cruciais com os conceitos de intriga e história, que servem de base para estes elementos da narrativa. Neste caso, a primeira pode ser entendida como a forma como a história é contada nas telas, desenvolvendo a complexidade dos acontecimentos em uma obra. De acordo com Liliana Reales e Rogério de Souza Confortin, na obra *Introdução aos estudos da narrativa*, “intriga é o modo como uma história pode ser desenvolvida nos termos da sequência, linear ou não, das ações dos personagens entre si” (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 34).

Para o campo do cinema, inclusive, essa potencialidade criativa também está relacionada a uma forma de ouvir novas vozes, e conseqüentemente, narrativas. Ao falar em uma história desenvolvida para um filme, é possível conceituá-la como uma narração de eventos, vivenciados por personagens, criados para atribuir ações e intrigas em um determinado contexto espaço-temporal.

Nesse sentido, a narrativa é composta por diferentes elementos interconectados, que se unem para que a história possa ser narrada. Tais categorias interconectadas, dependem umas das outras para que o significado seja construído em tela para o espectador. Da mesma forma, são divergentes, já que existem diferentes naturezas e importâncias, de acordo com a narrativa que está sendo contada. Para entender melhor essa conceituação, no decorrer desta seção, serão apresentadas algumas das principais categorias, de acordo com referências nos estudos da narrativa, sendo elas: história, personagem, espaço e tempo.

¹¹ No original: “Narrative power, then, may be the only strategy left for the weak and dispossessed: without narrative power, they may not be heard”.

Passando para a definição deste primeiro elemento, que configura a composição de uma narrativa, Reales e Confortin, no mesmo artigo citado anteriormente, apresentam a relação da narrativa para a construção de uma história:

A história, então, é o conjunto de acontecimentos narrados: sequência de ações, relações entre os personagens, localização dos eventos num contexto espaço-temporal. Desse modo, podemos dizer que a história corresponde ao conteúdo da narração, ou seja, a seu significado, enquanto que o discurso que veicula a história é seu significante (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 17).

Assim como abordou-se em termos de intriga, portanto, a sequência desses acontecimentos narrados em tela não segue, necessariamente uma ordem da cronologia ou uma lógica de ordem de seus eventos. São criadas narrativas, portanto, em uma dinâmica de interação entre a história contada e o discurso narrado pelos personagens, em uma articulação intrínseca e indissociável com o tempo e o espaço.

Yves Reuter é um dos principais teóricos para a definição da composição narrativa. De acordo com o autor, na obra *A análise da narrativa*, toda história é composta de estados e ações, que podem ser mais ou menos importantes, a partir da forma como se apresenta para o público (REUTER, 2002, p. 29). Essa análise é capaz de definir uma série de conceitos importantes para as artes, como gênero literário e cinematográfico, por exemplo. Entretanto, ainda segundo Reuter, antes de partir para uma investigação generalizada, é preciso entender que as narrativas combinam diversas narrativas mínimas, que se encadeiam e combinam entre si (REUTER, 2002, p. 27). É assim, portanto, que cada história se torna única e singular, apresentando profundidade em cada uma das categorias que serão desenvolvidos neste subcapítulo.

Em *Adoráveis Mulheres*, como será evidenciado no capítulo seguinte, por exemplo, não se pode tomar a história do começo ao fim como uma história cronológica, ou seja, contada de acordo com a ordem de ocorrência no tempo real. Analisá-la formalmente, sem adentrar nas minúcias dos elementos que a compõem, seria ignorar a construção narrativa estabelecida pela diretora. É preciso compreender como as personagens se constituem, caracterizam e se inserem no tempo e no espaço apresentado aos espectadores.

Dessa forma, iniciando pelas personagens, Reuter explica seu papel essencial para a organização das histórias, ao afirmar que “elas permitem as ações, assumem-nas, vivem-nas, ligam-nas entre si e lhes dão sentido. De certa forma, toda história é história de personagens” (REUTER, 2002, p. 41). Considerado, portanto, como um dos elementos-chave de

identificação para que os leitores entendam a projeção, podem se distinguir de outros de acordo com uma série de categorias, amplamente discutidas pelos pesquisadores da narratologia, como a divisão de seis pontos de Philippe Hamon (1972), apresentado na obra em questão.

Os critérios seriam distinguidos, portanto, em: qualificação diferencial, funcionalidade diferencial, distribuição diferencial, autonomia diferencial, pré-designação convencional e comentário explícito. Tais formas de hierarquizar personagens estão relacionadas, respectivamente, à natureza e quantidade de qualificações atribuídas à personagem, ao seu papel na ação, ao tempo e frequência em tela, à possibilidade de aparecer sozinha, à importância e status, e ao seu discurso. Entretanto, ao mesmo tempo que servem para contribuir com a “instrução de leitura”, ao facilitar a categorização dos personagens”, como aponta Reuter (2002, p. 42-43), pode também limitar um entendimento a respeito total da história e, muitas vezes, inviabilizar novas construções no cinema – assim como este trabalho, que não visa um estudo detalhado e categórico do personagem e, portanto, não deve se debruçar, de forma restringida, em tais critérios.

Assim, Reales e Confortin também caracterizam a personagem de acordo com a sua potencialidade na trama, já que, na ficção, é suscetível às transformações da sociedade, da estética e da ideologia, de acordo com o momento da história em que se insere.

Podemos observar, em certa herança literária do século XIX e início do século XX, a valorização de uma caracterização forte do personagem que apresentava características individuais sólidas e muito marcadas. Essa tendência, no entanto, foi logo se perdendo para dar lugar ao surgimento do que se conhece como “crise do personagem”. Tal crise pode ser observada na construção de personagens de contornos indefiníveis, muitas vezes ambíguos, com desdobramentos de personalidade, crises de identidade, dissolução do “eu”, desdobramento em outros, testemunhas, enfim, da queda de uma época – em que se acreditou na potência do indivíduo, na sua solidez e força – e o início de sua crise (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 19).

Nesse sentido, um papel não pode ser considerado estático, à medida que pode variar de acordo com as potencialidades da história, um outro elemento amplamente defendido na análise da narrativa. Este, portanto, está relacionado ao enredo ou conjunto dos fatos que formam o filme e permite que se desenvolva como será processado o desenrolar da história, a partir da complexidade dos acontecimentos produzidos pelos personagens (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 34). Assim como a intriga, os personagens se modificam e se transformam, já que se misturam a outras categorias que compõem a narrativa. Não limitados, passam por crises, conflitos e transformações em todos esses componentes.

Outro elemento, portanto, que pode auxiliar na construção dos personagens e, conseqüentemente, de toda a história, é o espaço. Reuter descreve esta categoria de composição narrativa como lugares, que definem a fixação realista ou não realista daquela história, ao passo que podem produzir sentidos sobre a intenção de refletir ou não o real. Segundo o autor, portanto, “os lugares participam, então, com outros procedimentos para a construção do efeito real (acreditamos na existência desse universo e chegamos a ‘vê-lo’). Mas os lugares também podem ser construídos longe do nosso universo” (REUTER, 2002, p. 52). Misturando referências do que é conhecido pela humanidade a elementos ficcionais, a narrativa pode apresentar diversas concepções de espaços, como universos imaginários que adentram as histórias de fantasia e ficção científica, por exemplo.

Da mesma forma, também assume função narrativa múltipla, sendo fundamental na determinação de características sobre a narrativa, como o gênero da obra, a classe social de seus personagens e a marcação de etapas na vida e nas ações (REUTER, 2002, p. 55). É o caso, por exemplo, de filmes de faroeste, muitas vezes, identificados pelos lugares em que são registradas as imagens. Ao ver o característico Velho Oeste norte-americano, facilmente, o telespectador se encontra transportado à narrativa em questão.

Reales e Confortin, ainda, chamam atenção para o entendimento completo sobre tal elemento narrativo. Na obra, consideram o espaço mais do que apenas o lugar físico, em que se passa a ação, mas como ambientes sociais, psicológicos, morais e culturais que compõem a história em registro (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 47-48). Dessa forma, a construção do espaço demonstra valores imateriais, capazes de conectar vivências e tradições em um fenômeno não-visual.

Além disso, considerando todo o aspecto de design que envolve a elaboração da ambientação de um filme, o espaço deve ser caracterizado como elemento que engloba todas as peças e superfícies em que se passa a história, como propõem os autores:

Podem constituir o espaço de uma narrativa lugares geográficos extensos como, por exemplo, uma grande cidade como São Paulo, Buenos Aires ou Paris, uma grande planície como os pampas gaúchos e argentinos, um pequeno quarto de convento ou a cela de uma prisão. Também constituem o espaço de uma narrativa os objetos, os móveis, a decoração em geral, bem como todas as alusões possíveis aos componentes e ambientações que caracterizam um espaço interior ou os exteriores de uma casa, por exemplo (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 48).

