

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

PAULA DE BONI DE LUCCHI

**Literatura, cinema e direção de arte: a construção da personagem Holly
Golightly em Bonequinha de Luxo**

Porto Alegre

2023

PAULA DE BONI DE LUCCHI

**LITERATURA, CINEMA E DIREÇÃO DE ARTE: A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM HOLLY GOLIGHTLY EM BONEQUINHA DE LUXO**

Trabalho de Conclusão do Curso de Publicidade e Propaganda, a ser apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

**Orientador: Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto
Leites**

**Coorientador: Prof. Dr. Guilherme
Gonçalves da Luz**

Porto Alegre

2023

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado Literatura, cinema e direção de arte: a construção da personagem Holly Golightly em livro Bonequinha de Luxo de autoria de Paula De Boni De Lucchi, estudante do curso de Publicidade e Propaganda, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 18 de agosto de 2023

Assinatura:

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites

Prof. Dr. Guilherme Gonçalves da Luz

CIP - Catalogação na Publicação

De Lucchi, Paula De Boni

Literatura, cinema e direção de arte: a construção da personagem Holly Golightly do livro Bonequinha de Luxo (1958) de Truman Capote para o filme homônimo de Blake Edwards (1961) / Paula De Boni De Lucchi. -- 2023.

83 f.

Orientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Coorientador: Guilherme Gonçalves da Luz.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Publicidade e Propaganda, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Literatura Comparada. 2. Filmes. 3. Cinema. 4. Direção de Arte. 5. Gênero. I. Leites, Bruno Bueno Pinto, orient. II. da Luz, Guilherme Gonçalves, coorient. III. Título.

Paula De Boni De Lucchi

**LITERATURA, CINEMA E DIREÇÃO DE ARTE: A CONSTRUÇÃO DA
PERSONAGEM HOLLY GOLIGHTLY EM BONEQUINHA DE LUXO**

Trabalho de conclusão de curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
para obtenção do título de Bacharela em
Publicidade e Propaganda

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Bruno Bueno Pinto Leites (Orientador)

Prof. Dr. Guilherme Gonçalves da Luz (Coorientador)

Prof. Dra. Miriam de Souza Rossini

Prof. Dra. Luiza Muller

Porto Alegre

31 de agosto de 2023

AGRADECIMENTOS

À minha família, especialmente, meus pais pelo suporte e apoio, especialmente, na graduação. O incentivo para estudar foi essencial neste período e em toda a vida.

Aos meus amigos e amigas que me acompanharam durante a graduação. Ao meu namorado Tiago por ter estado comigo durante esse processo de finalização desta etapa importante da minha vida.

Aos professores Bruno e Guilherme, pelo comprometimento e ajuda durante todo o processo e, principalmente, pela disponibilidade em me orientar neste trabalho.

RESUMO

Esse trabalho busca contribuir para os estudos de construção de personagem de um livro para o filme pelo viés da direção de arte através do objeto, livro e filme, *Bonequinha de Luxo*, contextualizando com as respectivas épocas de lançamento e as mudanças que ocorriam no mundo, em especial, nos Estados Unidos da América. Para discutir os comparativos entre literatura e cinema, recorre-se a autores como Gualda (2011), Scorsi (2005), Garrit (2003), Todorov (2006) e Johnson (2007). Para descrever a importância da direção de arte no cinema, foram utilizados os conceitos de Martin (2005), Vargas (2014) e Lumet (1998). As questões de gênero e do movimento feminista são fundamentais para a realização deste trabalho. Por isso, Beauvoir (1970), Davis (2016) e Hook (2018) foram referenciadas através de seus estudos feministas que envolvem gênero, raça e classe, além de Kaplan (1995) também ser citada para discutir a representação feminina no cinema. O objetivo geral deste trabalho é examinar os elementos do cinema que ajudaram a transmitir esta história das páginas do livro para as telas, especialmente a construção da personagem Holly Golightly, tais como direção de arte, em especial, o figurino e o espaço, além de compreender como a questão de gênero permeia tanto livro quanto o filme. Nas análises de trechos do livro e de cenas do filme, foi possível perceber a importância de elementos do figurino e espaço como o vestido preto, a cidade de Nova York e o apartamento de Holly Golightly foram fundamentais para construir a personagem do livro para o cinema. O gênero e o feminismo também permeiam as duas narrativas no livro e no filme, ainda que a produção audiovisual tenha adquirido um viés mais conservador devido ao Código Hays e interesses do público da época.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Filmes. Cinema. Direção de Arte. Gênero.

ABSTRACT

This work seeks to contribute to the studies of character construction of a book for the film through the bias of art direction through the object, book and film, *Breakfast at Tiffany's*, contextualizing with the respective release times and the changes that occurred in the world, particularly in the United States of America. To discuss the comparisons between literature and cinema, authors such as Gualda (2011), Scorsi (2005), Garrit (2003), Todorov (2006) and Johnson (2007) are used. To describe the importance of art direction in cinema, the concepts of Martin (2005), Vargas (2014) and Lumet (1998) were used. Gender issues and the feminist movement are fundamental for the accomplishment of this work. Therefore, Beauvoir (1970), Davis (2016) and Hook (2018) were referenced through their feminist studies involving gender, race and class, in addition to Kaplan (1995) also being cited to discuss female representation in cinema. The general objective of this work is to examine the elements of cinema that helped to transmit this story from the pages of the book to the screen, especially the construction of the character Holly Golightly, such as art direction, in particular, the costumes and the space. In addition to understand how the issue of gender permeates both the book and the film. In the of excerpts from the book and scenes from the film, it was possible to perceive the importance of elements of the costume and space such as the black dress, the city of New York and Holly Golightly's apartment, which were fundamental to build the character of the book for the movie theater. Gender and feminism also permeate the two narratives in the book and the film, although the audiovisual production acquired a more conservative bias due to the Hays Code and the interests of the public at the time.

Keywords: Comparative Literature. Films. Movie theater. Art direction. Gender.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abertura do filme Bonequinha de Luxo (1961).....	21
Figura 2 - New Look de Christian Dior.....	29
Figura 3 - Propaganda da Coca – Cola de 1957.....	30
Figura 4 - Cena de Peter Gunn (1958).....	34
Figura 5 - Holly Golightly (Audrey Hepburn) cantando Moon River no filme Bonequinha de Luxo (1961).....	35
Figura 6 - Holly Golightly deixa seu ex-marido na rodoviária.....	48
Figura 7 - Paul Varjak carrega Holly Golightly nos ombros.....	49
Figura 8 -Holly Golightly oferece dinheiro a Paul Varjak.....	49
Figura 9 - Paul Varjak entrando no apartamento de Holly Golightly.....	50
Figura 10 - Panela explodindo no apartamento de Holly Golightly.....	51
Figura 11 - Holly Golightly comendo em frente à joalheria Tiffany's.....	55
Figura 12 - Holly Golightly se arrumando para ir à prisão Sing Sing.....	57
Figura 13 - Holly Golightly recebendo Paul Varjak em seu apartamento.....	57
Figura 14 - Paul Varjak e Holly Golightly passeando por Nova York.....	58
Figura 15 - Paul Varjak e Holly Golightly na biblioteca.....	59
Figura 16 - Holly Golightly chegando ao seu apartamento acompanhada de José Pereira da Silva.....	60
Figura 17 - Holly Golightly abrindo uma garrafa.....	61
Figura 18 - Holly Golightly e Paul Varjak dentro de um táxi.....	62
Figura 19 - Paul Varjak e Holly Golightly se beijando após achar o gato.....	63
Figura 20 - A Nova York de Holly Golightly.....	65
Figura 21 - Holly Golightly olhando a vitrine da Tiffany's.....	67
Figura 22 - O apartamento de Holly Golightly.....	68
Figura 23 - Holly Golightly no sofá de seu apartamento.....	69

Figura 24 – Holly Golightly abrindo a geladeira.....	70
Figura 25 - O quarto de Holly Golightly.....	70
Figura 26 - A festa no apartamento de Holly Golightly.....	71
Figura 27 - O quarto de Holly Golightly após a destruição.....	72
Figura 28 - A nova decoração do apartamento de Holly Golightly.....	73
Figura 29 - A nova decoração do apartamento de Holly Golightly.....	73
Figura 30 - Holly Golightly procurando pelo gato.....	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	9
2. ESTUDOS COMPARATIVOS E OS ELEMENTOS DA DIREÇÃO DE ARTE.....	13
2.1 Estudos comparados entre literatura e cinema.....	13
2.2 Direção de Arte.....	18
3. O LIVRO E O FILME “BONEQUINHA DE LUXO”.....	23
3.1 Truman Capote.....	23
3.2 O contexto histórico.....	26
3.3 O filme.....	30
4. GÊNERO.....	35
4.1 Estudos sobre gênero e o movimento feminista no século XX.....	35
4.2 A mulher no cinema das décadas de 50 e 60.....	39
4.3 As questões de gênero presentes em Bonequinha de Luxo.....	42
5 DO LIVRO PARA O FILME: A CONSTRUÇÃO DE HOLLY GOLIGHTLY ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ARTE.....	52
5.1 Figurino.....	52
5.2 O espaço em Bonequinha de Luxo.....	62
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	79

1 INTRODUÇÃO

Breakfast at Tiffany's (traduzido no Brasil como *Bonequinha de Luxo*) é um filme lançado em 1961, estrelado por Audrey Hepburn. O filme é uma adaptação do romance homônimo de Truman Capote e é ambientado em Nova York, onde a personagem principal é Holly Golightly, uma acompanhante de luxo que sonha em se casar com um homem rico e tornar-se atriz em Hollywood.

Alguns elementos da história original de Truman Capote foram alterados no roteiro do filme, como o fato de Holly Golightly falar abertamente sobre seus envolvimento amorosos e mesmo a questão da prostituição foi amenizada. O narrador da história no livro é homossexual, enquanto nas telas de cinema, o personagem se tornou interesse amoroso da protagonista.

O contexto do lançamento do filme foi marcado pelos jovens da geração *baby boomers*, pessoas que nasceram no pós guerra e viviam o auge da prosperidade financeira, além de uma euforia consumista, onde o cinema tinha um papel fundamental na propagação do *american way of life*. Houve um grande número de nascimentos, o que ocasionou em um grande número de adolescentes na década de 60, que buscavam por mudanças comportamentais, liberdade de expressão e liberdade sexual. Algumas minorias começaram a se reunir para lutar pelos seus direitos e, logo, as mulheres passaram a exigir igualdade de direitos, de decisão, de salários, assim como, a invenção da pílula anticoncepcional que foi um marco importante para as mulheres nessa mudança de comportamento, representando uma liberdade de escolha.

Bonequinha de Luxo foi um reflexo desse contexto e Holly Golightly representou um novo estilo de vida para as mulheres da época. Ela era uma mulher que morava sozinha na cidade de Nova York, na época, este fato não era bem visto pela sociedade.

Além disso, há cenas em que a personagem fuma cigarros em público. O cigarro era um elemento comum no cinema em Hollywood, associado à elegância e sensualidade e representava uma ousadia pela personagem Holly Golightly, pois as protagonistas dos filmes eram mocinhas de bom comportamento, principalmente, se

compararmos às outras personagens interpretadas por Audrey Hepburn em outros filmes.

Com o problema de pesquisa “como os elementos da direção de arte ajudaram a compor a personagem Holly Golightly do livro *Breakfast at Tifanny's* para as telas do cinema, este trabalho propõe uma análise sobre a tradução da novela *Breakfast at Tiffany's* (1958) de Truman Capote para o filme homônimo lançado em 1961, dirigido por Blake Edwards e com roteiro adaptado por George Axelrod. O objetivo é examinar os elementos do cinema que ajudaram a transmitir esta história das páginas do livro para as telas, especialmente a construção da personagem Holly Golightly, tais como direção de arte, em especial, o figurino e o espaço. Ainda há como objetivos específicos:

- Selecionar os principais elementos que ajudaram a adaptar a história para as telas do cinema
- Analisar esses elementos dentro do contexto do filme
- Identificar a importância dos elementos cinematográficos para a adaptação da história.
- Identificar o que estes elementos comunicam no filme.

A motivação para este estudo surgiu pelo meu interesse em estudar representações femininas no cinema. Ainda que o objeto de estudo deste trabalho seja um filme da década de 60, a representação das mulheres no cinema ainda é algo que gera discussões. Por muito tempo, houve poucos filmes em que as mulheres eram protagonistas e seu papel era reduzido como aporte ou motivação à jornada do personagem masculino.

Por esta razão, *Bonequinha de Luxo* (1961) é um filme que despertou o meu interesse, pois a protagonista tem um destaque e é dona de sua história. Assim, busquei entender a adaptação do livro para o cinema e como a personagem foi construída nas telas através de elementos cinematográficas.

A metodologia de pesquisa foi feita em três partes. Na primeira parte, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre obras, artigos, teses, dissertações,

trabalhos de conclusão de curso que abordem a temática da construção de personagens nos produtos audiovisuais, além da literatura comparada. Ademais, também foi realizada uma leitura aprofundada do livro *Bonequinha de Luxo* (1958) de Truman Capote com a finalidade de selecionar trechos que seriam considerados relevantes para a análise

A segunda parte envolveu a seleção de corpus. Nesta etapa, assisti ao filme e selecionei as cenas que considere importante para realizar a análise para este trabalho. As cenas selecionadas destacam-se através dos elementos de figurino e espaço levando em consideração aspectos importantes como alterações no figurino da personagem, a relevância do espaço da cena para a construção de Holly Golightly, como também a importância da cena para a construção da narrativa.

A terceira parte foi feita após a seleção das cenas. Aqui, as cenas foram analisadas conforme o referencial teórico composto através da pesquisa bibliográfica. Nesta análise, foram observados os elementos de figurino e espaço, com o objetivo de compreender a importância destes elementos na construção da personagem principal e na adaptação do livro para o filme, assim como a mensagem que eles passam ao espectador, ou seja, o que estes elementos comunicam.

Este trabalho está dividido em seis capítulos, sendo o primeiro, a introdução. O segundo capítulo aborda os estudos comparativos de cinema e literatura e os elementos da direção de arte. O objetivo deste capítulo foi abordar as semelhanças, diferenças e pontos de contato entre cinema e literatura, além dos desafios da tradução de uma obra literária para o cinema. Em seguida, disserta-se sobre os elementos de direção de arte para a construção de narrativas no cinema. Para abordar os estudos de cinema e literatura e a direção de arte foram utilizados autores como Campos (2011), Gualda (2011), Scorsi (2005), Garrit (2003), Todorov (2006), Johnson (2007), Martin (2005), Vargas (2014) e Lumet (1998).