Nesse sentido, as roupas podem ajudar na caracterização do espaço da narrativa, dependendo, também, deste elemento para criar figurinos específicos, de acordo com a

produção. Além disso, assim como na moda, a definição do espaço depende da perspectiva de seu narrador. Em relação às vestimentas, varia de acordo com a intenção do designer que a cria, da performance no real e da interpretação de quem a veste e observa. Aqui, relacionado ao espaço no cinema, também se caracteriza como elemento dinâmico na construção narrativa:

A construção do espaço numa narrativa depende da perspectiva do narrador. Seremos, então, conduzidos pela perspectiva narrativa e estaremos “vendo” o espaço com os “olhos” do narrador. Desse modo, a construção do espaço numa narrativa nunca dará como resultado uma visão “estática” de um lugar, de um objeto, de uma decoração, de uma paisagem. Por mais que o narrador objetive descrever fielmente uma paisagem, um lugar ou um objeto, essa descrição obedecerá, em última instância, aos movimentos de seu estado de espírito, ao seu ponto de vista, a sua focalização e a suas pretensões. (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 49).

Espaço, portanto, é elemento crucial para garantir o entendimento do público a respeito da obra, ao passo que caracteriza mudanças, vivências e a própria narrativa. Assim como sua relação com os personagens, constitui-se como categoria intrinsecamente ligada ao tempo, outro componente integrante de uma história, ao passo que apresenta coordenadas para o desenvolvimento das ações.

Assim como nos demais, o tempo apresenta indicações fundamentais sobre a fixação do real, ao passo que demonstra a precisão descritiva do momento de produção ou a divergência em relação às convenções temporais que regem o universo (REUTER, 2002, p. 56-57). Tal concepção, portanto, atribui características sobre a intenção e o estilo da obra, já que podem indicar diferentes funções narrativas, como a qualificação dos lugares e dos personagens.

Direta ou indiretamente, o tempo pode revelar e estruturar a narrativa, a partir de suas marcas físicas ou discursivas. A linguagem, usada em um filme de época lançado na atualidade, possui elementos de um tempo passado, para que seja possível garantir o entendimento sobre o momento em que se passa a história. Da mesma forma, os personagens se distinguem entre si, também, por suas etapas de vida. Essas marcações, entre jovens e idosos, adultos e crianças, por exemplo, contribuem para a dramatização das narrativas (REUTER, 2002, p. 58).

Essa função está ligada à caracterização, em uma construção da história a partir dos elementos citados em uma obra. Em sua concepção mais básica, de acordo com Reales e Confortin, é aquilo que define de forma objetiva as características e as qualidades dos

personagens dentro de uma história. Diferencia-se, entretanto, da identificação, indo além de meras nomeações e adentrando na própria construção da narrativa:

Entende-se como caracterização, portanto, o processo de cunho descritivo que tem como objetivo a atribuição de características distintivas aos elementos que compõem e integram o universo diegético em sua dinâmica própria e em relação a outros elementos diegéticos. A caracterização não pode ser confundida com a identificação, que pode nomear um personagem a partir de um signo identificador como um nome ou apelido. A caracterização na verdade investe o personagem de uma série de traços, qualidades e características que são a matéria de descrição e que funcionalizam o jogo e o embate dos personagens no enredo da história (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 51).

Nesse sentido, localiza-se além da esfera física, garantindo a compreensão em campos emocionais e psicológicos sobre a trama. É a partir dessas características, que se pode entender tipos e personalidades dos personagens no cinema, como explicam os autores: “Uma certa caracterização, por exemplo, do modo de se vestir, de falar ou de andar do personagem pode influenciar diretamente uma leitura de caráter psicossocial, e não devemos esquecer que a caracterização de um personagem tem um peso decisivo na construção da intriga e em seu desenlace” (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 52).

Os figurinos, portanto, aqui representados pelo modo de vestir, estão inseridos nesse elemento, quando associado às outras categorias que ajudam em sua performance e execução. Da mesma forma, a moda, como fenômeno reprodutivo e transformador do real, também se relaciona à tal elemento, ao passo que a caracterização pode aproximar ou distanciar o público de acordo com a representação. Contribui, portanto, para a criação de “padrões” facilmente assistidos no cinema, como a tradicional dicotomia dos filmes de contos de fadas entre a princesa, com seus longos vestidos rodados, e a bruxa, com vestes em tons escuros e aparência envelhecida. Por outro lado, pode também ser categoria disruptiva na narrativa, como forma de quebrar com tais estereótipos construídos no cinema, ao retratar tais papéis de forma transgressora.

Ao passar por todos esses principais elementos, articulados também no processo de caracterização, é possível compreender a associação necessária e intrínseca que existe entre eles para uma concepção narrativa nos filmes. A personagem depende do tempo, que também depende do espaço. A partir disso, a caracterização ajuda a compor personagens, em um determinado tempo e espaço, assim como o próprio tempo-espaço se define por personagem e caracterização. Essas relações fundamentais, portanto, contam as histórias que são registradas

no audiovisual, e proporcionam categorias de análise para compreender as intencionalidades das telas.

No presente trabalho, a proposta é compreender como a narrativa cinematográfica do filme *Adoráveis Mulheres* constrói a relação entre figurino e moda, e, a partir dessas definições, passa-se a ter condições para a investigação a seguir. O capítulo de análise do filme, dessa forma, deve apresentar a discussão sobre a obra, usando os conceitos e definições apresentados durante a fundamentação teórica, para embasar o estudo e fundamentar o objetivo geral estabelecido da pesquisa.

3 ANÁLISE DE ADORÁVEIS MULHERES

Com base na fundamentação teórica apresentada e, articulando os conceitos desenvolvidos, é possível retomar a então questão norteadora desta pesquisa, que busca compreender como a narrativa cinematográfica do filme *Adoráveis Mulheres*, de 2019, constrói a relação entre figurino e moda. A análise, portanto, parte para o entendimento da associação do figurino, como peça integrante e fundamental da narrativa, e de moda, como um fenômeno social e cultural.

Para isso, os operadores de análise que serão levados em consideração são aqueles descritos no capítulo anterior, ao desenrolar sobre os elementos da narrativa, aprofundando-se em história, personagens, espaço e tempo, em relação às categorias de figurino e moda.

A estrutura deste capítulo se divide de acordo com os personagens da obra, ao passo que cada um dos papéis é colocado com muita intensidade na trama. Dessa forma, a investigação segue com a escolha de tomar este operador como ponto de partida para organização, por opção da autora, para composição do percurso analítico – e tendo em vista o próprio foco da obra nas personagens. Não significa, entretanto, que este elemento tem prevalência sobre os outros, em termos de hierarquia conceitual, como foi descrito no capítulo anterior. A proposta leva em consideração uma decisão própria de rumo para a pesquisa, em que, a partir dos personagens, outros operadores serão convocados para a construção.

A proposta de Louisa May Alcott e, conseqüentemente, de Greta Gerwig, na nova adaptação, era aprofundar as histórias de cada uma das irmãs March e apresentar suas características, nuances e mudanças na intriga, no tempo e no espaço em questão. Tal preocupação, em relação a caracterização, principalmente, relacionada à moda, demonstra a relevância de uma seção para três das personagens principais: Meg, Amy e Jo. O último subcapítulo, por sua vez, deve aprofundar sobre os demais personagens, que, a nosso ver, não assumem caráter essencial em relação às vestimentas, mas são, igualmente, caracterizados e performados por essa associação com os figurinos.

3.1 Meg March e a adorável feminilidade da época

A irmã mais velha da família March assumiu, desde pequena, papel maternal na relação familiar em que estava inserida. Com o pai no exército e a mãe cuidando de suas quatro filhas – e muitas outras famílias, em trabalhos comunitários –, Meg encontrou posição de líder entre as meninas. Interpretada na obra de Gerwig por Emma Watson, a personagem

reproduz e transforma relações de matrimônio, maternidade e do papel da mulher, imposto à época, a partir de suas ações e, também, das roupas utilizadas – e escolhidas a dedo por Durran.

Antes de debruçar a análise em relação à Meg, vale ressaltar o trabalho da figurinista em expressar tais características únicas sobre cada papel em um nível material. Envolve, entre muitas pesquisas, um processo de associação entre aquilo que faz sentido para a época descrita e aquilo que pode, de fato, simbolizar mais do que apenas um guarda-roupa. Em entrevista ao site *Harper's Bazaar*, Durran aprofunda-se nesse processo:

É muito difícil explicar isso porque, na verdade, o que você faz é procurar pesquisas que expressam cada um desses personagens. E, então, sua mente começa a fazer agrupamentos de estilos e coisas que você sente que são representativas de cada personagem. Você começa a conseguir identificar o que cada personagem seria e meio que se acostuma com a ideia (GONZALEZ, 2020, s.p., tradução nossa¹²).

Recuperando Marcel Martin, já desenvolvido no capítulo anterior, de “Fundamentação Teórica”, os figurinos possuem diversas definições e podem representar, portanto, diversas intenções de quem o produz. Sem buscar esgotar e limitar tais conceituações, as roupas de Durran em *Adoráveis Mulheres* caracterizam-se, como para-realistas (MARTIN, 2005, p. 76-77), ao passo que se preocupam com a moda da época, mas utilizam-se de estilizações e simbolismos contemporâneos, de acordo com a intenção da figurinista. A proposta, portanto, é garantir certa fidelidade e credibilidade ao público de que o figurino condiz com os operadores de tempo e espaço na narrativa em questão, mas, também, traduzir elementos emocionais, identitários e de personalidade de cada personagem.

Voltando-se para a personagem de Watson, dessa forma, Durran tinha a missão de que as roupas antigas também fossem desejadas pelo espectador moderno, não apenas em nível material e financeiro, mas, também, de estado de espírito. O lenço de inverno *chartreuse* representa essa necessidade, utilizado em uma das principais cenas e nas peças de divulgação do filme. Surpreendente para época, Durran resolveu utilizar o verde vibrante, quase neon, para garantir autenticidade a uma roupa, que, poderia não ter sido utilizada no século XIX, mas representava a espontaneidade da irmã March em questão. Aqui, combinado com peças de extrema veracidade à época, como a saia longa e a capa xadrez, a personagem já conhecida

¹² No original: “It's very difficult to explain that because, really, what you do is you start off looking for research that expresses each of those characters. And then your mind's just started to make groupings of styles and things that you feel are representative of each character. You start to be able to identify what each character would be. You sort of get used to the idea of it”.

na literatura ganha toques de modernidade e “interessância”, que demonstram sua personalidade clássica, com toques da contemporaneidade.

Imagem 15 — Meg March (Emma Watson), a terceira, da esquerda para a direita, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Nesse sentido, vale se aprofundar sobre os desejos e as vontades de Meg March, que são, conseqüentemente, traduzidos pelas roupas que cobrem seu corpo e sua fala na obra. Sempre madura, Meg sonhava, desde pequena, em se casar, ser mãe e ter uma família como sua principal realização. Era diferente de Jo, por exemplo, que aspirava sua carreira como escritora, e Amy que desejava ascender social e financeiramente. Dessa forma, o guarda-roupa da mais velha, ainda na infância, ilustrava suas aspirações românticas, com detalhes que remetem aos “contos de fadas”, que estava acostumada a protagonizar em seus sonhos. Alguns elementos e referências do movimento gótico e do romantismo também podem ser encontrados, como uma forma de expressar a maturidade e os aspectos sentimentais da personagem.

O vestido roxo que acompanha a personagem em um baile da cidade, em uma das primeiras cenas do momento da infância das irmãs, consegue enfatizar essas questões. A presença das rendas, por exemplo, garante o ar feminino que Meg deseja passar, já que o tecido está frequentemente associado a elementos de requinte, como vestidos de noiva e roupas clássicas da nobreza e da realeza.

Imagem 16 — Meg March (Emma Watson) e seu vestido roxo, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Além disso, a personagem de Watson utilizava o espartilho e o aro, aspectos da moda na época, que a tornavam ainda mais próxima de sua aspiração como “senhora adequada” e que a diferenciava de Jo, em nível de ornamento e de personalidade. Como aponta Reuter (2002, p. 42-43), tais dualidades em caracterização possibilitam instruções de leitura que caracterizam cada uma das irmãs, e tornam mais fácil, conseqüentemente, o entendimento sobre as necessidades e desejos de cada uma delas. Entretanto, não se pode limitar o entendimento, ao passo que simples ornamentos não são suficientes para viabilizar uma definição concreta sobre a personagem. Principalmente, neste filme, em que as linhas temporais e espaciais se cruzam a todo instante, o entendimento sobre o íntimo de cada irmã deve levar em consideração todas as ações registradas em tela.

Dessa forma, ainda jovem, a personagem de Emma Watson demonstra a relação com a moda enquanto fenômeno social e cultural, também, a partir de sua fala, como em uma das cenas mais icônicas e emblemáticas da obra. Em determinado momento, Meg parte para uma viagem, convidada por uma de suas colegas da alta sociedade. Sem vestidos novos para vestir no principal baile do evento, a personagem decide usar uma peça emprestada de outra menina rica da época, e, assim, adaptar-se à situação. Trocando as roupas simples, que antes tão bem se adequavam ao contexto em que vivia, por um luxuoso vestido cor-de-rosa e com tecido nobre, a personagem sente-se bem ao início, mas logo é trazida de volta à realidade pelo personagem Laurie, interpretado por Timothée Chalamet.

Ao encontrar com o velho amigo, Meg relembra de suas origens e é confrontada com as tristes verdades que emergem das palavras de Laurie. Magoada ao cair em si, pela artificialidade e desconexão que aquele traje se insere em seu corpo, a personagem já nem mesmo reconhece a si mesma. Chega, até mesmo, a dizer que está interpretando uma personagem, quase como uma boneca com apelidos (ali, é chamada de Daisy, pelas colegas) e ornamentos de outras pessoas, que a viram como a mais vulnerável em questão.

A vontade de usar o vestido e de pertencer ao contexto da alta sociedade, demonstra, a partir do figurino, associado aos outros elementos da narrativa, o caráter mais sonhador da personagem. Foi o momento em que seus sonhos românticos, de fato, integraram uma espécie de “conto de fadas”, como a princesa que estava atuando com aquele vestido. Assim como aponta Renata Cidreira, a moda também possui sua instância imaginária e mítica. Aqui, construindo a relação intrínseca a partir dos figurinos, serviu para revelar a associação entre a personagem, os outros indivíduos e a sociedade (CIDREIRA, 2010, p. 243), ajudando a contar essa história sobre uma garota e a feminilidade da alta classe que gostaria de representar.

Imagem 17 — Cena do baile com Meg March (Emma Watson) em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Com o passar do tempo, e das ações da história em *Adoráveis Mulheres*, Meg acaba se apaixonando pelo personagem John Brooke, um jovem professor, contratado para auxiliar Laurie nos estudos, e considerado pobre para os padrões da época. Entretanto, a condição financeira não era um empecilho para a romântica personagem de Watson, que sempre desejou casar-se por amor.

A celebração de união dessa paixão, portanto, representa o momento de quebra entre as duas linhas temporais que perpassa a trama de Gerwig, e o figurino é operador fundamental para demonstrar a construção deste momento da narrativa. Trata-se, portanto, do último momento em que as personagens se consideram como crianças, simbolizando o final da infância, em especial, para a noiva. É, conseqüentemente, o último momento em que Meg se veste com tantos elementos do romantismo, com um vestido branco esvoaçante e angelical, com detalhes em renda e a transparência do tule, que criam o sentimento de uma jovem mulher que exala feminilidade e pureza para a época. O véu e a guirlanda de flores ajudam a transmitir tais simbolismos, construindo o sentimento de inocência da jovem que deixaria de lado os contos de fadas para uma futura realidade não tão perfeita quanto nos livros e nas peças teatrais.

Imagem 18 — O casamento de Meg March (Emma Watson) e John Brooke (James Norton) em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Agora mais velha, depois do matrimônio, a apaixonada Meg deixou alguns desses detalhes para trás, o que demonstra a transformação de contexto pela qual passou. Aqui, os operadores de tempo e espaço se fazem presentes, para garantir o avanço da época e a mudança de ambiente familiar da personagem na trama. Neste novo momento de sua vida, que quebra com o período infantil, o papel de Emma Watson apresenta o conhecimento de novas questões da vida adulta e se distancia, ainda mais, com o caráter ficcional e romântico que costumava representar anteriormente.

Obrigada a economizar pelas limitações financeiras que foram impostas, Meg continuou performando sua feminilidade pelas roupas, mas, agora, em peças ainda mais maduras e práticas. Como mãe e esposa, em um contexto de simplicidade, a personagem troca suas rendas, fitas e botões, além da predominância do lilás mais quente, por peças mais sóbrias e adultas, com predominância do verde escuro e frio.

Imagens 19 e 20 — Cena do tecido com Meg March (Emma Watson), em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

A transformação, portanto, acontece de forma paralela ao enredo principal, em que se vê obrigada a livrar-se de ornamentos frívolos, para se tornar mais econômica, Meg passa, nesse momento, por uma “crise do personagem”, momento definido por Reales e Confortin (2008, p. 19) como decisivo para o desdobramento daquele papel de acordo com as potencialidades das intrigas na trama. Totalmente suscetível às transformações da sociedade, os contornos tornam-se menos definidos, misturando-se a outras categorias que compõem a narrativa e demonstrando a complexidade do indivíduo, também nos guarda-roupas.

Por sua vez, a moda continua ocupando espaço na vida de Meg, como parte fundamental da construção narrativa pelos figurinos e pelo discurso da própria personagem. O vestido torna-se mais do que um objeto de desejo, como costumava simbolizar na infância. Agora, como adulta, passa a significar o luxo e a frustração da personagem em não poder pagar ou vestir aquele caro ornamento, que a assombra tristemente no decorrer da obra.

Em uma das primeiras cenas com Watson no filme, Meg se encontra em uma loja de tecidos com uma amiga, que a incentiva a comprar tecidos como uma forma de necessidade da mulher na época. Após uma compra impulsiva, motivada inteiramente pelo desejo de

pertencer a uma classe alta, mais uma vez, a partir das vestimentas, Meg se vê culpada ao contar ao marido sobre a compra. Frustrado, John culpa-se a si mesmo, por não poder dar à esposa condições para a feitura do vestido que tanto desejava, e Meg também se culpa por refletir suas insatisfações em relação à vida financeira que se vê obrigada a levar.