O terceiro capítulo disserta sobre o livro e o filme, além do contexto da época em que ambos foram lançados. Ademais, a história de Truman Capote, escritor que fez o livro *Bonequinha de Luxo*, também é abordada. Todo este capítulo tem como principal base teórica a obra de Sam Wasson (2011) junto com o estudo realizado por Pereira (2019) sobre o livro e filme *Bonequinha de Luxo*.

O quarto capítulo traz reflexões sobre as questões de gênero e movimento feminista, pois estas são de grande importância para a criação do objeto de estudo deste trabalho. Por esta razão, Beauvoir (1970), Davis (2016) e hooks (2018) foram referenciadas, além de Kaplan (1995), esta última para discutir a representação feminina no cinema.

O quinto capítulo aborda o figurino e o espaço como elementos para a construção da personagem Holly Golightly no cinema. Para realizar esta análise, eu assisti ao filme e fiz uma seleção de cenas, nas quais notei a presença destes elementos como itens importantes da construção da personagem e da história. Para dar suporte à análise, autores como Lipovestky (1987), Lumet (1988), Candido (2009), Smith (2010), Gomes (2008), Reuter (2002) foram utilizados como referência. Através da análise, foi possível entender como figurino e espaço foram fundamentais para a construção da protagonista nas telas do cinema. Aqui, percebi como o figurino baseado nas vestimentas pretas de Holly Golightly, a cidade de Nova York como pano de fundo para a história e o apartamento da personagem principal foram elementos importantes para a transposição da Holly Golightly do livro ao filme. Por último, são apresentadas as considerações finais.

2. ESTUDOS COMPARATIVOS E OS ELEMENTOS DA DIREÇÃO DE ARTE

Este capítulo abordará a literatura e cinema, suas semelhanças e pontos de contato e o papel da direção de arte para construir personagens e narrativas. O primeiro subcapítulo disserta sobre os estudos comparados entre literatura e cinema através de autores como Campos (2011), Gualda (2011), Scorsi (2005), Garrit (2003), Todorov (2006) e Johnson (2007), elucidando as diferenças e semelhanças entre essas duas formas de expressão artística. O segundo subcapítulo descreve a importância da direção de arte e todos os seus elementos como iluminação, figurino, cenário e cor através dos conceitos de Martin (2005), Vargas (2014) e Lumet (1998). Neste subcapítulo, também há exemplos que demonstram a importância destes elementos dentro do filme para transmitir sentimentos no público.

2.1 Estudos comparados entre literatura e cinema

A literatura é uma arte e forma de expressão que precede em séculos o cinema. Dessa forma, ambos se compõem esteticamente de forma distinta. Segundo Domingos (2007) enquanto o cinema se projeta através de imagens em movimento, na literatura, o texto se projetará na mente do leitor, onde acionará os sentidos, se transformando em imagem.

Para Gualda (2010) um estudo comparado com foco na literatura e no cinema é possível pelo fato de existirem algumas aproximações entre ambas as artes. Literatura e cinema possuem pontos de contato em comum que se relacionam, como também possuem diferenças na linguagem e tipos de narrativa

O texto literário desperta sentimentos e sensações no leitor. No decorrer da leitura, o leitor se identifica com os personagens e é impactado pelo seu destino. O escritor busca fazer um apelo à empatia para que o leitor tenha contato sobre diferentes situações e contextos e, dessa forma, reflita sobre isso.

A literatura é um sistema de signos, um código, análogo aos outros sistemas significativos, tais como a língua articulada, as artes, as mitologias, as representações oníricas etc. Por outro lado, e nisso ela se distingue das outras artes, constrói-se com a ajuda de uma estrutura, isto é, a língua; é pois um sistema significativo em segundo grau, por outras palavras, um

sistema conotativo. Ao mesmo tempo a língua, que serve de matéria à formação das unidades do sistema literário, e que pertence, pois, segundo a terminologia hjelmsleviana, ao plano da expressão, não perde sua significação própria, seu conteúdo. É preciso, além disso, levar em conta as diferentes funções possíveis de uma mensagem, e não reduzir seu sentido a suas funções referencial e emotiva. (Todorov, 2006, p.30)

Scorsi (2005) define o cinema como a “linguagem que reproduz de forma direta e física os objetos da realidade, o que o liga ao padrão oral de significação.” (Scorsi, 2005, p. 43). Corradi, Melo e Moura (2018) destacam que tanto na literatura quanto na cinematografia, há no processo narrativo e para se estabelecer uma análise uma necessidade de desenhar uma cartografia que, por exemplo, pode ser dos aspectos: foco narrativo, fabulação, personagens e herói usados como parâmetros de construção, continuidades e mudança ocorridas entre as obras.

Costa (1989) afirma que “o cinema é uma linguagem com suas regras e convenções. É uma linguagem que tem parentesco com a literatura, possuindo em comum o uso da palavra dos personagens com a finalidade de contar histórias. (Costa, 1989, p. 27). E apesar das diferenças, conforme afirma Rebello (2012), ao longo de seus 110 anos, o cinema “sempre extraiu histórias de alguma linguagem artística, desde poemas, músicas, textos teatrais até artes plásticas – caso do surrealismo e do expressionismo nas vanguardas cinematográficas do início do século 20” (Rebello, 2012. p. 10). Entretanto, os textos literários sempre foram uma das principais fontes de narrativas. E por este motivo, sempre houve embates entre autores literários e cineastas que iriam fazer a adaptação para o cinema.

O conflito acontece por motivos ímpares e extremamente subjetivos – como é a arte de maneira geral. Mas surge, principalmente, pela natural diferença que há entre os suportes literatura e cinema. Na transposição de um mundo para o outro, determinados elementos, talvez fundamentais para um autor, podem ser impossíveis de adotar na narrativa audiovisual. É basicamente essa diferença que pressupõe que uma obra cinematográfica seja única e incomparável com o original literário. (Rebello, 2012, p. 11)

Dentre as semelhanças entre literatura e cinema, a estrutura narrativa se apresenta com uma das principais. Toda narrativa é construída através da alternância de sequências e no desenvolvimento dos temas que a história deseja tratar. O encadeamento da organização temática tem como objetivo garantir que a sequência narrativa produza sentido junto ao leitor/espectador.

Quando a linguagem do cinema surgiu, ainda seguia o modelo dos romances literários através de uma estrutura de início, meio e fim. As diferenças se apresentam no tom de narração entre o texto literário e o cinema.

Numa narrativa, a responsabilidade moral do narrador está comprometida com os julgamentos de valor que ele atribui (ou recusa atribuir) aos acontecimentos que narra. No cinema, esses julgamentos se apresentam, de maneira explícita, mas indireta, pela boca de um personagem autorizado, por exemplo, ou de maneira indireta, mas implícita, pela adoção de um tom de narração. (Gualda, 2011, p. 207)

Um filme e um romance são duas linguagens de arte. “O filme, quando baseado em uma obra escrita, realiza a passagem de uma linguagem à outra, o que ocorre no intervalo entre as duas, a que chamamos de tradução.” (Scorsi, 2005, p. 37). A tradução é o trabalho de transcrição da obra original, motivado pelo desejo de recriá-la em outra linguagem. Haroldo de Campos (2011) admite a impossibilidade de traduzir textos criativos e por isso, chama este trabalho de transcrição ou recriação, por entender a tradução como algo intimamente ligado à interpretação e à leitura, portanto, sendo um processo crítico

Assim, por exemplo, o Joyce de *Ulysses* e *Finnegans Wake*, ou, entre nós, as *Memórias sentimentais de João Miramar* e o *Serafim Ponte Grande*, de Oswald de Andrade; o *Macunaíma*, de Mário de Andrade; o *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Tais obras, tanto como a poesia (e mais do que muita poesia), postulariam a impossibilidade da tradução, donde parecer-nos mais exato, para este e outros efeitos, substituir os conceitos de prosa e poesia pelo de texto. (Campos, 2011. P. 33-34)

Para traduzir a obra literária para o cinema, o diretor escolhe técnicas e estratégias formais como a montagem, o distanciamento da câmera e o close-up. Estes são alguns dos “caminhos encontrados para romper com o mundo real e construir um significado que não preexiste à representação” (Gualda, 2011, p.207). Esta impressão de realidade é uma das similaridades entre a obra visual e verbal e é construída através de técnicas específicas.

No romance literário, também há técnicas que são utilizadas pelo narrador.

O diretor é substituído pelo escritor que cria uma voz para representa-lo. A ideia de realidade, conhecida como verossimilhança, também é dada através da linguagem, da capacidade da obra de fazer sentido (coesão e coerência), da posição assumida pelo condutor, da apresentação e da caracterização dos personagens e mais uma série de elementos escolhidos pelo autor capazes de nos transmitir a sensação de que cada evento acontece com alguém que conhecemos, num ambiente familiar e no momento que vivemos. (Gualda, 2011, p. 208)

Assim, nota-se quais são os principais desafios em adaptar uma obra literária para as telas do cinema. Scorsi (2005) explica as dificuldades para adaptar um texto literário para um filme.

Em primeiro lugar, porque não se pode representar visualmente significados verbais, da mesma forma que é praticamente impossível exprimir com palavras o que está expresso em linhas, formas e cores. Em segundo lugar, porque a imagem conceitual, que a leitura faz nascer no espírito, é fundamentalmente diferente da imagem fílmica, baseada em um dado real que nos é oferecido imediatamente para se ver, e não para se imaginar gradualmente. Pois, se o romance narra um mundo, o filme nos coloca diante de um mundo organizado de acordo com uma continuidade e contiguidade. (Scorsi, 2005, p. 41)

O ato de ler um livro ou assistir um filme faz com que o leitor/espectador se envolva em um mundo novo. Por isso, a experiência de ter contato com a obra no filme ou no livro será diferente, como exemplifica Garrit (2003) que afirma que “diferente do livro, onde o leitor constrói a imagem mentalmente daquilo que lê, o filme exhibe a imagem pronta junto com a narrativa.” (Garrit, 2003, p. 47)” No cinema, a imagem é a principal produtora de significados. A fotografia (iluminação) e a trilha sonora, juntamente com a imagem visual, também são componentes fundamentais no cinema para a criação dos signos fílmicos.

Para Johnson (2003) as relações entre cinema e literatura são múltiplas e complexas, caracterizadas por uma forte intertextualidade. O cinema costuma fazer alusões fílmicas à literatura, podendo ser orais, visuais ou até mesmo escritas. Johnson (2003) cita alguns exemplos como o filme *História de Lisboa* (1994)¹, de Wim Wenders, onde há uma cena em que a personagem principal lê poemas de Fernando Pessoa e uma figura de Pessoa aparece pelo menos duas vezes nas ruas de Lisboa durante as filmagens. Logo, há muitas variações na relação entre estes dois meios de expressão artística.

A exigência de fidelidade à obra literária nas adaptações para o cinema é chamada de “falso problema” para Johnson (2003), pois ignora as diferenças fundamentais entre os dois campos artísticos.

Da mesma forma que o escritor tem a sua disposição criativa a linguagem transformada em texto, que está impregnado de conotações, denotações, metáforas, o cineasta trabalha com materiais criativos diferentes, são eles: Imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogos, narração e letras de músicas), sons não verbais (ruídos efeitos sonoros), música e a própria

¹ Título no Brasil: O Céu de Lisboa.

língua escrita (créditos, títulos e outras escritas). (Corradi; Melo; Moura, 2018, p. 105)

Todos esses materiais podem ser manipulados de diversas maneiras para escrever uma história. O cinema tem dificuldade de usar certos métodos da literatura, assim como a literatura também não consegue utilizar as mesmas estratégias comunicacionais do cinema.

Como um exemplo do desafio da tradução de uma obra literária para o cinema, pode-se citar o objeto de estudo deste trabalho: o livro e filme *Bonequinha de Luxo*. A adaptação do livro *Bonequinho de Luxo* (1958) para o cinema foi lançada em 1961 com roteiro de George Axelrod e direção de Blake Edwards. O filme altera a história, pois a mesma era considerada imoral, e transforma a narrativa em uma comédia romântica.

A personagem principal é transformada em uma romântica sonhadora, apesar de morar sozinha, beber e fumar. O roteiro transforma o narrador do livro, Paul Varjak, seu vizinho, em um par romântico de Holly Golightly e adiciona um conflito que os impede de ficarem juntos.

Holly quer casar por dinheiro e se envolver romanticamente com Varjak atrapalharia os seus planos. Já Varjak está envolvido com uma mulher rica que o ajuda financeiramente. Este conflito não existe no livro e a alteração foi feita para corresponder a um ideal conservador dos filmes de Hollywood além de agradar ao público da época. “O público não queria ver a história de uma mulher solteira a enfrentar problemas sozinha e depois, no final da história, partir sem deixar rasto. Pelo contrário, o público pretendia uma história de amor com um final feliz.” (Pereira, 2019, p. 56).

O filme também é potencializado por elementos como a direção de arte. O figurino do filme ajudou a construir a aura glamorosa de Holly Golightly que era idealizada por Truman Capote, autor do livro. Assim, o filme transparece este padrão conservador de Hollywood, onde os elementos que são considerados imorais são apenas sugeridos de forma sutil ao longo da narrativa.

Portanto, a adaptação de um texto literário para o cinema também leva em consideração o contexto social e cultural do momento de sua produção. E no caso

de Bonequinha de Luxo, objeto de estudo deste trabalho, a produção cinematográfica ainda deveria obedecer ao Código Hays.

O Código Hays, ou Código de Produção de Cinema, foi um conjunto de normas morais aplicadas aos filmes lançados nos Estados Unidos entre 1930 e 1968 pelos grandes estúdios cinematográficos. Este código censurava, entre outras coisas, qualquer palavra de cunho religioso, miscigenação e qualquer referência a perversão sexual ou questões de gênero.

Por isso, na sua adaptação ao cinema, Bonequinha de Luxo teve que sofrer alterações em seu roteiro para poder ser exibido, pois o livro era considerado amoral para os valores da época. E para atender aos desejos do público, o filme foi transformado em uma história de amor com um final feliz.

Para realizar a adaptação de Bonequinha de Luxo, as estratégias comunicacionais do cinema como o uso das cores, luz e sombra, trilha sonora e direção de arte foram fundamentais. Em especial, a direção de arte teve uma grande importância para o filme e, por isso, será tratada com maior aprofundamento no próximo subcapítulo.