Imagem 21 — Meg March (Emma Watson), após devolver o tecido, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Ao final da história, Meg acaba vendendo o tecido que escolheu e desejou, sem nunca, de fato, vesti-lo. O sentimento de tristeza e frustração da personagem segue presente, mas é, também, reprimido pela paixão e devoção em ajudar a família que tanto ama e deseja preservar. Dessa forma, em suas vestes mais simples e práticas, continua performando a feminilidade da época, em atributos que a definem como a “senhora adequada” que sempre aspirou ser. Mesmo sem os babados, as flores e as rendas que, antes, ornamentavam os vestidos e as histórias que mais sonhava, Meg segue como a representação da jovem mulher romântica do contexto em que se insere, a partir dos figurinos e de sua construção narrativa na obra.

3.2 Transformação, heroísmo e Jo March

Jo sempre foi a mais indomável da família March. Com ânimo revolucionário, a irmã era a mais desajustada entre as meninas, que tinham desejos e pretensões consideradas “femininas”, como o matrimônio e a família. Interpretada por Saoirse Ronan, em seu segundo

trabalho com Gerwig, depois de *Lady Bird: A Hora de Voar*, e com Jacqueline Durran, depois de *Desejo e Reparação*, a personagem tinha vontade de mudança e sua maior pretensão era conseguir manter viva sua paixão e devoção pela escrita.

Desde o início da trama, Jo é a principal protagonista da história. Não se despreza, entretanto, a importância única de cada uma das irmãs, mas considera-se, aqui, a conceituação de Reales e Confortin (2008, p. 20), que divide os personagens de uma narrativa entre heróis, anti-heróis e secundários. Neste caso, o papel de Ronan retrata as primordiais características desta categoria, ao passo que simboliza uma figura que se destaca no decorrer da obra literária e cinematográfica. Essa conceituação, inserida dentro dos operadores de análise de uma narrativa, tem se transformado, de acordo com cada período literário, mas, em suma, demonstra atos heroicos capazes de aproximar o protagonista, ao mesmo tempo, das fraquezas humanas e dos valores das divindades:

Sendo representante da condição humana, ou seja, de suas virtudes e defeitos, no entanto, o herói se destaca dos outros homens por apresentar qualidades que o homem comum não possui, mas que admira e gostaria de possuir. Sabemos que, na antiguidade grega, o herói se situava entre os deuses e os homens, apresentando características ambíguas e muitas vezes, profundamente contraditórias, como orgulho, vingança, paixões e ódios desmedidos, fraquezas que, no entanto, eram seguidas de atos de valor altruísta, ou seja, de amor desinteressado ao próximo, preocupação com o outro e capacidade de perdão (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 20).

Dessa forma, é fundamental compreender o protagonismo e, conseqüentemente, heroísmo de Jo March, para entender como a moda foi fundamental para retratar sua potencialidade cultural pelos figurinos. Afinal, a personagem, mesmo não sendo apaixonada pelos vestidos, como suas outras irmãs, possui notória relação com a cultura e com os movimentos sociais da época, em ideais que são performados pelas vestimentas.

Vale ressaltar, ainda, que a personagem é a própria representação da autora do livro que inspirou a adaptação, Louisa May Alcott, ao passo que, ao final do filme, vemos que Jo é a responsável por publicar o livro intitulado “Adoráveis Mulheres”. Com o objetivo de contar a história de sua família, a personagem utiliza-se das palavras, enquanto Durran utiliza-se das saias e das jaquetas para compor a narrativa em questão.

Dessa forma, passando para a análise, a personagem de Ronan não acreditava no romance assim como sua irmã Meg, já abordada anteriormente. Enquanto esta desejava casar-se por amor, Jo estava mais preocupada com suas anotações e suas brincadeiras, sendo sempre saudosista com suas artimanhas da infância e a vontade de ajudar a família com suas histórias.

As roupas ajudam a contar este ideal, ao passo que Meg, enquanto uma jovem que se preparava para a alta sociedade, utilizava o espartilho e o aro, e Jo dispensava os acessórios por nunca ter aspirado tal feito. A linha indumentária entre as duas refletem características do guarda-roupa e de suas próprias personalidades e ideologias, assim como a moda em seu caráter social de constituir identidades e nutrir sinais de imitação e diferenciação (GODART, 2010, p. 24).

Essa diferença fica nítida em uma das cenas mais emblemáticas da obra, que se passa antes do casamento de Meg e John. Neste momento, Jo tenta fazer com que a irmã desista do casamento, dizendo que essa condição não seria propícia, já que deveria priorizar sua carreira como atriz. Entretanto, a personagem de Watson deixa clara sua posição, afirmando que seu sonho é se casar por amor. Mesmo sendo uma pretensão diferente da irmã, não deixava de ser, igualmente, importante.

A atmosfera dos figurinos, portanto, ajuda a contar essa proposta, já que demonstra a resistência do papel de Ronan em aceitar a mudança: Jo encontra-se trajada em um vestido simples, em tons terrosos, enquanto Meg aparece com uma saia cor-de-rosa com babados e xale com estampa floral, que remete ao estilo romântico.

Imagem 22 — Jo March (Saoirse Ronan) e Meg March (Emma Watson), antes do casamento, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Jo sempre se mostrou muito prática no modo de vestir. Assim como contou a figurinista em entrevista ao *The New Yorker* (SYME, 2020, s.p.), a proposta era que as

personagens realmente parecessem viver dentro daquele guarda-roupa. Por isso, Jo preferia usar seus vestidos largos de algodão, saias de lã, coletes e camisas de trabalho masculinas, que, facilmente, poderiam ter sido emprestadas de outros membros de sua família. Como era a mais rebelde, que gostava de criar brincadeiras infantis, seu traje também deveria lhe dar liberdade para que pudesse dançar, andar de patins no gelo, correr para a casa de Laurie e fazer tudo aquilo que uma menina livre deveria fazer.

Imagem 23 — Jo March (Saoirse Ronan) e suas vestes descomplicadas em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Mesmo em sua passagem temporal, a praticidade continuou como uma de suas prioridades. Quando se muda para Nova York, o visual da personagem torna-se mais sério, com o objetivo de se adequar na nova cidade e parecer ainda mais “respeitável” como escritora. Até chega, desta maneira, a trocar algumas de suas peças em tons mais quentes, como o vermelho, por tons azulados e frios, como o índigo. De todo jeito, sua personalidade forte permanece e a busca pela independência financeira é transmitida pelos figurinos, que ainda excluem o espartilho e as saias imensas com muitos babados da era vitoriana.

Imagens 24 e 25 — Jo March (Saoirse Ronan), após a mudança para Nova York, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Neste momento, vale a lembrança e a descrição sobre duas peças icônicas, que enfatizam características únicas da personagem: a famosa “jaqueta de escrever” e o colete dourado de Laurie. Ambas traduzem, visualmente, as principais características da heroína, em sua missão na obra como futura autora e mulher que sonha em sentir-se livre, ao mesmo passo em que preza pelo bem e pela estabilidade de sua família.

A primeira, em sua forma mais básica, configura-se como um casaco de veludo verde escuro, de estilo militar, utilizado pela personagem em dois momentos do filme. Nas duas ocasiões, durante ou depois de seu processo de escrita. A jaqueta, portanto, serve como uma armadura para a jovem, que a vestia como um uniforme para o trabalho. De acordo com Durrant, na mesma entrevista para a *Harper's Bazaar*, a própria atriz que interpretava Jo sentiu que aquilo funcionava conceitualmente, para que pudesse se conectar com a história da personagem: ao vestir a jaqueta, era o momento de Jo atingir seu objetivo como autora (GONZALEZ, 2020, s.p.).

Imagens 26 e 27 — A “jaqueta de escrever” de Jo March (Saoirse Ronan) em *Adoráveis Mulheres* (2019). À esquerda, durante a infância; à direita, durante a fase adulta.



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing / Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Em mais uma demonstração de figurino para-realista, a figurinista aproveitou materiais utilizados, em exatidão, para a época, ao mesmo tempo em que estilizaram a peça. Inspirada na moda militar do século XIX, a jaqueta foi criada com o mesmo modelo dos uniformes da Guerra Civil americana, do exato momento em que se passa a história, assim como as tranças de ouro em detalhe.

Entretanto, o verde apolítico escolhido por Durran diferencia-se das cores utilizadas no período, já que os militares usavam os casacos em tons de vermelho ou azul (GONZALEZ, 2020, s.p.). As tranças também foram envelhecidas e quebradas, para que se parecessem velhas e fornecessem o ar disruptivo, que, com certeza, atrairia a jovem escritora. A proposta, portanto, era transformá-la em algo já gasto, como se Jo a tivesse encontrado em sua casa, sem um dono específico e tomado para si.

Esta, inclusive, é uma característica fundamental do trabalho da figurinista na obra em questão, já que são constantes as trocas de guarda-roupas entre os personagens de *Adoráveis Mulheres*. Telespectadores mais observadores percebem, frequentemente, as roupas compartilhadas, ao notar Beth e Jo com as mesmas roupas em diferentes cenas. A proposta é tornar a história ainda mais próxima e familiar, já que isso facilmente aconteceria em uma casa simples, cercada de meninas, com idades e tamanhos semelhantes.

A mesma situação ilustra a importância do colete dourado, com estampa em vermelho, de Laurie para o desenvolvimento da personagem em questão. A peça foi utilizada em dois momentos distintos da trama, para simbolizar a relação próxima entre os amigos e, assim, revelar a importância do figurino para a construção dessa história.

Em uma cena, que se passa na linha temporal da infância, a jovem Jo se ajoelha para Laurie, que vestia o colete dourado, e o entrega um anel chamativo, com o objetivo de simular uma proposta de casamento. É visível, entretanto, a diferença de sentidos que aquela ação tomou entre os dois: enquanto a amiga enxergou como uma simples brincadeira, dentre tantas que faziam, o garoto enxergou como uma demonstração de sentimentos afetivos.

Imagem 28 — Laurie (Timothée Chalamet) com o colete dourado, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Anos depois, Laurie é quem decide se ajoelhar para Jo e pedi-la em casamento de verdade. Agora, a personagem de Ronan é quem veste o colete dourado, e, assim como na primeira vez, a situação ganha sentidos diferentes para os dois amigos, já que, mesmo após a declaração de amor, Jo recusa o pedido. A cena dramática, por sua vez, demonstra o caráter heroico e libertador da protagonista.

Imagem 29 — Jo March (Saoirse Ronan) com o colete dourado, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Em um detalhe sutil, a proposta não era isenta de sentidos. Nenhuma roupa e, conseqüentemente, peça do figurino, é escolhida em total aleatoriedade, já que toda decisão de moda é capaz de revelar características únicas sobre quem a veste e quem a produz. Assim, o guarda-roupa compartilhado, entre os melhores amigos, demonstra o forte laço de amizade e amor entre os dois e a proximidade com que poderiam trocar de roupas, sem nem se tocarem. Segundo Durrán, a proposta era enfatizar este vaivém e a fluidez entre os dois, já que eram tão íntimos e se identificavam como verdadeiros irmãos – que nunca representariam um casal de fato (GONZALEZ, 2020, s.p.).

Além disso, a troca simboliza muito sobre a própria heroína da história, já que serve como uma maneira visual de transmitir suas fraquezas humanas e seu altruísmo. A recusa de Jo pode ser vista, por alguns, como um ato egoísta e, para outros, como uma ação de generosidade ao amigo, que merecia se casar com alguém que o ama com a paixão e o romance que ela nunca seria capaz de oferecer. O colete, portanto, seria uma forma de afastar o amigo que tanto amava como um irmão, mas, mesmo que em nível material, mantê-lo perto de seu peito e, sempre, em seu coração.

Ainda, demonstra seu posicionamento forte enquanto mulher, que desejava transcender as limitações sociais e econômicas da época, já que enxergava o casamento como uma imposição que a impediria de trabalhar e conquistar seus sonhos. Para Jo, era mais fácil

se vestir com roupas masculinas e oferecer um anel ao amigo, do que aceitar as amarras de um casamento e do véu, naquele momento.

Em uma história de altos e baixos, tristezas e muitas alegrias, a vida de Jo March foi marcada por uma série de transformações. Seja no tempo, no espaço e, até mesmo, nas intrigas que foram impostas pelas ações que se seguiram, a protagonista demonstra seu heroísmo também pelas roupas, que traduzem sua personalidade constantemente revolucionária. Não somente capas e armaduras fazem heróis, majoritariamente homens, nas histórias da ficção: em *Adoráveis Mulheres*, uma simples “jaqueta de escrever” foi capaz de transformar o mundo.

3.3 O espaço e o tempo que mudaram Amy March

Imatura, com vontade de ser madura demais. Ingênua, mas muito esperta em diversos aspectos. Essas são algumas das características que descrevem Amy March, a irmã mais nova da família, que desperta sentimentos dúbios na história. As dualidades que compõem a personagem em seu âmago mais íntimo, também são reproduzidas pelas roupas que veste, ao passo que os figurinos se apresentam como uma potencialidade dessa construção narrativa.

Para discorrer sobre a personagem interpretada por Florence Pugh e seu intenso guarda-roupa, é preciso recontar sobre dois momentos, marcados pela transformação dos operadores de análise: as mudanças de tempo e espaço. Como apontam Reales e Confortin, estes se apresentam como “coordenadas essenciais onde se desenvolvem os fatos narrados ou as ações dos personagens” (REALES; CONFORTIN, 2008, p. 41). Dessa forma, a intriga, a personalidade e a caracterização de Amy são definidas por tais transformações espaço-temporais, de acordo com o momento e o contexto em que se insere.

Seguindo uma linha cronológica, a análise partirá, primeiramente, para a linha temporal da infância, em que a personagem ainda era criança e se portava como tal. Seja no discurso, nas ações e, também, em suas roupas, a ingenuidade e imaturidade estava presente. Desde pequena, Amy sempre foi muito segura de seus desejos, pautados pela vontade de ascender social e financeiramente. Bastante preocupada com a questão estética, a personagem abordava, de forma constante, sua inquietação com o nariz grande e a vontade de roupas novas, revelando, desde o início, doses de aflição em relação à sua própria imagem na sociedade.

O figurino de Durran, portanto, ajudava a contar essa história, caracterizando essa fase do papel de Pugh com vestidos femininos e infantis, que dialogavam com seu comportamento espontâneo e autêntico. Suas roupas vitorianas facilitam o entendimento do espectador de que aquela menina em tela é diferente de sua versão mais velha, diferenciando suas vestes, ao mesmo tempo em que difere seu posicionamento, seu espaço, seu tempo e suas características emocionais.

Imagem 30 — Amy March (Florence Pugh), na fase da infância, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Um exemplo é o vestido cor-de-rosa pastel que utiliza para ir à praia com as irmãs e os amigos. Os botões e a tonalidade da peça demonstram a feminilidade da personagem, ao passo em que a combinação de estampas, entre o floral da parte de cima e as listras em baixo, apresentam a característica moderna da personagem, que será afluída com o tempo. Além disso, o comprimento da saia evidencia seu caráter mais infantil, com as meias totalmente expostas até a canela. Poderia ser, facilmente, uma roupa que pertencia a alguma outra irmã e foi passada para a mais nova – e acabou ficando mais curta na personagem em questão.

Assim como aponta Cucinotta, esta demonstração do figurino é mais do que um apelo visual da imagem. Não se trata, meramente, de uma roupa rosa, colocada como ornamento para realçar a beleza da atriz. É uma forma de comunicação, que fornece informações relevantes sobre a personagem e seu contexto histórico e social, como um pacto entre a diretora, a figurinista e aquele que assiste a obra (CUCINOTTA, 2018, p. 26). Em detalhes, revela, deste modo, a presença de Amy na linha temporal da infância, sua pretensão como

jovem, feminina, que aspira a alta sociedade, seus elementos artísticos da modernidade e a realidade financeira da família March, que obrigava as irmãs a compartilharem e reaproveitarem suas roupas entre si, mesmo que não estivessem nas condições mais ideais.

Imagem 31 — Amy March (Florence Pugh), a segunda, da esquerda para a direita, na cena da praia, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Com o salto temporal, Amy se transforma em uma jovem adulta, mais séria e madura, que decide, de fato, realizar todos os sonhos que almejava enquanto criança: casar-se com um homem da alta sociedade e se tornar uma conhecida artista plástica. Assim, a personagem se muda para a Europa com sua tia March, interpretada por Meryl Streep, após o convite para acompanhá-la durante a estadia. Além da ambientação, o figurino também complementa a alteração na narrativa, como um forte elemento de diferenciação entre a pequena menina imatura e esta nova mulher sofisticada.

O jogo de contrastes espaço-temporais com os paralelos estabelecidos pela intriga, vale ressaltar, são também importantes para as outras personagens, aqui já citadas. Assim como no caso da mais nova, Jo muda-se de cidade, saindo do campo para ingressar sua carreira em Nova York. Mesmo sem um deslocamento físico significativo, Meg também transmite essa contraposição na história entre a menina ingênua e romântica e a mãe de família, já mais realista e econômica. Os figurinos, portanto, atuam como elementos centrais para demonstrar essas diferenciações do tempo e do espaço, que constroem a adaptação de Gerwig e a experiência do filme como um todo. A partir das vestimentas, o espectador ganha

condições de entender e compreender a mudança do espaço, a passagem do tempo e a maturidade em que se inserem as personagens nas telas.