2.2 Direção de Arte

A direção de arte costuma estar envolvida na parte de cenografia, maquiagem, figurinos, cor e iluminação, por isso, é uma parte essencial para ajudar na construção dos personagens e na contribuição da narrativa de produções audiovisuais. A partir do conceito visual inicial almejado pelo diretor, o diretor de arte compartilha com ele suas impressões sobre a história, os personagens e espaços onde transcorrem as ações e como pretende traduzir a narrativa proposta em elementos visíveis e visuais (Vargas, 2014, p. 3). Portanto, a direção de arte tem a função de ajudar a traduzir a visão que o diretor tem sobre o roteiro para as telas de cinema.

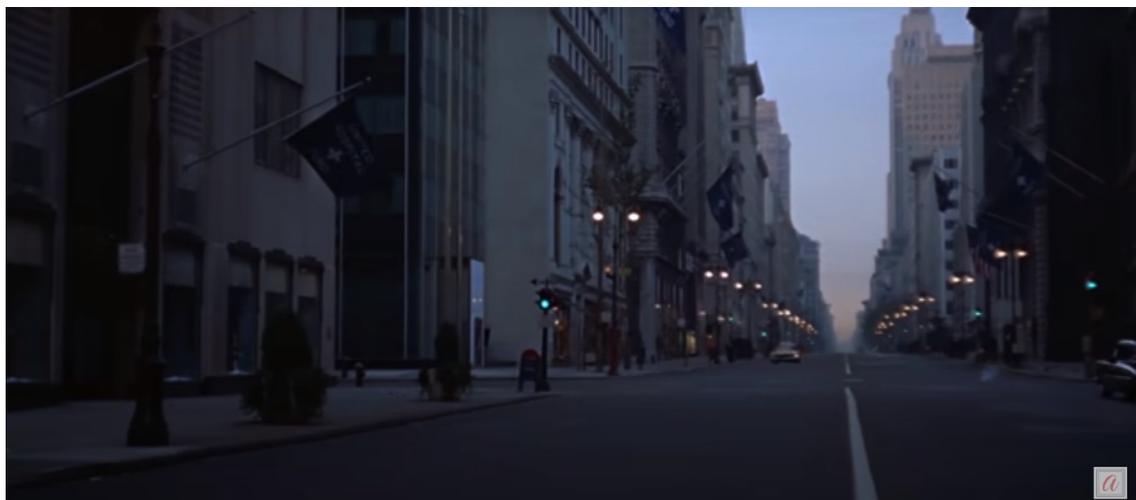
Martin (2005) chama os elementos da direção de arte de elementos não específicos, pois não pertencem propriamente à arte cinematográfica, sendo utilizados por outras artes como o teatro e a pintura. Alguns destes elementos

citados fazem parte do trabalho da direção de arte e, também, da direção de fotografia.

As iluminações constituem um fator decisivo de criação da expressividade da imagem. A iluminação serve para definir e moldar os contornos e os planos dos objetos, e também para criar a impressão de profundidade espacial, assim como para criar uma atmosfera emocional, e até efeitos dramáticos (Lindgren *apud* Martin, 2005, p. 72). Logo, nota-se que o modo que a iluminação é utilizada na cena pode ser um fator de dramatização, sendo possível criar vários tipos de atmosfera e diversos tipos de efeitos.

Na cena inicial de *Bonequinha de Luxo* (1961), a iluminação é usada de forma frontal e não destaca nenhum elemento em especial. O contraste é baixo e ajuda a ilustrar um amanhecer calmo na cidade de Nova York.

Figura 1- Abertura do filme *Bonequinha de Luxo* (1961)



Fonte: *Bonequinha de Luxo* (1961)

Por ser um filme que buscava um grande alcance de público, a iluminação utilizada em *Bonequinha de Luxo* (1961) teve uma presença mais discreta, para não gerar incômodos no espectador e nem o desviar da narrativa. Portanto, neste caso, a iluminação não possui uma função narrativa de destaque.

Martin (2005) define que o cinema possui três tipos de figurino:

Realistas: os que são conformes a realidade histórica, pelo menos nos filmes em que o figurinista se refere a documentos de época e põe à frente as das exigências de vestuários das estrelas de cinema a preocupação com a exatidão. Exemplo: *A Quermesse heroica*; Para-realistas: quando o figurinista se inspira na moda da época, mas procede a uma estilização. Exemplo: *Os nibelungos*, *A Paixão de Joana D'Arc*, *Dia de Cólera*, *Ivan*, *O Terrível*, *O Sétimo Selo*.) A preocupação com o estilo e a beleza supera o rigor da exatidão pura e simples. Assim, os figurinos possuem uma elegância atemporal; Simbólicos: a exatidão histórica não tem importância e o figurino tem como objetivo traduzir simbolicamente as características, os tipos sociais, a personalidade ou o estado de alma dos personagens. (MARTIN, 2005, p.76)

Logo, nota-se a importância do figurino para a construção da narrativa, pois os trajes de um personagem têm como função distinguir e confirmar sua personalidade. Os figurinos são importantes para compor uma realidade histórica, se inspirando na moda da época, sendo possível também criar efeitos psicológicos desempenhando um papel diretamente simbólico na ação.

Lumet (2005) fala sobre a importância do figurino na composição do filme *O Assassinato no Expresso do Oriente* (1974).

Quando Betty Baccall aparece pela primeira vez em *Assassinato no Oriente Expresso* está usando um vestido de veludo longo, cor de pêssego e cortado de viés com chapéu e egrete combinando. Jacqueline Bisset, em sua primeira aparição, usa um vestido comprido azul de seda, um casaco da mesma cor com gola branca de aninho, e na cabeça um minúsculo toque com uma pena. Ora, Tony Walton (que fez os figurinos) sabe que ninguém toma um trem vestido desse jeito. Mas o que as pessoas vestem não vem ao caso. De fato, o que as pessoas realmente usam quando embarcam num trem é a última coisa que teríamos levado consideração. O objetivo era lançar o público num mundo que ele nunca conheceu - criar um sentimento de como as coisas eram glamourosas. (LUMET, 1998, p.92)

O filme, baseado no romance de Agatha Christie, se passa em um trem luxuoso. Assim, o figurino foi utilizado como forma de demonstrar a riqueza dos personagens e também de criar uma atmosfera elegante.

O cenário é um elemento de extrema importância no cinema e pode ter inúmeras funções dentro do filme. Podem ser construídos em estúdio, como também, podem existir independente da filmagem. Um cenário pode ser construído

por necessidade histórica ou com intenção simbólica, e também pode ser escolhido em função da dominação psicológica da ação, refletindo o drama dos personagens.

Martin (2005) classifica os cenários de um filme em três tipos. Realista: nesta perspectiva, o cenário não tem outra implicação a não ser a sua própria materialidade, significando apenas o que é. Impressionista: o cenário é escolhido devido à sua função da sua dominância psicológica na ação, pois condiciona e reflete, ao mesmo tempo, o drama dos Personagens. Expressionista: enquanto o cenário impressionista é, em geral, natural, o cenário expressionista é criado quase sempre artificialmente para sugerir uma impressão plástica convergente com a dominante psicológica da ação. (Martin, 2005, p.79)

Os elementos que compõem o cenário são colocados de forma estratégica para despertar sentimentos no público. Martin (2005) cita o espelho como uma janela aberta para um mundo misterioso e angustiante como na cena em que a galeria de espelhos que estilhaçam em mil fragmentos a agonia solitária da personagem de *A dama de Xangai* (1947).

O uso da cor também tem importância na construção do meio fílmico. O cinema foi produzido em preto e branco durante quarenta anos, por isso, a cor foi um elemento de pouca importância durante muito tempo. Após a utilização da cor no cinema, os realizadores perceberam que as cores não precisavam ser realistas, mas que deviam ser utilizadas em função dos valores e das implicações psicológicas das diversas tonalidades. Martin (2005) exemplifica o uso da cor através de uma cena do filme *Ivan, O Terrível* (1944)

As cenas de festas são tratadas numa resplandecente dominante vermelha; depois, quando pretendente vestido, por zombaria, com os trajes do czar, se lembra de que o espera um regicídio na catedral e compreende que ele é quem vai, por engano, ser a vítima, lê-se então o medo em seu rosto, reforçado por uma dominante de azul glacial nas cenas da catedral. (MARTIN, 2005, p. 89).

Neste exemplo, é possível perceber a função da cor na construção de emoções no personagem. Logo, nota-se que a utilização das cores deve ser bem compreendida e não ser, necessariamente, uma reprodução da realidade exterior, já que possui um valor psicológico e dramático, podendo adquirir uma função expressiva.

O trabalho da direção de arte deve ser discutido com o diretor e o diretor de fotografia. Após as definições feitas em conjunto sobre a construção da narrativa e dos personagens, o diretor de arte passa a trabalhar para criar o roteiro do filme de forma visual.

Todos os elementos como iluminação, cenário, figurino e cores devem atuar para a produção de signos cinematográficos. O visual do personagem deve comunicar indícios de sua história pessoal, de seu trabalho, de suas relações, de sua personalidade e de seus gostos. Através das escolhas destes elementos, o diretor de arte participa da construção da narrativa e dos personagens, caracterizando-a de forma visível.

3. O LIVRO E O FILME “BONEQUINHA DE LUXO”

Este capítulo tem por objetivo dissertar sobre alguns elementos que compõem as narrativas do filme e do livro *Bonequinha de Luxo*, relacionando-os com o contexto cultural e social de sua época e todos os principais personagens que ajudaram a criar o texto e os personagens da história. O primeiro subcapítulo aborda a história do autor Truman Capote. O segundo subcapítulo aborda o contexto histórico da época do lançamento tanto do livro quanto do filme. O terceiro subcapítulo fala sobre o diretor Blake Edwards e o roteirista George Axelrod e a importância de ambos para definir o tom da história que foi levada para as telas do cinema. Além dos autores apresentados, todo este capítulo tem como principal base teórica a obra de Sam Wasson (2011).

3.1 Truman Capote

Truman Streckfus Persons, mais conhecido como Truman Capote, foi um escritor, roteirista, e dramaturgo estadunidense. Durante sua vida, o romancista escreveu vários contos, romances e peças teatrais. Tornou-se conhecido, principalmente, por ser precursor em um gênero chamado de jornalismo literário através do livro *A sangue frio* (1965) e também pelo conto *Bonequinha de Luxo* (1961).

Nascido em Nova Orleans, Louisiana, em 30 de setembro de 1924, a infância de Capote foi marcada pelos abandonos constantes de sua mãe, Lillie Mae, que o deixava com parentes durante meses. “Após o divórcio dos pais, aos cinco anos, Truman foi mandado para a casa da tia em Monroeville, Alabama” (Wasson, 2010, p. 23). Neste local, conheceu Harper Lee, que anos mais tarde ficaria conhecida pelo célebre livro *To Kill a Mockingbird* (1960).

Estes acontecimentos marcaram a sua infância e inspiraram alguns de seus posteriores escritos. O menino Truman teve que se acostumar a viajar e se adaptar à ausência da mãe, Lillie Mae. Com o tempo, o abandono da mãe passou a machucá-lo menos e sua capacidade de adaptação o transformou em um gênio.

A biblioteca foi o seu refúgio e lá aprendeu a admirar Willa Cather, Flaubert e Proust. Era uma criança solitária que aprendeu a ler e escrever sozinho antes mesmo de entrar na escola. Com apenas 5 anos, já era visto com um dicionário e bloco de notas na mão e começou a se aventurar no mundo da ficção aos 11 anos, quando Truman relata que já escrevia três horas seguidas nesta época (Teias, 2019).

Em 1933, a mãe de Truman casou-se com José García Capote, um empresário oriundo das Ilhas Canárias. Logo, Truman se mudou para Nova Iorque com sua mãe e seu segundo marido, que o adotou. Assim, o nome de Truman foi alterado de Truman Streckfus Persons para Truman García Capote.

Pouco tempo depois, José foi condenado por fraude e a família teve que se mudar novamente. Devido às diversas mudanças da família, Truman frequentou inúmeros estabelecimentos de ensino entre 1935 e 1943. Em alguns destes lugares, Truman escrevia para o jornal da escola. Abandonou a escola aos dezessete anos de idade e nunca terminou o ensino secundário.

Em Millbrook, no Connecticut, Truman Capote passou a frequentar a escola secundária de Greenwich. Com a ajuda de Catherine Wood, do Departamento de Inglês, o talento de Capote para a escrita foi lapidado ainda mais.

Depois de abandonar a escola, o aspirante a escritor conseguiu um emprego no *The New Yorker*. Em um primeiro momento, trabalhou no departamento de contabilidade e, posteriormente, passou a escrever pequenos textos. Truman Capote se manteve neste emprego por dois anos até ser despedido devido a um conflito interno.

As primeiras histórias de Capote tais como “*A Mink of One's Own*”, “*Miriam*”, “*My Side of the Matter*”, “*Preacher's Legend*”, “*Shut a Final Door*” e “*The Walls Are Cold*” foram publicadas entre 1943 e 1946 em revistas importantes como *The Atlantic Monthly*, *Harper's Bazaar*, *Harper's Magazine*, *Mademoiselle*, *The New Yorker*, *Prairie Schooner* and *Story*. A partir daí, Truman Capote começou a chamar atenção do público como um prodígio precoce da ficção.

Em 1945, aos 18 anos, o conto *Miriam* ganhou o Prémio O. Henry Memorial. Através deste conto, Capote conseguiu um contrato com a Random House Publishers para o livro *Other Voices, Other Rooms* (1948), que ficou na lista dos

mais vendidos do New York Times por nove semanas, vendendo mais de 26 mil cópias. Trata-se de um romance semiautobiográfico como um reflexo do período da infância em que Capote passou no Alabama.

De acordo com Pereira (2019), nesta época, Truman Capote já era uma jovem promessa literária e começou a construir sua fama nos círculos culturais de Nova Iorque. O escritor passou a levar uma vida de excessos, frequentando festas da alta sociedade nova iorquina e tornando-se amigo de artistas, personalidades e celebridades de Hollywood e do teatro como Marilyn Monroe e Humphrey Bogart, Jacqueline Kennedy e Andy Warhol.

No início da década de 1950, o escritor passou a se aventurar no universo do teatro e do cinema. Capote adaptou alguns textos para peças e musicais, além de ter escrito argumentos para o cinema. O filme *Beat the Devil* (1954) de John Huston foi a primeira colaboração importante de Truman Capote para a sétima arte. Ainda escreveu *The House of Flowers*, um musical, e o romance *The Grass Harp* (1951) durante o período em que permaneceu na Europa.

Ao retornar para os EUA, Capote escreveu *Bonequinha de Luxo* (1958). O conto foi publicado em um livro que leva o nome da novela *Bonequinha de Luxo* com outros três contos. A protagonista Holly Golightly se tornou uma das personagens mais famosas do escritor. O estilo de linguagem presente neste livro deu à Truman Capote o epíteto de “Melhor escritor de sua geração”.