Imagem 32 — Amy March (Florence Pugh), após a mudança para a Europa, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Nesse sentido, Amy troca o vestido cor-de-rosa curto e ingênuo por longos vestidos luxuosos que transmitem e performam a modernidade em suas roupas da moda europeia dos anos 1860 e 1870. As vestimentas elegantes, que antes pertenciam apenas no campo das ideias, agora, fazem parte de seu guarda-roupa enquanto adulta pronta para encontrar seu futuro marido e ascender socialmente, também como profissional no campo das artes. Assim como explica a figurinista, em entrevista à *Vogue*, “seu estilo é influenciado por pinturas impressionistas, que ela admira, mas não consegue combinar com sua própria arte. Ela era a mais moderna em 1897, e estaria maximizando seu traje mesmo enquanto pintava (SPECTER, 2019, s. p., tradução nossa¹³).

Em uma cena emblemática, que apresenta a conversa de Amy e Laurie sobre um futuro casamento, a personagem de Pugh utiliza um vestido rodado branco, com botões redondos e estampa floral. Entretanto, diferente das vestes que usava na cena da praia, analisada anteriormente, essa versão articula-se de forma mais sóbria e requintada, já que as flores em tons de rosa e os botões femininos foram substituídos por cores frias e escuras.

¹³ No original: “Her style is influenced by Impressionist paintings, which she admires but despairs of matching with her own artwork; she’s the most fashion-forward for 1897, and she’d be maximizing her costume even while painting”.

A simples mudança nos detalhes ajuda a construir a transformação na narrativa da personagem, que se encontra mais próxima da realidade e distante dos sonhos infantis que costumava ter. O estilo das peças, combinado com um adorno de cabeça, em formato *fascinator* com flores e pedrarias elegantes, também recontam a mudança espacial de Amy, agora mais próxima das novidades da moda em um contexto cultural da Europa.

Imagem 33 — Amy March (Florence Pugh) e seu vestido moderno, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Outro momento da história também demonstra essa potencialidade do figurino de Durrán em revelar mais do que apenas belos ornamentos ao filme de Gerwig. No ateliê de artes em Paris, Amy encontra-se com Laurie, seu antigo amigo e futuro marido. Ao decorrer da cena, a personagem explicita as várias diferenças entre os dois, em relação a gênero e status social, e como tais divergências impactam sobre as decisões de vida que são obrigados a tomar. Dessa forma, em um discurso potente, mostra-se decidida e firme em suas convicções, apontando o casamento como uma proposta econômica e se afastando, cada vez mais, das imaturidades da infância.

A roupa que veste demonstra, justamente, essa característica: um vestido rodado, volumoso, em tons claros, ilustra a elegância e a serenidade de Amy. Mais velha, certa de suas pretensões, com toques da modernidade que sempre desejou como artista, e, ao mesmo tempo, pronta para ocupar o espaço que sempre desejou – e que, agora, demonstra-se mais necessário do que nunca –: a esposa de uma família na alta sociedade.

Imagens 34 e 35 — Amy March (Florence Pugh), no ateliê de pinturas, em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing / Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

A seguir, o discurso se interrompe com a presença em destaque do figurino. Amy percebe que seu pretendente está chegando e pede para que Laurie desabote seu avental de pintura, em um foco que demonstra mais do que apenas a beleza da peça: ao desatar aqueles laços materiais, o personagem consegue, também, desatar as amarras que antes os separavam afetivamente. Mais próximos, Amy e Laurie, mais adultos e maduros, passam a se enxergar, finalmente, como duas figuras semelhantes em sentimentos e prontos para o desabrochar de um relacionamento.

Em artigo ao *The New Yorker*, Rachel Syme aprofunda-se na tradução do moderno da personagem a partir das vestimentas, que ilustram e possibilitam compreensão sobre suas próprias concepções na trama:

Gerwig dá um zoom nos dedos de Laurie enquanto ele lentamente desabota o avental de linho de Amy, em seguida, segue-a enquanto ela balança propositalmente pela sala em uma saia de aro de ovo de tordo e arremessa uma capa de babados de cor creme, com bordado floral intrincado, sobre seus ombros. A roupa é linda e ridícula. “Como estou?” ela pergunta a Laurie, mas ela já sabe. Ela parece um bolo, uma boneca bisque, uma mulher marchando galantemente em direção à segurança. Apesar do cenário do século XIX, ela também parece estranhamente *au courant*, como se tivesse acabado de sair de um dos desfiles da Gucci de Alessandro Michele dedicado a penas e sulcos. Há uma modernidade nesta Amy, fresca como uma

rodela de limão. Mesmo com uma capa que deve parecer barroca e opressora, ela consegue parecer destemida. (SYME, 2020, s. p., tradução nossa¹⁴).

Imagens 36 e 37 — Laurie (Timothée Chalamet) desabotoa a capa de Amy March (Florence Pugh), em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Distribuição – Sony Pictures Releasing / Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

Com detalhes, as roupas atribuem tantos sentimentos ao filme. Conforto, segurança e modernidade são palavras presentes no artigo de Syme e que saltam aos olhos de qualquer espectador que assistir a adaptação de Gerwig, mesmo sem saber sobre as intenções da figurinista. Tais articulações estão presentes na fala da personagem e se fazem vívidas na representação da moda como fenômeno social e cultural pelo figurino em questão.

Dessa forma, os lugares e as indicações temporais transformaram as roupas de Amy e assumiram importantes funções narrativas. Foram fundamentais, como aponta Reuter, ao determinar o gênero fílmico, divergir classes sociais e grupos entre os personagens, representar as mudanças, qualificar e apresentar contextos e, sempre, marcar as etapas de vidas e ações entre eles (REUTER, 2002, p. 55-57).

A partir das peças, em uma associação indissociável com o papel identitário e revelador da moda como performance da cultura, traduz-se sentidos dinâmicos sobre a

¹⁴ No original: “Gerwig zooms in on Laurie’s fingers as he slowly undoes Amy’s linen apron, then follows her as she swishes purposefully across the room in a robin’s-egg hoopskirt and flings a ruffled cream-colored capelet, with intricate floral embroidery, across her shoulders. The outfit is beautiful and ridiculous. “How do I look?” she asks Laurie, but she already knows. She looks like a cake, like a bisque doll, like a woman gallantly marching toward security. Despite the nineteenth-century setting, she also seems strangely au courant, as if she has just stepped out of one of Alessandro Michele’s Gucci shows dedicated to feathers and furbelows. There’s a modernity to this Amy, fresh as a lemon wedge. Even in a cape that should look baroque and overwhelming, she manages to look dauntless”.

personagem. Seus posicionamentos mudaram assim como suas vestimentas, e a mais velha Amy pode ser, agora, aquilo que quiser. Transformando-se de acordo com a narrativa, em uma articulação temporal e espacial, pode ser mais do que apenas uma garota insegura e preocupada com as vestes simples e o dito nariz grande. Luxuosa, sofisticada e elegante, em vestidos e discursos, Amy pode ser, finalmente, a artista profissional e a mulher forte que sempre aspirou ser.

3.4 Figurino e moda em outras histórias

Além da relação entre moda e figurino estabelecida nos guarda-roupas das três irmãs já explicitadas acima, outros personagens também demonstram essas associações. Afinal, segundo Reuter, a narrativa é combinada de diversas narrativas mínimas, que se organizam e complementam entre si (REUTER, 2002, p. 27), a partir dos elementos que a formam, como as roupas e suas significações.

Beth, uma das irmãs March, era considerada a mais pura, boa e gentil entre elas. Interpretada por Eliza Scanlen, a personagem dedicava-se, inteiramente, aos cuidados com a família, preocupando-se com seus sonhos e divertimentos ao mesmo tempo em que trabalhava no bem-estar do lar. Sempre muito criança, Beth vestia-se com roupas muito simples, já que nunca frequentava ocasiões festivas como as outras irmãs. Predominava, entretanto, o rosa, o marrom e tons suaves que se complementam para contar a história de uma garota que nunca se importou com as vaidades e luxúrias como as irmãs, e jamais chegou a crescer de verdade.

Imagem 38 — Beth March (Eliza Scanlen) em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

A figurinista já sabia do final trágico da personagem desde o início, e, por isso, não planejou grandes mudanças em relação ao seu avanço temporal. Por não ter nenhum tipo de transformação no espaço e nem nas ações que a seguiram, mesmo com os anos passando, Beth permaneceu a mesma em essência, e suas roupas acompanhavam essa condição.

Além disso, a conexão com a irmã Jo também fica evidente pelas constantes trocas de guarda-roupa, assim como houve com Laurie. As duas irmãs sempre foram muito próximas e parecidas, assim como Meg e Amy em uma relação quase que maternal. Estavam, dessa maneira, mais distantes das aflições consideradas femininas que atingiam as outras duas, como o matrimônio e os vestidos, e, por isso, encontravam maior possibilidade de interação.

Durrán explicou seu objetivo com o compartilhamento das peças, como forma de manter a conexão mesmo após o falecimento da mais nova: “Beth usa as roupas da Jo, quando vão para a praia e ela está doente. E, então, depois que Beth morre, Jo passa a vestir as roupas de Beth, para demonstrar a proximidade com a irmã, depois que ela se for” (GONZALEZ, 2020, s.p., tradução nossa¹⁵).