Seu livro mais famoso “A sangue frio” (1966) se originou de uma notícia publicada no *The New York Times* em novembro de 1959. O artigo relatava o misterioso assassinato da família Clutter, numa zona rural do Kansas. Capote ficou fascinado com a história e viajou com sua amiga, a escritora Harper Lee, em direção ao local do crime. Na cidade, o escritor entrevistou os envolvidos na investigação, como também os moradores locais, além de ter desenvolvido uma relação ambígua com os assassinos Perry Smith e Dick Hickock.

Capote não usava gravadores nem cadernos de anotações. Ao invés disso, decorava conversas e anotava apenas pequenas citações. Ao todo, o processo de pesquisa e escrita para o livro durou seis anos. A obra foi publicada em 1966 e Truman Capote foi considerado pioneiro no gênero jornalismo literário.

Depois de “A Sangue Frio, Capote não voltaria a escrever nenhum outro romance. O alcoolismo e as drogas consumiram sua saúde e seu trabalho e, por isso, o escritor veio a falecer em 25 de agosto de 1984, pouco antes de completar 60 anos.

Truman Capote é conhecido como um dos escritores estadunidenses mais brilhantes do século XX. Era ousado e provocador e, abertamente, homossexual em uma época em que isso era proibido. Sua orientação sexual permeou em parte sua escrita, assim como suas amigas da alta sociedade nova iorquina também inspiraram sua personagem mais famosa: Holly Golightly.

Para muitos, *Breakfast at Tiffany's* assemelha-se ao livro de Christopher Isherwood, *The Berlin Stories* (1945), que narra a história de Sally Bowles, uma personagem desnorteada e amoral que vive em Berlim nos anos 30. Tanto Capote como Isherwood criaram uma protagonista feminina, pela qual nutrem um amor platônico de narradores masculinos. (Pereira, 2019, p. 30)

O livro *Bonequinha de Luxo* foi lançado em 1958 e traz a novela homônima e outros três contos de Capote: *Uma casa de flores* (1951), *Um violão de diamante* (1950) e *Memória de Natal* (1956). A história se passa na década de 1940, em plena Segunda Guerra Mundial.

3.2 O contexto histórico

Durante este período de conflito militar, a escassez de produtos era constante e o racionamento era rigoroso. Logo, a simplicidade se tornou regra. Com o fim da Segunda Guerra, a economia dos EUA se fortaleceu e novos postos de trabalho foram criados. Por questões militares e econômicas, os EUA ressurgiram como potência econômica. Um novo período de prosperidade surgiu após tanto tempo de escassez.

Na moda, esse marco foi estabelecido através da primeira coleção pós-guerra de Christian Dior lançada em 1947 e batizada de *New Look* pela *Harper's Bazaar* americana. Wasson (2010) descreve da seguinte forma:

Com metros e mais metros de tecidos suntuosos e macios, jaquetas justas apertadas na cintura e saias muito rodadas, Dior deixou para trás as ombreiras musculosas e os tecidos duráveis do começo da década de 40. Em seu lugar, ele reintroduziu a silhueta ampulheta e o busto havia muito

esquecido: de repente, as mulheres tinham permissão para ser femininas outra vez. (De fato, o New Look era tão luxuoso que foi brevemente condenado pela Junta de Comércio Britânica). (Wasson, 2010, p. 61)

A Figura 2 ilustra o famoso *New Look* de Christian Dior.

Figura 2 - New Look de Christian Dior



Fonte: Revista VLK (2023)

Em outubro de 1949, a filósofa francesa Simone de Beauvoir lança o livro *O segundo sexo*. Considerado como um marco do feminismo, a obra discute os mitos em torno da mulher e rebate as teorias sobre a feminilidade. O livro serviu de base para a chamada “segunda onda do feminismo” que floresceu no início dos anos 60.

Na década de 50, no período chamado de pós-guerra, os livros e filmes ilustravam um período de prosperidade e felicidade. Muitas famílias se mudaram para os subúrbios das grandes cidades, influenciadas pelo recente fenômeno chamado de *Baby Boom*, que em tradução literal, significa “explosão de bebês, ou seja, um grande aumento no número de nascimentos.

A prosperidade era associada à tranquilidade da vida dos subúrbios. Por isso, o automóvel se tornou indispensável às famílias de classe média, além de carregar a simbologia de independência e emancipação dos estadunidenses.

Neste modelo de família feliz estadunidense, todos os membros tinham papéis definidos. As mulheres tinham a função de cuidar das tarefas domésticas e dos filhos, enquanto os homens proviam o sustento da família. A mídia de massa da época divulgava este ideal de família através de filmes, livros, revistas e pela publicidade como no exemplo do anúncio publicitário da Figura 3

Figura 3 - Propaganda da Coca-Cola de 1957

Isto faz um bem...



A família...o Natal e...Coca-Cola...
símbolos universais de cordialidade!

Quando o espírito do Natal está em todos os lares e a cordialidade toma conta de todos os corações, a presença de Coca-Cola é uma sugestão de confraternização, um convite à alegria saudável dos bons momentos da vida. Que se realizem todos os seus ideais de ventura... Que se cumpram todos os votos que V. receberá: "Feliz Natal... Feliz Ano Novo!" E, a todos eles, acrescente, também, os nossos: "Que V. se mantenha sempre em forma durante todos os dias do próximo ano... que V. tenha o melhor Natal do mundo!"

OS FABRICANTES DE COCA-COLA



Fonte: Propagandas históricas (2019)

Conforme afirma Zayas (2001) “a publicidade emergiu como forma discursiva que permitiu a incorporação de diferentes classes sociais a uma cultura de mercado”. Além da publicidade, a produção em grande escala e o crédito barato permitiu aos estadunidenses o acesso a inúmeros bens de consumo.

A felicidade era alcançada através do consumo de bens materiais que se tornaram uma válvula de escape para esquecer os horrores da Segunda Guerra Mundial. A televisão se transformou no principal veículo de mídia e entretenimento e era responsável por reunir famílias e amigos para acompanhar a programação (Gaúcha ZH, 2020).

A indústria do entretenimento cresceu, principalmente, devido ao boom adolescente. O conceito de juventude foi inventado durante este período, pois anteriormente, as pessoas saíam da infância e iam direto para a vida adulta (Alves,

2015). Os jovens não queriam mais se vestir como seus pais e agora tinham preferências como o *rock and roll*, carros de marca, livros de banda desenhada, novos estilos de vestuário, cortes de cabelo modernos e sexo pré-marital. Surgiram ídolos contemporâneos, tais como Elvis Presley e James Dean.

Esta nova era de prosperidade econômica nos EUA fez surgir muitos jovens consumistas que viviam o novo *american way of life*. Ainda nos anos 50, surgiu o movimento dos direitos civis nos EUA, que se opôs à segregação nos transportes públicos, que tinha como liderança, o ativista político Martin Luther King.

Para uma obra do final da década de 1950, o conto Bonequinha de Luxo aborda diversos temas que eram considerados tabus, como a prostituição. O contexto de seu lançamento é marcado por mudança e agitação, em termos de alterações sociais de papéis de gênero.

Enquanto no período da Segunda Guerra Mundial, muitas mulheres tiveram que trabalhar fora e, por isso, conquistaram independência financeira, nos anos 50 foi instituído o conceito de *housewife*. A realização de uma mulher se limitava ao casamento e cuidado com os filhos (Alves, 2015).

Em pouco tempo, essa filosofia de vida gerou um sentimento de tédio e vazio nas donas de casa. Por isso, surgiu a necessidade de reaver a liberdade e posição social do período da Segunda Guerra e, assim, as mulheres passaram a lutar por sua independência financeira, realização pessoal e individualidade.

Assim, surge Holly Golightly, uma personagem que é o *zeitgeist*² deste período de transição e representou um novo estilo de vida para as mulheres da época. O filme baseado no conto de Truman Capote é lançado três anos depois, em 1961. Os *baby boomers* já eram adolescentes nesta época e estavam começando a entrar na idade adulta.

Essa geração passa a buscar por mudanças comportamentais, liberdade de expressão e liberdade sexual. Nos anos 60, surgiram os movimentos de contracultura. Algumas minorias começaram a se reunir para lutar por direitos através de manifestações em vários países, as lutas dos movimentos negros (*black power*), dos movimentos gays (*gay power*) e igualdade de estatuto entre os gêneros (*women's lib*).

² Tradução em português: espírito do tempo.

O ápice foi no ano de 1968, quando diversos movimentos estudantis saíram pelas ruas em todo mundo, com o objetivo de contestar a sociedade vigente. As mulheres passaram a exigir igualdade de direitos, de decisão, de salários, assim como, a invenção da pílula anticoncepcional, que foi um marco importante para as mulheres nessa mudança de comportamento, representando uma liberdade de escolha.

Dentro deste contexto, o filme *Bonequinha de luxo* de 1961 ainda foi considerado transgressor, mesmo com as mudanças dentro do roteiro em comparação ao livro de Truman Capote. O filme era mais conservador e possui uma atmosfera de conto de fadas, enquanto o livro era ainda mais ousado para a sua época.

3.3 O filme

Martin Jurow recebeu um relatório de leitura de *Bonequinha de Luxo* (1958) e percebeu um potencial em transformá-lo em um longa-metragem no formato de uma comédia romântica comercial. Juntamente com Richard Sheperd, Jurow negociou os direitos para produzir a adaptação para o cinema.

A primeira opção para o roteiro foi Summer Locke Elliot. Tratava-se de um romancista, dramaturgo e roteirista de televisão. Entretanto, seus trabalhos de roteiros de longa-metragem nunca tinham saído do papel. Este fato não era necessariamente um problema para Sheperd e Jurow. “Para a dupla de produtores, o fato de Elliot ser um escritor gay que morava em Nova York só melhorava o acordo e sugeria a possibilidade de cultivar aquele certo toque Capote” (Wasson, 2010, p. 106). Porém, devido às divergências entre o roteiro de Elliot e as expectativas de Sheperd e Jurow para o filme, o roteirista deixou o projeto.

Os produtores passaram a procurar um substituto e George Axelrod entrou para o filme. Desde que leu o livro, o roteirista já tinha grande interesse em adaptar *Bonequinha de Luxo* e levou sua ideia de adaptação para a Fox, mas a dupla Sheperd e Jurow já havia passado na sua frente.

Axelrod se ofereceu para fazer o roteiro, mas os produtores recusaram em um primeiro momento. O roteirista era rotulado pelo seu sucesso *O pecado mora ao lado* (1955) com Marilyn Monroe e por isso, Sheperd e Jurow acreditavam que Axelrod não teria a sofisticação necessária para escrever o roteiro de *Bonequinha de Luxo* (1958).

Com Elliot fora do filme, Axelrod se tornou uma opção para Sheperd e Jurow, mas o roteirista deveria conseguir entregar a ideia que eles queriam: uma comédia romântica contemporânea para uma geração moderna com uma linha de enredo clara, sofisticação e um personagem masculino menos efeminado. Após ouvirem a proposta de Axelrod, a dupla Sheperd e Jurow decidiu que ele faria o roteiro de *Bonequinha de Luxo*.

Após a definição do roteirista, os produtores precisavam definir um diretor para o filme. Kurt Frings, agente de Audrey Hepburn, havia feito uma lista de diretores para *Bonequinha de Luxo* para garantir que Audrey fosse bem cuidada.

Em um primeiro momento, John Frankenheimer iria dirigir o filme. Era um experiente diretor de televisão. Durante três meses, Axelrod e Frankenheimer trabalharam no roteiro de *Bonequinha de Luxo*. Porém, Frankenheimer não estava na lista de diretores aprovados por Frings que deu o ultimato: Audrey irá fazer o filme, mas não com Frankenheimer. Assim, o diretor ficou fora do projeto.

Os diretores da lista de Frings foram chamados, mas, quando estavam interessados, já se encontravam comprometidos em outras produções. Então, Richard Sheperd sugeriu Blake Edwards. Na época, seu filme mais recente era *Anáguas a bordo* (1959), estrelado por Cary Grant. O fato de ter dirigido Grant com êxito nesse filme foi determinante para Kurt Frings. O agente de Audrey Hepburn se preocupava com a atriz, que precisava de um diretor que a ajudasse a moldar sua performance em cena.

Blake Edwards conseguiu dirigir com magnitude um astro do porte de Cary Grant e, por isso, conquistou o trabalho de sua vida. Edwards era um diretor jovem e a aposta nele para dirigir *Bonequinha de Luxo* era arriscada.

A série de televisão *Peter Gunn* foi criada por Blake Edwards e também foi fundamental para conquistar a direção de *Bonequinha de Luxo*. Segundo Wasson

(2010), Peter Gunn era o máximo do moderno no final da década de 50 e início da década de 60.

O protagonista era um detetive particular elegante e apaixonado por jazz que resolvia crimes e casos estranhos. Com a ajuda de seus fotógrafos, Edwards desenvolve um estilo altamente cinematográfico para o seu programa de televisão, com contrastes pesados, ângulos excêntricos e movimentos de câmeras desorientadores. A Figura 4 ilustra uma cena do seriado Peter Gunn

Figura 4 - Cena de Peter Gunn (1958)



Fonte: DailyDooWop (2017)

O famoso tema de abertura da série foi composto por Henry Mancini e “usava jazz moderno em uma época em que quase toda a televisão recorria a um som orquestral mais formal” (Wasson, 2010, p. 132). A dupla Jurow e Sheperd buscavam este clima moderno para Bonequinha de Luxo e, por isso, Blake Edwards foi definido como diretor do filme.

Junto com Axelrod, ambos concordaram em se afastar do texto original de Truman Capote, pois acreditavam que uma adaptação fiel assustaria o público. A homossexualidade do personagem principal masculino e o estilo de vida não convencional de Holly Golightly ainda eram vistos como amorais.

Moon River, a música composta por Henry Mancini para o filme Bonequinha de Luxo, teve grande importância para mudar a atmosfera entre livro e filme. A música é um elemento utilizado no cinema como uma estratégia narrativa. De acordo com Gorbman (1987), a música foi usada na época do cinema mudo como

uma importante função semiótica, pois definia atmosferas, cenários históricos, ajudava a identificar personagens e qualificar ações, além de proporcionar condição rítmica à história.

No início do filme, quando Holly Golightly está em frente à joalheria Tiffany's, tomando um café da manhã, o instrumental de Moon River compõe a cena e ajuda a definir o tom cômico e romântico que seguirá por todo o filme. Posteriormente, Moon River foi inserida em uma cena para ser cantada pela protagonista do filme. Na cena, o personagem Paul está datilografando de forma veloz e concentrada até que passa a escutar um som entrando pela janela. Holly Golightly está cantando acompanhada de um violão, conforme ilustra a Figura 5.