O personagem de Timothée Chalamet, por sua vez, era quase o oposto de Beth: ativo, rebelde e moderno por natureza. Laurie, o melhor amigo de Jo e futuro marido de Amy, possui referências claras de Charles-Pierre Baudelaire, poeta boêmio precursor do simbolismo, que foi usado como material de pesquisa do ator – indicado por Greta Gerwig. Nos figurinos, com o objetivo de oferecer essa estética transgressora, Durrán utilizou elementos dos britânicos *Teddy Boys*, subcultura das décadas de 1950 e 1970, em que as roupas eram inspiradas nos estilos da era eduardiana – mesmo que nem existissem na época de escrita do clássico *Mulherzinhas*.

Repetindo o feito de *Desejo e Reparação*, a figurinista propôs roupas para-realistas para a composição do visual do personagem, que mesclava elementos da época com outras referências modernas para garantir novas projeções de sentido. A proposta, portanto, relaciona-se com as características essenciais de Laurie, que gostava de se rebelar e quebrar regras em relação aos padrões vigentes e desejava aventurar-se nos novos estilos de vida e, conseqüentemente, nas vestimentas.

¹⁵ No original: “Beth wears Jo's clothes when they go to the seaside and she's sick. And then, after Beth has died, Jo wears Beth's clothes. And that's because she wants the closeness to Beth after she's gone”.

Imagem 39 — Laurie (Timothée Chalamet) em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max.

A mãe da família March, Marmee, representou um desafio para Durrán, que encontrou em sua estética uma dualidade entre a mulher radical e a mãe dona de casa da época. Interpretada por Laura Dern, a esposa de uma família da Costa Leste norte-americana deveria se portar como a pessoa importante da comunidade em que se inseria, como explicou a própria figurinista (SPECTER, 2019, s. p., tradução nossa). Era, portanto, referência para as jovens filhas e, também, para todos que a conheciam e respeitavam suas ações em prol da ajuda comunitária.

Dessa forma, suas roupas precisavam traduzir o visual vitoriano do período, para que se colocasse em contraste em relação às meninas, mostrando sua idade mais avançada desde o início da história. Além disso, também emprestava algumas peças das filhas, como era comum na família March, para demonstrar a proximidade e a simplicidade entre seus laços afetivos.

Entretanto, seu caráter progressista e inconformista não foi deixado de lado no guarda-roupa desenvolvido por Durrán: a presença da capa escura com uma fita vermelha em destaque era o suficiente para que, em meros detalhes, fosse possível identificar sua condição questionadora nas tradições conservadoras.

Imagens 40 e 41 — Marmee March (Laura Dern) em *Adoráveis Mulheres* (2019)



Fonte: Captura de tela feita pela autora no serviço de streaming HBO Max / Distribuição – Sony Pictures Releasing.

Muitas outras são as sutilezas do figurino de Durrán em *Adoráveis Mulheres*, que ajudam a contar essa história e a compor a narrativa do filme em questão. As personagens são desenvolvidas por suas características essenciais e individuais, que revelam traços da personalidade de cada uma. Da mesma forma, a caracterização estética também se torna elemento fundamental para que o interior seja amplificado em nível visual. Um tecido que nunca chegou a ser um vestido, uma jaqueta verde-militar para escrever, uma capa de pintura em tons de creme e tantas outras peças demonstram sentidos dinâmicos sobre cada uma das irmãs March e seus posicionamentos individuais na trama.

Além disso, em uma análise de operadores narrativos, identifica-se a presença crucial do tempo, do espaço e da intriga como elementos fundantes de uma narrativa, e do figurino que o ornamenta e compõe. Cada passagem temporal, mudança de ambientação ou transformação nas ações revelaram mudanças, consequentemente, no guarda-roupa das personagens, possibilitando a identificação do contexto e das características em cada cena.

A moda se faz presente constantemente nessa relação com o figurino. Enquanto fenômeno da cultura, está inserida nos discursos das personagens. Nos cabides ou nos desejos, a vestimenta torna-se mais do que um simples ornamento do filme de Gerwig. Em conjunto com Durrán, cada babado, laço e fita se torna um elemento da narrativa, que possibilita múltiplos significados nas telas.

É este, portanto, o papel da moda na sociedade: transformar, performar, criar e modificar realidades a partir das vestimentas, em uma associação intrínseca com a cultura. Neste nível de análise, é este, também, o poder dos figurinos em *Adoráveis Mulheres*, já que é capaz de transformar relações afetivas, performar personalidades, criar identidades e modificar diferentes realidades, de acordo com os outros operadores de tempo-espaço-história. Auxilia, dessa maneira, na construção narrativa de uma história sobre quatro irmãs sonhadoras e suas aventuras no campo do amor, nas atuações profissionais e nas famílias – e os belos vestidos deslocam de sentido aos olhos do público para atingir a emoção e o coração.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destes capítulos, a pesquisa buscou compreender como se constrói a relação entre moda, enquanto fenômeno da cultura, e os figurinos, analisando, na prática, as roupas utilizadas para compor o filme *Adoráveis Mulheres*. Para a execução do trabalho, portanto, foi necessário retomar conceitos fundamentais que pudessem auxiliar no entendimento completo sobre a temática, assim como exemplificar relevantes obras fílmicas em associação com a narrativa cinematográfica e as vestimentas.

Nesse sentido, a moda foi destrinchada e entendida, em substância, como social e histórica, além de sua materialização física, mas com manifestações íntimas de identidade e individualidade ao ser. Trata-se de um fenômeno transformador que performa no mundo além de meros reflexos, mas, sim, com novas criações e performances, que modificam e compõem a realidade que cerca tais relações no campo cultural.

Assim como nas ruas e nas passarelas, atua também no cinema, em uma associação intrínseca com os figurinos. Considera-se, portanto, como um modo de narrar, ao ser colocada em uma narrativa fílmica única em conjunto com outros elementos que a compõem – e que dependem um do outro para a construção audiovisual desejada. Passando por muitos exemplos, entre filmes de fantasia, de épocas passadas, biografias e mais, foi possível compreender tal papel dentro da narrativa cinematográfica e aplicar tais inquietações no estudo sobre *Adoráveis Mulheres*.

Dessa forma, a autora pôde escolher os operadores analíticos que estruturam uma narrativa, aplicados ao cinema, e que seriam utilizados para a análise. A partir dessas definições, em uma fundamentação de teóricos de referência sobre o assunto, seguiu-se para uma investigação sobre história, personagem, tempo e espaço em uma conexão transformadora e performática do figurino.

Entendeu-se, portanto, que as roupas escolhidas para a tela não se limitam, unicamente, a uma descrição exata de um tempo histórico. Assim como não se limitam a um belo vestido ou a um adereço aleatório, colocado como ornamento para composição de uma estética. Trata-se de um elemento narrativo que é definido, criado e modificado por outros elementos, assim como definem, criam e modificam outros, por consequência. Enquanto a moda atua na cultura, o figurino age na narrativa cinematográfica, ao identificar intrigas, ações, momentos, locais e contextos. Em conjunto com outros compositores deste arranjo, contam novas – e velhas – histórias, com suas próprias roupagens.

Meg e sua feminilidade, Jo e seu heroísmo, Amy e sua ambição, e tantos outros personagens da produção dirigida por Greta Gerwig foram caracterizados com alma, personalidade, agulhas e linhas. Nas mãos da figurinista Jacqueline Durran, a moda esteve presente para ilustrar e criar, visualmente, uma narrativa inusitada e, ao mesmo tempo, já conhecida, sobre as quatro irmãs que surgiram nas páginas de Louisa May Alcott. Com ajuda do *corset* da mais velha, a jaqueta de escrever da rebelde e os rodados vestidos europeus da mais nova, o telespectador consegue identificar camadas que compõem cada uma das personagens e suas individualidades na trama – e que dialogam com as potencialidades deste fenômeno cultural das vestimentas, também, além das telas.

Vale ressaltar, também, a moda e a performance de gênero no filme, ao passo que a tríade feminina que dá origem a esta história no cinema é importante para sua configuração cultural. Trata-se, portanto, de um filme dirigido por uma mulher, baseado em um livro clássico de uma escritora renomada, e assinado por uma relevante figurinista no meio audiovisual. Na trama em questão, as roupas são fundamentais para revelar o desempenho das vestimentas e o “ser feminino” da época: enquanto Meg escolhe os vestidos rodados para exalar a feminilidade da jovem apaixonada, Jo prefere os coletes, como forma de ruptura com as expectativas da mulher naquele momento, já que coloca sua carreira acima do casamento. Moda, história e figurino, todos de autoria feminina, aqui se apresentam como elementos de composição de uma narrativa sobre mulheres e feita por mulheres.

Dessa forma, a presente pesquisa não teve como objetivo principal destrinchar a obra como um todo, ao passo que possui inúmeros momentos reveladores dessa associação e do poderio das roupas em cena – e que não caberia, inteiramente, dentro deste trabalho. Foram definidas apenas algumas dessas sequências, para garantir o entendimento e a compreensão ao longo destas páginas, com maior aprofundamento e dedicação possível. Possibilita, entretanto, outras interpretações e discussões a respeito dos figurinos desta obra, que podem ser destrinchados em futuras pesquisas – da autora e de outros apaixonados pela temática.