Figura 5 - Holly Golightly (Audrey Hepburn) cantando Moon River no filme Bonequinha de Luxo (1961)



Fonte: Cinema Ação (2015)

Ao cantar Moon River, Holly revelava quem ela era por trás da sofisticação: uma garota sonhadora e insegura do sul dos EUA. Enquanto a melodia soa de forma melancólica, a letra remete à uma busca pela felicidade.

A canção também fala de uma relação entre dois amigos. No fim da música, Holly canta “Nós estamos atrás do mesmo final do arco-íris”. Até hoje, o arco-íris é

associado à felicidade, devido às lendas que envolvem esse fenômeno da natureza e também ao seu colorido que é capaz de fascinar as pessoas.

Assim, Moon River tornou-se fundamental para mudar a atmosfera entre livro e filme. A música dá ao filme Bonequinha de Luxo um aspecto sonhador e romântico que não está presente no texto do livro.

4. GÊNERO

Este capítulo dissertará sobre as questões de gênero e teorias feministas, além de discutir a presença da mulher no cinema. O primeiro subcapítulo abordará as questões de gênero e o movimento feminista no século XX através de Beauvoir (1970), Davis (2016) hooks (2018) e Engels (2019). O segundo capítulo irá discutir as personagens femininas presentes no cinema nas décadas de 1950 e 1960, através de Kaplan (2016). Por último, o terceiro subcapítulo cita as questões de gênero presentes em Bonequinha de Luxo com o aporte teórico de Pereira (2019), Seger (2006) e Wasson (2010).

4.1 Estudos sobre gênero e o movimento feminista no século XX

O contexto de lançamento de Bonequinha de Luxo, tanto livro quanto filme, é de surgimento da Segunda Onda Feminista, influenciada, principalmente, pelas ideias de Simone de Beauvoir. Este período de atividade feminista começou nos anos 60 nos Estados Unidos e, posteriormente, se espalhou pelo mundo.

A obra de Truman Capote é influenciada por estes questionamentos das mulheres que começam a surgir ainda nos anos 50. Houve uma reação à domesticidade feminina que retornou aos lares depois da Segunda Guerra Mundial. e a personagem Holly Golightly reflete este período de luta por direitos.

Durante o século XIX, o movimento sufragista já estava prestes a emergir e ganhou ainda mais força em diversos países no fim do século XIX e início do século XX. Tratava-se de um movimento que reivindicava uma participação ativa das mulheres na política, com direito das mulheres votarem e serem votadas.

No início das eras democráticas, o sufrágio feminino foi negado e o poder político era dominado pelos homens. A exclusão das mulheres era baseada em uma prerrogativa de que este grupo social não tinha capacidade de atuar no meio político. O movimento sufragista representou a primeira onda do feminismo que ficou marcada pela luta pelo direito ao voto.

Davis (2016) cita a Convenção de Seneca Falls como a primeira convenção de direitos das mulheres nos Estados Unidos. A convenção ocorreu em 1848.

O foco enfático da Declaração de Seneca Falls era a instituição do matrimônio e seus vários efeitos prejudiciais às mulheres: o casamento roubava delas seu direito à propriedade, tornando-as econômica e moralmente dependentes de seus maridos. Ao exigir obediência absoluta por parte das esposas. A instituição do matrimônio dava aos maridos o direito de puni-las e, o que é ainda pior, as leis de separação e divórcio eram quase totalmente baseadas na supremacia masculina. (Davis, 2016, p. 63)

Por conseguinte, nota-se que já na metade do século XIX, o casamento já era questionado entre as mulheres como uma forma de mantê-las fora das instituições de ensino e sem ter possibilidades de prosperidade e distinção. Apesar de sua importância, a Declaração de Seneca Falls analisava apenas as condições femininas das mulheres da burguesia e da classe média emergente e, portanto, ignorava a difícil situação das mulheres brancas da classe trabalhadora e das mulheres negras.

No final do século XIX, o feminismo já era um movimento social e político internacionalizado. Na Europa e nos Estados Unidos, as mulheres questionavam a hierarquia existente entre homens e mulheres. Em contraponto ao movimento feminista, os homens da elite intelectual também passaram a tentar redefinir as relações de gênero.

Como Beauvoir (1970) exemplifica, os adversários das reivindicações feministas se tornam mais agressivos:

Embora os bens de raiz se achem em parte abalados, a burguesia apega-se à velha moral que vê, na solidez da família, a garantia da propriedade privada: exige a presença da mulher no lar tanto mais vigorosamente quanto sua emancipação torna-se uma verdadeira ameaça; (Beauvoir, 1970, p. 17)

Portanto, nota-se que é comum haver uma reação dos homens em relação às demandas feministas das mulheres e aos seus questionamentos sobre o papel da mulher na sociedade. Há um reforço do conceito de masculinidade em contraponto ao feminismo.

Para Beauvoir (1970), a mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem. Logo, a mulher é o que se chama de Outro e o homem é o Sujeito, o Absoluto. O “eterno feminino” é o ideal de mulher forjado pela classe dominadora

que pretende manter as mulheres em seu lugar como “frívola, pueril, irresponsável, submetida ao homem” (Beauvoir, 1970, p. 19).

Logo, passa-se a questionar o que é ser uma mulher. Em um primeiro momento, Beauvoir (1970) usa a definição biológica de que uma mulher é uma matriz, um ovário, uma fêmea. Posteriormente, através do ponto de vista psicanalítico, diz que “a mulher é uma fêmea na medida em que se sente fêmea” (Beauvoir, 1970, p. 58).

Beauvoir (1970) cita o surgimento da família patriarcal baseada na propriedade privada, descrita e estudada por Friedrich Engels em *A origem da família* (1884). No casamento monogâmico, a fidelidade é exigida das mulheres, entretanto, para os homens, não há a mesma exigência.

Nesse estágio, um homem mora com uma mulher, mas de tal maneira que a poligamia e a infidelidade ocasional são mantidas como direitos dos homens, mesmo que a primeira raramente ocorra, por razões econômicas; ao passo que das mulheres geralmente se exige a mais rigorosa fidelidade pelo tempo que durar a convivência, e o adultério cometido por elas é cruelmente castigado. Porém o laço matrimonial pode ser facilmente cortado por uma ou outra parte e os filhos/filhas continuam pertencendo exclusivamente à mãe. (Engels, 2019, p. 64)

A mulher é oprimida e aprisionada nos trabalhos domésticos, com uma função de reprodutora para a economia social. Para as mulheres burguesas, a maternidade tinha a finalidade de gerar herdeiros, onde a paternidade dos filhos não poderia ser questionada. A família patriarcal “se funda no domínio do homem, com a finalidade expressa de gerar filhos com paternidade inquestionável, e essa paternidade é exigida porque um dia os filhos deverão assumir, como herdeiros naturais, o patrimônio paterno (Engels, 2019, p. 80).

Engels reduziu uma grande parte da opressão da mulher a um conflito de classes. Porém, Beauvoir (1970) questiona que um Estado não pode obrigar uma mulher a ser mãe, mas coloca a maternidade como a única saída, pois “a lei ou os costumes impõem-lhe o casamento, proíbem as medidas anticoncepcionais, o aborto e o divórcio” (Beauvoir, 1970, p. 78). Logo, as opressões sofridas pelas mulheres envolvem a questão de classe, mas não se reduzem a ela.

Beauvoir (1970) cita o mito da feminilidade, onde o paternalismo reclama a mulher no lar e define-a como sentimento, interioridade e imanência. Porém, este

conceito paternalista de cuidado apenas é direcionado às mulheres brancas. Davis (2016) exemplifica esta diferença através da fala de um homem da supremacia masculina na primeira Convenção Nacional pelos direitos das mulheres.

A liderança entre os homens presentes afirmou que “era ridículo que as mulheres desejassem votar, já que não podiam sequer pular uma poça ou embarcar em uma carruagem sem a ajuda de um homem” (Davis, 2016, p. 71). Sojourner Truth, uma das mulheres negras presentes, apontou que ela mesma nunca havia sido ajudada a pular poças de lama ou a subir em carruagens. Enquanto única mulher negra a participar da convenção, Sojourner Truth evidenciou a diferença de tratamento entre mulheres negras e brancas e ainda defendeu a causa feminista.

Com a revolução industrial, as mulheres passaram a trabalhar em setores fabris, exercendo atividades compatíveis com o trabalho doméstico que já realizavam dentro de casa. Em resumo, as operárias exerciam o trabalho de cuidado como servir comida e limpar os espaços.

As condições de trabalho eram degradantes e os salários eram inferiores aos dos homens. Segundo hooks (2018), quando o movimento feminista contemporâneo surgiu, a mão de obra já era mais de um terço composta por mulheres. Mesmo assim, as feministas reformistas, advindas de uma classe social mais privilegiada, acreditavam que “o trabalho libertaria as mulheres da dominação masculina. (hooks, 2018, p. 63)

Porém, esta não era uma realidade para mulheres da classe trabalhadora que recebiam salários baixos. A autossuficiência como libertação não ocorre através de qualquer trabalho, mas através de empregos com melhor remuneração e horários flexíveis.

Devido às crises econômicas do capitalismo e aos períodos da Primeira e Segunda Guerra Mundial, muitas mulheres de classe média foram obrigadas a trabalhar fora de casa. Com o fim da Segunda Guerra, as propagandas na televisão incentivavam as famílias a terem mais filhos para repor a população, ao mesmo tempo que estimulavam as mulheres a permanecerem nos lares, se ocupando com os afazeres domésticos e com o cuidado com os filhos.

Entretanto, não importava “de que classe fosse, a mulher que trabalhava como dona de casa ficava frequentemente isolada, sozinha e deprimida” (hooks,

2018, p. 65). Por isso, ainda na década de 50, muitas mulheres passaram a lutar por uma volta ao mercado de trabalho, pois isso também resultava em um aumento da autoestima e participação na comunidade.

A luta das mulheres pela diminuição da assimetria na relação com os homens se estendeu por todo o século XX e teve seu ápice na década de 60 com uma ampla revolução no âmbito dos costumes. A segunda onda do feminismo teve como enfoque, principalmente, os direitos sexuais e reprodutivos das mulheres, além do direito ao divórcio. O surgimento da pílula anticoncepcional também impactou a visão da família no pós-guerra.

Neste mesmo período, surgiram os primeiros movimentos de contracultura que questionavam a cultura vigente e as normas e padrões estabelecidos socialmente. O feminismo estava associado à contracultura, pois questionava os padrões de comportamento feminino e lutava pela liberdade sexual da mulher.

Durante o século XX, surgiram as mídias de massa como o rádio, a televisão e o cinema. Dessa forma, grupos de mulheres encontraram espaço no cinema, na música e nos programas de televisão. Mas a representação da mulher servia a um imaginário de feminilidade, onde ela assumia a posição de servir o homem como uma escrava sexual ou no papel de esposa que cuidava do lar. Nesse sentido, o próximo subcapítulo abordará as representações da mulher no cinema das décadas de 50 e 60.

4.2 A mulher no cinema das décadas de 50 e 60

Os produtos culturais possuem uma grande capacidade de amplificar uma mensagem publicitária de forma sutil e imperceptível. Logo, o cinema também é uma ferramenta de propaganda, onde reforça ideologias, formas de ser, comportamentos, além de produtos e marcas.

Além do uso do poder bélico, os EUA utilizaram, também o cinema para propagar o *american way of life* após o fim da Segunda Guerra Mundial. Estes valores repercutem até hoje com grande influência nos hábitos de comportamento e consumo. “O conceito central era o bem estar gerado pelo capitalismo democrático,

representado no início do século XX pela urbanização (arranha-céus), bairros residenciais, carros e aparelhos domésticos.” (Azevedo Júnior; Gonçalves, 2015, p. 3). Portanto, o cinema estadunidense ajuda a divulgar este estilo de vida em outros países do mundo.

A cultura de massa também dita os comportamentos femininos, ao mesmo tempo que também propaga quais comportamentos não devem ser seguidos por mulheres. Os filmes hollywoodianos, em especial, representavam o olhar masculino dominante como uma amostra de seu poder político e econômico. Ainda que as personagens tenham mudado em alguns detalhes, a representação continuava a mesma em sua essência.

Não para negar que a mulher tenha uma história própria que pode, até certo ponto, ser redescoberta, mas para demonstrar que em termos da narrativa dominante no cinema, na sua forma clássica, as mulheres, do modo como tem sido representadas pelos homens nesses textos, assumem uma imagem de que têm um status "eterno" que se repete, em sua essência, através das décadas: superficialmente, a representação muda de acordo com a moda e o estilo – mas se arranharmos a superfície lá está o modelo conhecido (Kaplan, 1995, 9.17)

As personagens femininas representavam a imagem feminina idealizada por homens para seu próprio prazer e satisfação. E nas décadas de 50 e 60, o cinema possuía um grande impacto social. O padrão de beleza e comportamento feminino era disseminado, principalmente, pela indústria cinematográfica e a televisão. Apesar das mudanças constantes dos padrões de beleza, Beauvoir (1970) afirma que “certas exigências permanecem constantes. Entre outras, exige-se que seu corpo ofereça as qualidades inertes e passivas de um objeto, porquanto a mulher se destina a ser possuída.” (Beauvoir, 1970. p. 199).

Kaplan (1995) faz uma análise sobre a mulher no cinema e traz diversos tipos de personagens femininas que demonstravam os ideais de feminilidade e os medos patriarcais. Após a Segunda Guerra Mundial, ocorre uma grande produção de longa metragens conhecidos como filmes *noir*. Trata-se de filmes de suspense, com ambientação urbana, temática criminal e anti-heróis.

Sylvia Harley (1978 apud Kaplan, 1995) afirma que “a estranha e constringedora ausência de relações familiares “normais” nos filmes noir que registra a modificação da situação que a mulher ocupava na sociedade americana.”

(Harley, 1978 apud Kaplan, 1995, p. 93). Durante a Segunda Guerra Mundial, ocorreu a introdução das mulheres na força de trabalho, o que causou mudanças nas estruturas das famílias. Portanto, a incerteza e o sentimento de horror presente nos filmes *noir* eram uma reação a essas mudanças e aos valores conservadores que estas representavam.

Nos filmes *noir*, um elemento estava sempre presente: a personagem *Femme fatale*. Esta representação feminina sustentava o “mito perene da mulher como ameaça ao controle masculino do mundo e destruidora da aspiração masculina” (Kaplan, 1995, p. 93). Este tipo de personagem feminina possui uma sensualidade que é utilizada como uma arma e, geralmente, influencia de modo destrutivo sobre o protagonista masculino que deseja, ao mesmo tempo que, teme seu poder.

Como a *femme fatale* representa uma ameaça à estrutura tradicional de família, esta personagem deve ser destruída. Nos filmes, seu destino é o sofrimento, quando morre por doença ou na pobreza. Em outros casos, a *femme fatale* é dominada pelo casamento ou assassinada.

Kaplan (1995) analisa Elsa Bannister, personagem interpretada por Rita Hayworth em “A Dama de Xangai” (1946). Michael O’Hara, o protagonista do filme, é um herói em busca da verdade, enquanto Elsa Bannister é uma cilada durante a sua trajetória na narrativa.

Como na maioria dos filmes *noirs*, o sucesso do herói depende de ele conseguir desvencilhar-se das manipulações da mulher. Enquanto, as vezes, o homem é destruído porque não pode resistir à sedução da mulher, nesse caso o desenvolvimento do filme restaura a ordem através da exposição e conseqüente destruição da mulher sexual e manipuladora. (Kaplan, 1995, p. 95)

A personagem de Rita Hayworth se recusa a ser controlada, além de iludir o protagonista. E como é uma mulher que sobreviveu a Xangai, demonstra saber cuidar de si mesma. Há uma subversão do papel feminino no cinema que costumava representar o mito da mulher bela, pura e inocente. A dama de Xangai apresenta um modo aberto de apresentar a sexualidade feminina e na forma que Elsa resiste às tentativas de dominação masculina. Porém, o filme não pode ser chamado de progressista, pois a libertação da mulher do confinamento familiar se baseia em degradação moral, envolvendo crimes de assassinato e manipulação.

Marilyn Monroe, uma das maiores lendas da *Era de Ouro de Hollywood*, também interpretou *femme fatales*. Em *Niagara* (1953), sua personagem Rose planeja matar o marido com a ajuda do amante. Porém, Marilyn ficou conhecida por interpretar personagens sensuais e ingênuas que marcaram a década de 50. As *femme fatale* de Marilyn Monroe eram mais inocentes, ainda que planejassem casar com um homem rico, eram sempre salva pelo amor de um homem.

No fim, as “meninas más” eram sempre punidas ou moldadas, o que deixava uma mensagem muito clara para as mulheres que assistiam: a de que este comportamento não deveria ser repetido. Entretanto, já no final da década de 50, devido aos movimentos de libertação feminina, algumas fórmulas de representação feminina já não funcionavam como antes.

Os mecanismos (quer dizer vitimização, fetichização, assassinato em nome da virtude) que décadas passadas funcionavam para ocultar os medos patriarcais não funcionam mais nessa era pós-60: a mulher sexual não pode mais ser taxada de "má", uma vez que adquiriu o direito de ser "boa" e sexual. (Kaplan, 1995, p. 23)

A personagem Holly Golightly de *Bonequinha de Luxo* (1961) representa esse período de mudanças sociais nos papéis de gênero. Por isso, naquele momento, Holly Golightly poderia ser a protagonista da sua história, mesmo com os seus comportamentos considerados excêntricos e sem ser punida no final.

4.3 As questões de gênero presentes em *Bonequinha de Luxo*

Truman Capote sempre imaginou Marilyn Monroe no papel de Holly Golightly. O escritor e Marilyn eram muito próximos e Capote conheceu a atriz quando ela estava fazendo o seu primeiro papel no cinema. Segundo Capote, por trás de toda a sensualidade de Marilyn Monroe, havia algo tocante e simples, e por isso, a atriz seria perfeita para interpretar a protagonista de *Bonequinha de Luxo*.

Entretanto, outros fatores faziam com que a dupla Jurow e Sheperd não ficassem convencidos de que Marilyn Monroe seria a melhor escolha para o papel. Marilyn era conhecida por seus atrasos e por ter dificuldades de decorar falas, o que causava grandes prejuízos aos estúdios. A personalidade frágil da atriz também não

convencia os produtores de que ela poderia interpretar uma personagem que viveria totalmente sozinha em Nova York.

Além disso, Marilyn Monroe precisou discutir com Paula Strasberg, sua professora particular de interpretação e com Greene, seu conselheiro profissional, sobre a possibilidade de interpretar Holly Golightly no cinema. Por fim, Paula Strasberg avisou aos produtores que Marilyn Monroe não interpretaria uma dama da noite.

Segundo a descrição do livro *Bonequinha de Luxo*, Holly tem “olhos grandes, um pouco azuis, um pouco verdes, salpicados com pintas de castanho: furta-cores, como o seu cabelo e, como este, irradiavam uma luz quente.” (Capote, 2005, p. 14). Seu rosto era infantil e ela estava perto de completar 19 anos. Capote ainda a descrevia como uma moça magra com um cabelo curto e lambido como de um homem.

Os produtores queriam uma versão mais branda de Holly Golightly. A atriz não poderia exalar a sensualidade de Marilyn Monroe e nem ser tão jovem a ponto de ser a *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov. A sensualidade da personagem precisava ser sutil.

Na época, as atrizes que estavam no auge eram Elizabeth Taylor, Doris Day, Debbie Reynolds e Sandra Dee. Mas para a dupla Sheperd e Jurow, nenhuma delas era a atriz ideal para interpretar Holly Golightly. Até que se chegou ao nome de Audrey Hepburn.

Audrey Hepburn foi descoberta pela romancista francesa Colette que a escolheu para interpretar a peça *Gigi* na Broadway, no papel de protagonista, baseada no seu romance homônimo. Após finalizar a temporada em *Gigi* em junho de 1952, Audrey voou para Roma para iniciar as gravações de *A princesa e o plebeu* (1953) de William Wyler.

Na época, ainda não era comum a representação dos adolescentes nas telas do cinema. Com a explosão demográfica, muitos jovens chegaram à maioridade na década de 50 e, através de *A princesa e o plebeu* (1953), muitas garotas se viram representadas nas telas por Audrey Hepburn.

Diferentemente de outros filmes da época que mostravam como atrair um homem, *A princesa e o plebeu* (1953) falava sobre a descoberta do mundo. No filme,

a Princesa Ann passa o dia em Roma e decide fazer tudo o que gosta como sentar num café na calçada, olhar vitrines de lojas, andar na chuva e se divertir, além de cortar seu cabelo bem curto, sendo o oposto do cabelo comprido tradicionalmente visto como “feminino” na época. Audrey Hepburn ofereceu um vislumbre de alguém que vivia sobre o seu próprio código de interesses.

O filme foi um sucesso comercial e a novata Audrey Hepburn foi agraciada com um Óscar de melhor atriz em 1955. Posteriormente, Audrey fez outros filmes como Sabrina (1954) de Billy Wilder, Guerra e Paz (1956) de King Vidor e o musical Cinderela em Paris (1957) de Stanley Donen. Até chegar o momento de Bonequinha de Luxo (1961), Audrey Hepburn era conhecida por interpretar mocinhas inocentes.

A carreira de Audrey Hepburn entrava em constante conflito com o seu papel de mãe e esposa. Por isso, seria difícil convencê-la a interpretar uma garota de programa. Audrey sempre priorizava sua família antes de sua carreira no cinema, tanto que a partir de 1968, a atriz começou a aparecer cada vez menos em filmes.

Os produtores entraram em contato com o seu agente, Kurt Friggs, que afirmou que Audrey não aceitaria o papel. Então, eles decidiram contatar diretamente Audrey Hepburn que leu o roteiro e disse que não poderia interpretar uma prostituta, principalmente, devido ao seu marido Mel Ferrer. Para adaptar a personagem à atriz, foram realizadas algumas alterações no roteiro para abrandar algumas insinuações.

Assim, para convencer Audrey Hepburn, os produtores precisaram fazer com que a atriz enxergasse Holly Golightly como uma romântica ingênua. Desse modo, argumentaram que o filme era sobre uma sonhadora e não sobre uma garota de programa. Audrey Hepburn temia pela sua imagem e, por isso, queria garantir ao público que estava apenas representando uma personagem e que não deveria ser confundida com a garota maluca Holly Golightly.

O papel seria um desafio para Audrey, pois exigia muito dela como atriz. Depois de negociações e adaptações de roteiro, Audrey Hepburn aceitou interpretar Holly Golightly e seu agente Frings exigiu ter a escolha do diretor para garantir que a atriz fosse bem cuidada.

Para construir uma personagem, é necessário realizar uma pesquisa. Seger (2006) cita vários aspectos importantes que devem ser levados em consideração

para criar um personagem coerente e realista como o contexto, as influências culturais, o período histórico, a localização e o impacto da profissão. “O primeiro passo para a criação de qualquer personagem é a pesquisa.” (Seger, 2006, p. 6,). Portanto, o escritor precisa adentrar no universo da personagem que deseja escrever

Capote consegue descrever os elementos que compõem a história de Holly Golightly. Ela vive na Nova York da década de 40 e é uma garota sulista de origem pobre que mora sozinha. O período histórico é a Segunda Guerra Mundial e a profissão de Holly é determinante para a narrativa.

Sua pesquisa de personagem pode ter começado com sua mãe Lillie Mae. Assim como Holly, a mãe de Capote também era do sul dos EUA. Ao se divorciar, deixou Truman Capote com uma tia no Alabama e foi para a cidade grande. Seu sonho era ser uma mulher rica da sociedade. Assim como Holly Golightly, Lillie Mae também mudou seu nome. Em Nova York, apresentava-se como Nina.

Segundo Wasson (2010), as ansiedades existenciais da personagem vinham do próprio Truman Capote. Já a personalidade de Holly teve origem no círculo social de divas de Manhattan que Capote adorava, chamando-as de cisnes.

A musa absoluta de Truman Capote era Babe Paley, uma editora de revista e socialite que era uma figura importante para a cena social de Nova York. O estilo glamoroso de Babe teria inspirado Capote a escrever Holly Golightly. “Holly estaria para o narrador sem nome de Bonequinha de Luxo exatamente como Babe estava para Truman” (Wasson, 2010, p. 77). Babe Paley era, em resumo, tudo o que a mãe de Truman e Holly Golightly gostariam de ser.

Holly Golightly representa dois tipos de mulheres livres na América dos anos 40: as que tinham origem num meio provinciano ou extrato social baixo e que, por esse motivo, tinham que se reinventar de modo a terem acesso a uma elite social e econômica; e as filhas dessa elite, que eram ‘naturalmente’ sofisticadas e privilegiadas e que podiam, assim, fazer aquilo que quisessem. (Pereira, 2019, p. 41)

Em Bonequinha de Luxo, Holly é uma acompanhante de luxo e, na época, era muito difícil trabalhar um tema que é tão estigmatizado e ainda colocá-lo em destaque através da personagem principal. Entretanto, Capote consegue abordar o tema de forma sutil dentro da narrativa.

A história fala de liberdade e de como Holly Golightly vive da forma que quer e busca pelos seus objetivos em uma sociedade tão conservadora como a da década de 1940. Holly é uma mulher independente, que mora sozinha e promove festas em seu apartamento. Apesar de ter um espírito livre, a protagonista mostra que está à procura do seu lugar no mundo.

O livro é narrado em terceira pessoa, através do ponto de vista de um vizinho da protagonista Holly Golightly. Seu nome não é revelado, mas Holly o chama constantemente de Fred devido à sua semelhança com o irmão da personagem de mesmo nome.

O vizinho de Holly Golightly é escritor e passa a voltar suas atenções para a moça loira e míope que vive no mesmo prédio decadente em alguns andares abaixo do seu, na cidade de Nova Iorque. A jovem de 19 anos é intrigante e instiga o escritor a descobrir o enigma Holly Golightly.

Ao longo da narrativa, alguns fatos da vida de Holly vão sendo revelados. A jovem é de origem sulista e teve uma infância difícil. Cresceu órfã, passou fome junto com o irmão e casou-se aos 14 anos para ter uma vida melhor. Neste período, seu nome ainda era Lula Mae. Seu marido vai busca-la em Nova York e relata ao vizinho de Holly que ela tinha uma boa vida junto com ele:

- Não me diga que aquela mulher não era feliz! - disse ele, num tom de desafio. - Todos nos esfalfávamos por ela. Ela não precisava levantar um dedo, a não ser para comer uma fatia de torta. A não ser para pentear os cabelos e pedir assinaturas de todas as revistas. Devem ter entrado naquela casa uns cem dólares de revistas. Cá para mim, foi por causa disso. Foi por olhar para as fotografias da gente do espetáculo. Pôr se ali a ler sonhos. Foi por isso que ela se pôs na estrada. Todos os dias avançavam mais uma milha, uma milha a frente, e voltava para casa. Duas milhas, e voltava para casa. Um belo dia seguiu sempre em frente. (Capote, p. 20, 2005)

Portanto, Holly rejeita o papel de esposa e mãe que era esperado dela e que, na época, era a definição de felicidade e realização para uma mulher. Então, Holly abandona tudo para tentar a sorte em Hollywood e ir atrás dos seus sonhos.

No livro, a cena da despedida do seu ex-marido é apenas contada por Holly. Já no filme, ao se despedir do Dr. Golightly, Holly diz “eu te amo, mas não sou mais Lula Mae”. E, posteriormente, afirma: “Mas o pior é que sou mesmo e percebi. Continuo a roubar ovos de peru e a pular as cercas.” Portanto, Holly não tem uma identidade fixa, mas ainda mantém a sua essência de origem sulista.

Figura 6 - Holly Golightly deixa seu ex-marido na rodoviária



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Mesmo sendo uma personagem considerada à frente do seu tempo, Holly ainda possui um lado conservador que aflora em momentos como a busca por um parceiro ideal e quando ela engravida e decide casar. Ela acreditava que precisava casar com um homem rico para ter uma vida confortável e para cuidar do seu irmão mais novo, Fred. Entretanto, ela não se prende a nenhum desses papéis.

A personagem sempre preza pela sua individualidade e possui comportamentos que eram considerados mal vistos como fumar, beber álcool e proferir palavrões. Holly Golightly é uma mulher divertida e moderna que não se importa com o que as pessoas pensam do seu estilo de vida nada convencional.

A personagem aparece bêbada no filme, o que não era comum nos filmes da época. Após se despedir do ex-marido, Holly pede a Paul que a leve em um bar e que apenas voltem para casa quando ela estiver bêbada

Figura 7- Paul Varjak carrega Holly Golightly nos ombros



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Outra questão de gênero presente no filme é relacionada ao personagem Paul Varjak. Este personagem sofre uma adaptação, pois no livro, Capote o descreve de forma que o leitor entende que ele é homossexual, ao mesmo tempo que seu nome verdadeiro não é revelado.