Além disso, não foi explorado, em específico, as diferenças entre as adaptações diversas de *Mulherzinhas* ao cinema, e tampouco as mudanças entre o que foi idealizado pela escritora em séculos atrás e o que fora transformado por Gerwig e Durran. A pesquisa dedicou-se, unicamente, a compreender a moda e, conseqüentemente, a cultura que define e performa no figurino dentro da narrativa cinematográfica de 2019. Ainda assim, tais desdobramentos poderiam ser essenciais, posteriormente, para buscar novos significados e potencialidades da investigação em curso.

Como contribuição, o estudo deixa colaborações interessantes ao campo da comunicação e do audiovisual ao falar sobre moda como uma figura fundamental nos estudos da narrativa. Não, unicamente, como ornamento, mas, também, como manifestação da cultura, as vestimentas podem – e devem – frequentar novos espaços de pesquisa ao serem tratadas como operadores de análise em obras do cinema, a partir da materialização dos figurinos.

De modo geral, a pesquisa apresentou resultados importantes, também, ao âmbito pessoal desta autora, que pôde enxergar novas possibilidades de estudo e debruçar acerca de um assunto que tanto a agrada e motiva. Além do amor pela moda, conseguiu unir sua paixão pelo cinema e o interesse pela narrativa, em um trabalho que ficará sempre marcado em sua vida profissional. Espera-se que seja aproveitado por novos estudiosos dentro e fora do curso de Jornalismo, da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), e que provoque novos questionamentos sobre a moda, os figurinos e o cinema.

A história de Alcott está eternizada na literatura norte-americana, assim como o trabalho de Gerwig e de Durrant na Academia de Artes e Ciências Cinematográficas. Concretiza-se uma tríade de artistas que se fizeram – e ainda se fazem – necessárias com suas produções na literatura, no cinema e, também, na moda. E, da sua forma, esta autora espera, também, ter contribuído, para que a vida das adoráveis irmãs March possam continuar inspirando novas, complexas, sensíveis, fortes e adoráveis mulheres.

REFERÊNCIAS

- ALCOTT, Louisa May. **Mulherzinhas**. Tradução de Diego Raigorodsky. São Paulo: Editora Martin Claret Ltda., 2017.
- ARRUDA, Lilian.; BALTAR, Mariana. Entre tramas, rendas e fuxicos: O figurino na teledramaturgia da TV Globo. São Paulo: Globo Universidade, 2007.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BARTHES, Roland. **Sistema da Moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- BENNETT, Andrew; ROYLE, Nicholes. **An Introduction to Literature Criticism and Theory**. 3ª edição. Harlow, UK: Pearson Education Limited, 2004.
- BRAGA, José Luiz. A prática da pesquisa em comunicação: abordagem metodológica como tomada de decisões. **E-Compós**, [S. l.], v. 14, n. 1, 2011.
- BRODY, Richard. The Compromises of Greta Gerwig's "Little Women". **The New Yorker**, [S. l.], 31 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/the-compromises-of-greta-gerwigs-little-women>>. Acesso em: 12 set. 2020.
- CARVALHAL, André. **Moda com Propósito: Manifesto pela grande virada**. São Paulo: Editora Schwarcz S. A., 2016.
- CIDREIRA, Renata P. A moda como modo de vida. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 3, n. 5, p. 56-61, 2009.
- CIDREIRA, Renata P. A moda como expressão cultural e pessoal. **Iara – Revista de Moda, Cultura e Arte**, São Paulo, v. 3, n. 3, dez. 2010a. Dossiê.
- CIDREIRA, Renata P. A apresentação corporal como estilização de presença: aparição, presença e aparência. In: XIX ENCONTRO COMPÓS, 2010, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: PUC, 2010b.
- COSTA, Francisco. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do Imaginário: FAMECOS / PUCRS**, Porto Alegre, v. 7, n. 8, p. 38-41, 2002.
- CUCINOTTA, Caterina. **Viagem ao cinema através do seu vestuário: Percursos de análise em filmes portugueses de etnoficção**. Covilhã: LabCom.IFP, 2018.
- GODART, Frédéric. **Sociologia da moda**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- GONZALES, Erica. Jo and Laurie Shared Clothes on Purpose in *Little Women*. **Harpers Bazaar**, [S. l.], 09 fev. 2020. Disponível em: <<https://www.harpersbazaar.com/culture/film-tv/a30835038/little-women-costume-designer-jacqueline-durrant-interview/>>. Acesso em: 21 set. 2021.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araujo. Moda, Cultura e Identidade. In: IV ENECULT - ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 2008, Salvador. **Anais...** Salvador: Faculdade de Comunicação/UFBa - Salvador, 2008.

HOO, Fawnia Soo. 'Ma Rainey's Black Bottom' Costume Designer On Dressing Viola Davis And Chadwick Boseman. **Fashionista**, [S. l.], 18 dez. 2020. Disponível em: <<https://fashionista.com/2020/12/netflix-ma-raineys-black-bottom-costumes>>. Acesso em: 21 set. 2021.

HOO, Fawnia Soo. The 'Lady Bird' Costume Designer Looked To 'Dawson's Creek,' '90s-Era Kirsten Dunst And Chloë Sevigny For Inspiration. **Fashionista**, [S. l.], 06 dez. 2017. Disponível em: <<https://fashionista.com/2017/12/lady-bird-movie-costumes-design>>. Acesso em: 21 set. 2021.

LUMET, Sidney. **Fazendo filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MARQUES, Janote; ALMEIDA, Regina. Figurino e cinema: uma experiência didática na formação acadêmica do designer de moda. **Projética**, Londrina, v. 9, n. 1, p. 39-52, Jan./Jun. 2018.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MIRANDA, A. P. C. de; BEZERRA, A. A. Diálogos entre marcas de moda e narrativa cinematográfica em Anna Karenina. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 8, n. 17, p. 23-29, 2015.

MUNIZ, Rosane. **Vestindo os nus: o figurino em cena**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2004.

PELLERIN, Ananda. “Little Women”: Costumes get a modern spin in Greta Gerwig adaptation. **CNN Style**, [S. l.], 09 fev. 2020. Disponível em: <<https://edition.cnn.com/style/article/little-women-costumes-jacqueline-durrant/index.html>>. Acesso em: 12 set. 2020.

REALES, Liliana; CONFORTIN, Rogério de Souza. **Introdução aos estudos da narrativa**. Florianópolis: LLE/CCE/UFSC, 2008.

REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

SCHOLL, Raphael Castanheira; DEL-VECHIO, Roberta; WENDT, Guilherme Welter. Figurino e Moda: Intersecções entre criação e comunicação. In: X CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUL, 2009, Blumenau. **Anais...** Blumenau: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2009.

SILVEIRA, Denise Tolfo; CÓRDOVA, Fernanda Peixoto. Unidade II: A pesquisa científica. In: GERHARDT, Tatiana Engel; SILVEIRA, Denise Tolfo (Org.). **Métodos de Pesquisa**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2009.

SPECTER, Emma. Dressing *Little Women*: Costume Designer Jacqueline Durrant on Color, Character, and Breaking the Rules. **Vogue**, [S. l.], 25 dez. 2019. Disponível em: <<https://www.vogue.com/article/little-women-movie-costume-designer-jacqueline-durrant-interview>>. Acesso em: 21 set. 2021.

SYME, Rachel. How Jacqueline Durrant, the “Little Women” Costume Designer, Remixes Styles and Eras. **The New Yorker**, [S. l.], 13 jan. 2020. Disponível em:

<<https://www.newyorker.com/culture/on-and-off-the-avenue/how-jacqueline-durran-the-little-women-costume-designer-remixes-styles-and-eras>>. Acesso em: 21 set. 2021.

VINCENT-RICARD, Françoise. **As espirais da moda**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

FILMOGRAFIA

A Voz Suprema do Blues (Ma Rainey's Black Bottom, George C. Wolfe, 2020)

Adoráveis Mulheres (Little Women, Greta Gerwig, 2019)

Anna Karenina (Joe Wright, 2012)

Bonequinha de Luxo (Breakfast at Tiffany's, Blake Edwards, 1961)

Desejo e Reparação (Atonement, Joe Wright, 2007)

... E o Vento Levou (Gone with the Wind, Victor Fleming, George Cukor e Sam Wood, 1939)

Harry Potter e a Pedra Filosofal (Harry Potter and the Philosopher's Stone, Chris Columbus, 2001)

Lady Bird: A Hora de Voar (Lady Bird, Greta Gerwig, 2017)

Moulin Rouge: Amor em Vermelho (Moulin Rouge!, Baz Luhrmann, 2001).

Pantera Negra (Black Panther, Ryan Coogler, 2018)

Star Wars Episódio IV: Uma Nova Esperança (Star Wars Episode IV: A New Hope, George Lucas, 1977)