Já no filme, o personagem possui um nome e se torna par romântico de Holly Golightly. Paul tem um caso com uma mulher casada e rica que lhe dá dinheiro. Nota-se que há um enfraquecimento da figura masculina de Paul Varjak em uma cena do filme. Holly está bêbada e oferece dinheiro a ele, concluindo que ele está acostumado a receber dinheiro de mulheres.

Figura 8 -Holly Golightly oferece dinheiro a Paul Varjak



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

No início do livro, Capote já nos apresenta Holly como uma mulher que preza por sua liberdade através da caixa de correio que a identificava: “Miss Holiday Golightly, e ao canto, em viagem” (CAPOTE, 2005, p. 10). O próprio nome “Holiday” significa “feriado” e também denota um sentido para “férias”

Essa transitoriedade da personagem é traduzida para as telas em uma das primeiras cenas do filme. Paul Varjak se muda para o prédio de Holly Golightly e toca a campainha do apartamento dela para pedir o telefone emprestado. Ao adentrar no apartamento, percebe que há muitas malas espalhadas pelo chão. Então, Paul pergunta para Holly se ela acabou de se mudar e ela responde que já mora ali faz um ano.

Figura 9 - Paul Varjak entrando no apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Isto demonstra que Holly não possui um lugar fixo no mundo. Seu caminho segue um sentido oposto ao que é esperado das mulheres de sua época, que devem ter um lar sólido, com um marido e filhos. Seu gato sem nome também demonstrava que Holly não queria ter nenhum tipo de apego por algum animal ou ser humano.

Em outra cena, Holly tenta preparar um jantar para Paul Varjak, mas a panela de pressão explode. Mais uma vez, o filme demonstra que Holly não possui as habilidades que eram esperadas de uma mulher.

Figura 10 - Panela explodindo no apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

A personagem criada por Capote representa a modernização do feminino e faz parte do contexto cultural e social dos anos 50 e 60 nos Estados Unidos. No final do livro, Holly Golightly não encontra o seu gato perdido e utiliza a passagem deixada por seu ex-noivo e vai para o Brasil viver uma nova aventura, continuando com sua transitoriedade.

Quando a história começa a ser narrada no livro, Holly já não morava no mesmo apartamento em Nova York e, provavelmente, também não estava no Brasil. Através de uma fotografia de uma escultura com os traços de Holly Golightly, acreditava-se que ela teria passado pela África.

Já no filme, o final é mais romântico e conservador. Holly consegue encontrar seu gato sem nome e é salva de sua vida livre e desprendida por um homem, permanecendo junto com Paul Varjak. A personagem não é punida por seu comportamento, mas é moldada por uma romance, o que gera um sentido diferente do livro, pois na história original de Capote, Holly continua se aventurando pelo mundo.

Holly era uma prostituta de alta classe, uma gueixa americana. Para ela, a vida sem amor era uma necessidade ocupacional. Era tentar prendê-la, e ela voava embora, como tinha voado para longe de Doc Golightly, o ex-marido que deixara em Tulip Texas. Liberdade é o que ela procura e, na cidade de Nova York, Holly finalmente a encontra: ela corta o cabelo, fala abertamente sobre transas e não se abala com o fato de o narrador, que ela chama de “Fred”, como seu próprio irmão, ser gay. (Ela até admite ser “um pouco sapatona.”) (Wasson, 2010, p. 88)

A independência de Holly era a força central de sua vida. No livro, sua essência “em viagem” é mantida. Já no início do livro, o personagem Joe Bell mostra ao narrador uma foto e pergunta a ele se é Holly Golightly:

O envelope continha duas fotografias, mais ou menos iguais, embora tiradas de ângulos diferentes: um negro alto e esguio com uma camisa de capelana e um sorriso tímido, mas vaidoso, exibindo uma estranha escultura, que tinha nas mãos: uma comprida cabeça de moça esculpida na madeira, com o cabelo liso e curto como o de um rapaz, os olhos meigos, de madeira, demasiado grandes e protuberantes para o rosto cônico, a boca aberta, escancarada, pareciam os lábios de um palhaço. À primeira vista, assemelhava-se a uma escultura bastante primitiva, mas depois não, porque era a cara chapada de Holly Golightly, tão parecida com ela quanto podia ser uma coisa escura e imóvel. (Capote, 2005, p. 5)

Portanto, logo no início da narrativa, nota-se que Holly não mudou. A personagem continua livre. Já no filme, Holly é salva de seu comportamento transgressor por um homem. Sua essência e personalidade são moldados aos valores da sociedade estadunidense dos anos 60.

Durante o processo de adaptação cinematográfica, as alusões à sexualidade feitas por Capote, fora do comum na literatura americana dos anos 50, foram apagadas. Tanto a sexualidade implícita do narrador, como a da protagonista feminina, que via as relações pré e extramaritais de uma forma descontraída, foram retiradas do filme e substituídas por relações convencionais, pois acreditava-se que essas refletiam as preferências e valores do grande público. (PEREIRA, 2019, p. 68)

Por mais que o roteirista George Axerold e o diretor Blake Edwards tenham vendido o filme como uma promessa de um novo tipo de protagonista feminina que é independente e vive de acordo com as próprias regras, ao final, *Bonequinha de Luxo* (1961) sucumbe ao poder patriarcal. A realização pessoal e a felicidade da mulher dependiam de um homem, o que vai em um sentido contrário à protagonista excêntrica e desbocada criada por Truman Capote.

5 DO LIVRO PARA O FILME: A CONSTRUÇÃO DE HOLLY GOLIGHTLY ATRAVÉS DA DIREÇÃO DE ARTE

Este capítulo abordará os elementos cinematográficos da direção de arte que foram utilizados para a construção da personagem Holly Golightly. O figurino e o espaço foram os dois elementos selecionados para esta análise. O primeiro subcapítulo abordará o figurino pelo referencial teórico de Lipovetksy (1987), Wasson (2010), Lumet (1998) e Betton (1987). Já o segundo subcapítulo disserta sobre o espaço do filme. Para auxiliar na análise, foram citados autores como Gomes (2009), Smith (2010), Reuter (2002), Candido (2009) e Oliveira Jr (2001).

5.1 Figurino

Em “Bonequinha de Luxo”, o figurino é um elemento essencial e tornou-se parte marcante do filme. A Na cena inicial do filme, Audrey Hepburn está usando um vestido e luvas pretas, colares de pérolas e óculos escuro, enquanto toma café da manhã e observa a vitrine da Tiffany’s. “Tal cena foi referenciada e citada em várias outras obras e é uma das mais conhecidas e amadas do meio cinematográfico.”³

³ Fonte: Delirium Nerd: 60 anos de Bonequinha de Luxo: Holly Golightly e o desenvolvimento da mulher moderna no cinema. Disponível em: <https://deliriumnerd.com/2021/10/05/60-anos-de-bonequinha-de-luxo-holly-golightly-mulher-moderna/> . Acesso em: 2 de agosto de 2023.

Figura 11 - Holly Golightly comendo em frente à joalheria Tiffany's



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

A cena não é descrita no livro, mas faz uma referência direta ao nome do livro *Breakfast at Tiffany's*, que em tradução literal, significa “café da manhã na Tiffany's”. Já a vestimenta e o físico de Holly Golightly são descritos da seguinte forma:

Era uma noite quente, quase verão, e ela vestia um vestido preto justo, muito arejado, sandálias pretas, uma gargantilha de pérolas. Apesar da sua elegante silhueta, irradiava saúde como um anúncio de cereais matinais, uma cara lavada de sabão e limão, umas bochechas afoqueadas de um rubro rosa. Tinha uma boca grande, um nariz empinado. Uns óculos escuros vedavam-lhe os olhos. Era um rosto infantil, mas para pertencer uma mulher feita. Pensei que podia ter entre dezesseis e trinta anos: descobri depois que faltavam dois meses para o seu décimo nono aniversário. (Capote, 2005, p. 2)

Os figurinos de Audrey Hepburn em qualquer filme eram todos desenhados por Hubert de Givenchy. “Desde Cinderela em Paris, de 1957, os contratos de Audrey continham uma cláusula padrão não negociável que Givenchy desenharia os figurinos dela.” (Wasson, 2010, p. 145). Além de Givenchy, Edith Head, famosa designer de figurinos para filmes também supervisionou as roupas dos personagens.

O que parecia não fazer sentido era que Holly Golightly usasse roupas de alta-costura de um estilista parisiense. Entretanto, Holly costumava aparecer diversas vezes com o mesmo figurino. Desta forma, entende-se que Holly possuía um guarda roupa compacto, caro, mas com peças selecionadas e simples conforme

descritas no livro: “Nunca a via sem os óculos escuros e sempre bem arranjada, a simplicidade das suas roupas exibia um bom gosto discreto, os azuis e cinzentos e a falta de brilho, que faziam com que ela, por si, irradiasse toda a luz.” (Capote, 2005, p. 7)

Entre as peças que repetiam, destacam-se os vestidos pretos. O preto era uma cor atribuída ao luto, especialmente para as mulheres. No início do século XIX, o vestuário feminino era composto de cores, babados e frufus. Nesta época, segundo Lipovetsky (1987), os novos cânones da elegância masculina eram a discrição, a sobriedade, a rejeição das cores e da ornamentação. O preto voltou ao guarda-roupa feminino quando foi introduzido por Coco Chanel. Naquele momento, o preto tornou-se símbolo de verdadeira elegância em contraponto à exibição de luxo pela aristocracia.

Evidentemente, distâncias muito nítidas continuaram a distinguir as toaletes das diferentes classes, mas o fato mais importante reside em que o luxo do vestuário deixou de ser um imperativo ostentatório, só legítimo uma vez esfumado e invisível; uma certa simplicidade “impessoal”, aparentemente standardizável, conseguiu impor-se na cena da elegância feminina. “Eis o Ford assinado por Chanel”, concluía em 1926 a edição americana de Vogue a respeito de um vestido preto, sóbrio, de mangas compridas. (Lipovetsky, 1987, p. 65)

Como o preto era um sinal claro de viuvez no século XIX, também passava um sinal aos homens de que a mulher de preto conhecia o sexo. E por isso, também demonstrava experiência. Como exemplifica Wasson (2010), as melindrosas da década de 20 usavam preto em vestidos de cetim, como uma forma de marcar sua posição.

Assim, o preto já não significava viuvez, o vestido preto era elegante, moderno e prático. E dessa forma, combinava muito com Holly Golightly, por ser uma personagem independente que saía para se divertir. E nas telas do cinema, o preto passa a ideia de sofisticação, poder e sexualidade.

Figura 12 - Holly Golightly se arrumando para ir à prisão Sing Sing



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Há poucos momentos em que Holly Golightly não está usando vestidos pretos. Entre essas cenas, destacam-se três, em especial. A primeira é quando Paul Varjak irá contar que Rusty Trawler, um dos pretendentes de Holly, se casou. Holly está usando um vestido/camisola laranja em um tom mais suave.

Figura 13 - Holly Golightly recebendo Paul Varjak em seu apartamento



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Em seguida, os dois personagens saem por Nova York para comemorar e fazer coisas que nunca fizeram antes. Holly veste um casaco em um tom mais vibrante de laranja.

Figura 14 - Paul Varjak e Holly Golightly passeando por Nova York



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Como Lumet (1998) afirma, geralmente, uma paleta de cores é criada para cada filme.

O veredicto fala de um homem caçado por seu passado. Ed Pisoni, ex assistente de Tony, era o diretor de arte. Eu lhe disse que usaríamos apenas cores outonais, cores que dessem a ideia de tempo decorrido. Isso imediatamente eliminou azul, rosa, verde-claro e amarelo claro. Procurávamos marrons, castanhos-avermelhados, amarelos fortes, laranja queimado, os vermelhos borgonha, tons outonais. (Lumet, 1998, p. 95)

O laranja do casaco de Holly Golightly se destaca na cena. Cores quentes tendem a causar sensações como paixão, alegria e sensualidade. O laranja, em especial, está associado ao conceito de um novo dia ou uma nova fase. No final do passeio, Holly e Paul se beijam, o que indica que ambos estão se apaixonando um pelo outro. Dessa forma, o laranja remete a uma ideia de mudança nos planos e na personalidade de Holly Golightly.

Porém, após beijo entre Holly e Paul, Holly passa a fugir de seu vizinho. Paul Varjak começa a procura-la e a encontra em uma biblioteca. Novamente, Holly Golightly estava usando preto.

Figura 15 - Paul Varjak e Holly Golightly na biblioteca



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Neste momento, Holly rejeita o amor de Paul, como rejeitava o amor de seu ex-marido Doc Golightly, pois acreditava que estes homens queriam aprisioná-la. Na biblioteca, Holly começa a pesquisar sobre o Brasil e a América do Sul, porque acredita que viajará a estes lugares junto com José da Silva Pereira e, assim, poderá continuar suas aventuras.

Quando Holly e José começam a sair juntos, em uma das cenas, Holly retorna a seu apartamento e está usando um vestido rosa de cor intensa com laços e brilhos. Em seguida, Holly lê um telegrama que está no chão do seu apartamento e descobre que seu irmão Fred está morto. Holly começa a quebrar seu apartamento e chorar desesperadamente.

No livro, não há uma descrição da roupa de Holly, mas é possível notar alguns sentimentos que ajudam a ser reforçados pela cor de sua roupa no filme. Holly se comporta de forma infantil, imaginando um sonho impossível de se realizar, onde moraria com seu irmão em uma fazenda no México.

A menina está muito cansada. Muito cansada. Quer dormir, não quer? Durma. Holly coçou a testa, deixando uma marca de sangue de um dedo cortado. - Dormir - disse ela, choramingando como uma criança exausta e birrenta. - Só com ele seria capaz. Quem me dera abraçá-lo nas noites frias. Vi um lugar no México. Com cavalos, junto ao mar. (Capote, 2005, p. 23)

Nesse contexto, o rosa significa feminilidade e inocência e é um contraponto aos vestidos pretos que Holly usa durante o filme. Seus vestidos pretos, no geral, são simples, elegantes, pouco chamativos e possuíam um corte quase reto. Enquanto o vestido rosa possui laços, além de marcar mais a silhueta, remetendo ao New Look de Christian Dior. Portanto, era mais luxuoso e remete à feminilidade tão exaltada na década de 50.

Figura 16- Holly Golightly chegando ao seu apartamento acompanhada de José Pereira da Silva



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Em cenas anteriores, Holly estava tentando tricotar e cozinhar. Ela acredita que irá se casar com o brasileiro José. Para transmitir esta mudança em cena, o figurino de Holly passa a mudar vestido preto que evocava sofisticação, poder e sexualidade para o feminino e inocente rosa.

Apesar de, atualmente, a cor rosa remeter ao universo feminino, esta cor já foi considerada masculina. No século de Luís XIV, segundo Lipovestky (1987) o vestuário masculino era mais rebuscado, mais enfeitado com fitas, mais lúdico (o calção bufante) do que os trajes femininos.

Após saber do falecimento do irmão, Holly muda de comportamento como é descrito no livro:

Holly nunca mais se referiu ao irmão, a não ser uma vez. Além disso, deixou de me chamar Fred. Hibernou todo o junho e julho, passou os meses quentes como um animal de Inverno sem se aperceber da chegada ou da partida da Primavera. O seu cabelo escureceu, engordou. Tornou-se muito descuidada com o que vestia, costumava sair à mercearia só com uma gabardina sem nada por baixo. (Capote, p. 23, 2005)

No filme, há uma pequena passagem de tempo, onde Paul Varjak vai visitá-la depois de um tempo. Holly está vestida de forma mais simples devido à tristeza ocasionada pela perda de seu irmão.

Figura 17 - Holly Golightly abrindo uma garrafa



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Na mesma cena, Holly comenta que engordou e não foi mais ao cabelereiro. A simplicidade do figurino nesta cena se contrapõe às vestimentas que Holly usa durante o filme e representa um momento de introspecção da personagem.

Posteriormente a esta cena, Holly Golightly e Paul Varjak vão passear por Nova York, numa situação que seria a despedida de Holly da cidade. Após voltarem do passeio, Holly é presa sob a acusação de auxiliar o mafioso Sally Tomato através de códigos em suas visitas à prisão de Sing Sing.

Ao saber da prisão de Holly, José a abandona. Paul retira todos os pertences de Holly do seu apartamento e pretende levá-la a um hotel, porém Holly ainda quer continuar com os seus planos de ir para o Brasil. Durante o trajeto, Holly volta a colocar seu vestido preto de sempre.

Figura 18 - Holly Golightly e Paul Varjak dentro de um táxi.



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Neste momento, Paul Varjak insiste que ama Holly Golightly, mas ela ainda recusa a ideia de permanecer com ele. Aqui, há a mudança de rumos da personagem. Primeiro, Holly abandona seu gato sem nome e insiste em seguir para o Brasil.

Então, Paul sai do táxi e vai atrás do gato. Holly desiste de seguir em frente e vai atrás de Paul e ambos começam a procurar pelo gato sem nome até encontra-lo. Os dois personagens e o gato terminam o filme juntos.

Figura 19 - Paul Varjak e Holly Golightly se beijando após achar o gato



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Nesta análise do figurino de Bonequinha de Luxo, nota-se, principalmente, como o casaco laranja e o vestido rosa se destoam das outras vestimentas da personagem para criar uma significação diferente, juntamente com outros elementos como o cenário e a iluminação.

Em um filme, o guarda-roupa nunca é um elemento isolado. Devemos avaliá-lo em relação a um certo estilo de encenação, do qual ele pode ampliar ou diminuir o efeito. Sobressairá do fundo dos diferentes cenários para valorizar os gestos e atitudes das personagens, de acordo com a postura e a expressão das mesmas. Deixará sua marca, por harmonia ou contraste, no grupo dos atores e no conjunto de um plano. Finalmente, sob esta ou aquela iluminação poderá ser modelado, realçado pela luz ou apagado pelas sombras." (Eisner apud Betton, 1987, p. 57)

Segundo as definições de Martin (2005) que classifica os tipos de figurino em três modalidades, nota-se que o figurino deste filme é do tipo "simbólico". O figurino não possui a intenção de transmitir o período histórico em que o filme é ambientado, mas possui importância para traduzir simbolicamente características como os tipos sociais, a personalidade ou o estado de alma dos personagens

Livro e filme possuem uma distância temporal entre suas narrativas. Enquanto o livro é ambientado nos anos 40, durante a Segunda Guerra Mundial, o filme é ambientado no mesmo tempo em que foi produzido, ou seja, no início dos anos 60.

Por isso, não houve necessidade de fazer um figurino de época, sendo o figurino um aporte para a construção da personagem principal Holly Golightly.

Como Lumet (1998) exemplifica através do filme *O Assassinato no Expresso do Oriente* (1974) em que era necessário criar uma atmosfera glamorosa, o mesmo ocorre em *Bonequinha de Luxo*. Ninguém usaria um vestido de seda azul para embarcar em um trem, ao mesmo tempo em que seria improvável que alguma mulher fosse até a vitrine da Tiffany's com um vestido preto chique que dava pouca mobilidade, com inúmeros colares e um brinco de pérolas. E também era improvável que Holly Golightly teria dinheiro para bancar um guarda roupa composto por peças de alta-costura da Givenchy. Mas em ambos os filmes, como Lumet (1998) afirma sobre *O Assassinato no Expresso do Oriente*, o objetivo era mostrar ao público um mundo que ele nunca conheceu e criar um sentimento de como as coisas eram glamorosas.

Junto com o figurino, o cenário também deve ser levado em conta para a construção dos personagens. A cenografia contribui junto com o figurino, por isso, ambos devem ser pensados de forma conjunta. Por esta razão, o próximo subcapítulo dissertará sobre o papel dos cenários para a adaptação de Holly Golightly às telas do cinema.

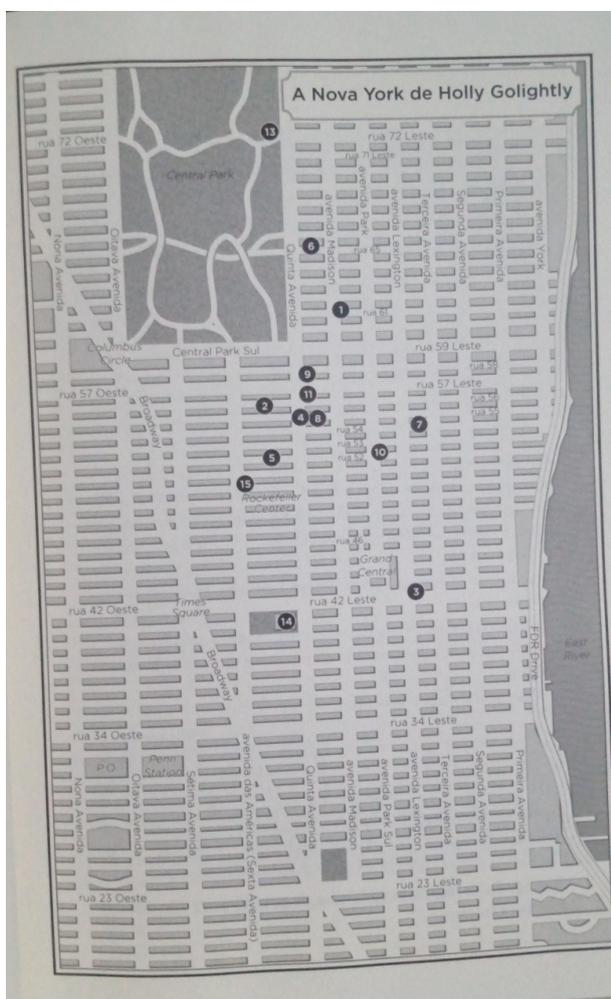
5.2 O espaço em *Bonequinha de Luxo*

Entre os espaços compostos para o filme *Bonequinha de Luxo*, certamente, o que tem maior importância para a construção da personagem Holly Golightly é o seu apartamento. No livro, não há uma descrição sobre o apartamento de Holly, mas no filme, ele se torna uma peça importante para descrever a sua personalidade e tipo social.

A personagem de romance afinal é feita exclusivamente de palavras escritas, e já vimos que mesmo nos casos minoritários e extremos em que a palavra falada no cinema tem papel preponderante na constituição de uma personagem, a cristalização definitiva desta fica condicionada a um contexto visual. (Gomes, 2009, p. 108)

Tanto livro quanto filme possuem a cidade de Nova York como plano de fundo para a história. Durante vários momentos, Holly fala do seu pelo amor pela cidade. Nova York é tão significativa para a história que Wasson (2010) inseriu um mapa da cidade em seu livro sobre o filme *Bonequinha de Luxo*. Nova York foi fundamental para Truman Capote escrever sua história e este mapa mostra vários lugares da cidade que são descritos em *Bonequinha de Luxo* e que também foram importantes para Capote criar a narrativa de Holly Golightly.

Figura 20 - A Nova York de Holly Golightly



Fonte: Wasson (2010).

Assim como todo o mundo, a Nova York dos anos 60 também transpirava mudanças. A cidade virou palco de inúmeras manifestações como protestos estudantis e contra a guerra do Vietnã. Os movimentos LGBTQIA+, negro e

feminista também saía às ruas em Nova York. A metrópole vivia uma grande efervescência cultural. É possível entender um pouco sobre a Nova York dos anos 60 através do relato de Patti Smith (2010):

Em um dia de veranico vestimos nossas roupas favoritas, eu com minha sandália beatnik e uma velha echarpe, e Robert com suas amadas miçangas e o colete de ovelha. Pegamos o metrô até a West Fourth Street e passamos a tarde na Washington Square. Tomamos café de uma garrafa térmica, vendo grupos de turistas, gente chapada e cantores de folk. Revolucionários agitados distribuía panfletos contra a guerra. Enxadristas atraíam uma multidão à parte. Todos coexistiam naquele zum-zum de diatribes verbais, bongôs e cachorros latindo. (Smith, 2010, p. 54)

Nova York também é uma cidade que atrai muitos imigrantes. “A cidade de Nova York sempre foi um dos destinos mais emblemáticos para muitos imigrantes à procura de uma vida melhor e concretização dos seus sonhos” (Pereira, 2019, p. 26). E foi para Nova York que Holly Golightly decidiu fugir e buscar uma nova vida para si, por ser uma cidade que é sinônimo de realização de sonhos, ambição e riqueza.

A independência de Holly Golightly combinava com aquela Nova York dos anos 60, onde as mulheres podiam beber, fumar, morar sozinha e viver suas vidas de forma livre. Logo, em Nova York, era possível para as mulheres experimentarem a liberdade de viver como gostariam.

O cenário inicial da joalheria Tiffany’s indica uma referência direta ao título do livro de Capote. Porém não somente por isso, mas por remeter a um universo dos sonhos, também, pelo fato de ser uma manhã aparentemente tranquila na cidade de Nova York, onde apenas um táxi passa, encosta na calçada e deixa Holly Golightly em frente à famosa joalheria.

Figura 21- Holly Golightly olhando a vitrine da Tiffany's



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Normalmente, Nova York é uma cidade agitada, por isso, parece irreal e sonhador que haveria apenas um carro passando e apenas Holly caminhando tranquilamente pela Quinta Avenida enquanto aprecia seu café da manhã. O fato de Holly ir tão cedo à vitrine da Tiffany's e estar vestida de forma arrumada passa a ideia de que ela estava em alguma festa e resolveu ir até a joalheria antes de ir para casa. A combinação do figurino composto pelo vestido preto Givenchy e as joias, e o espaço da vitrine da joalheira Tiffany's ajudam a introduzir a personagem de Holly Golightly como uma mulher de elegante e confiante em si mesma.

Para gravar a cena inicial de Bonequinha de Luxo (1961), a Tiffany's teve que abrir em um domingo de manhã a fim de evitar a multidão recorrente daquela região. Por ser uma quinta-feira, conforme é dito nas cenas seguintes, é mais improvável que a região estivesse tão calma. Holly fala tanto no filme e no livro que a Tiffany's é o seu lugar seguro, onde ela pode sonhar com uma vida melhor.

Descobri que o que me faz sentir melhor é apanhar um táxi e ir até ao Tiffany's. Fico logo mais calma com a serenidade e o ar digno que aquilo tem. Não há nada de realmente terrível que nos possa acontecer ali, com aqueles homens de roupas elegantes, e o cheiro fantástico da prata e das carteiras de crocodilo. Se eu encontrasse um lugar da vida real que me fizesse sentir como o Tiffanys, não hesitava em comprar mobília e dar um nome ao gato. (Capote, p. 13, 2005)

Em seguida, há a cena em que Holly conhece Paul Varjak que apresenta a personagem ao público em vários aspectos. Paul toca a campainha do apartamento de Holly para pedir o telefone emprestado. Aparentemente, já é um horário mais tarde de uma manhã de quinta-feira, especificamente 10 horas da manhã, conforme é dito nos diálogos posteriores. Holly ainda estava dormindo até ser acordada pela campainha, o que indica que ela é uma mulher de vida noturna.

Figura 22 - O apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Como é explicado nos primeiros diálogos do filme entre Holly e Paul Varjak, a personagem vive neste apartamento a mais de um ano. Paul tem a impressão de que ela acabou de se mudar, devido às malas e caixas espalhadas pelo chão.

Em vários momentos do filme, Holly reforça que não pertence a ninguém. Por este mesmo motivo, ela não dá um nome ao seu gato e também não tem a intenção de estabelecer uma residência fixa no apartamento que vive atualmente.

Segundo Reuter (2002), os lugares podem assumir funções múltiplas na narrativa, como “descrever o personagem por metonímia (o lugar onde ele vive e a maneira como ele mora, indicam, por consequência, o que ele é)” (Reuter, 2002, p. 54) Portanto, o apartamento de Holly Golightly possui a função de ajudar a criar a personagem e a sua personalidade.

Candido (2009) também ressalta a importância de o escritor descrever os diferentes aspectos que compõem o personagem de um romance para criar uma posição.

No romance, ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Daí a necessária simplificação, que pode consistir numa escolha de gestos, de frases, de objetos significativos, marcando a personagem para a identificação do leitor, sem com isso diminuir a impressão de complexidade e riqueza. (Candido, 2009, p. 55)

O apartamento não tem decoração. As únicas cores que se destacam são o roxo e rosa de um pequeno sofá que é, na verdade, uma banheira cortada ao meio com almofadas.

Figura 23 - Holly Golightly no sofá de seu apartamento



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Holly esconde o telefone dentro de uma mala para abafar o som. Posteriormente, descobre-se que Holly deixa o telefone dentro para que o toque não a incomode, pois seu vizinho costuma ligar para reclamar do barulhos de suas festas. Ela também encontra um par de sapatilhas dentro da geladeira, demonstrando uma desordem no cômodo.

Figura 24 – Holly Golightly abrindo a geladeira



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Em seguida, o quarto de Holly Golightly entra em cena. No quarto, há uma cama com colcha vermelha e uma penteadeira com muitos perfumes e cosméticos. Os sapatos que Holly procura estão espalhados pelo cômodo, mais uma vez indicando uma desorganização.

Figura 25 - O quarto de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

O fato de o apartamento não estar organizado demonstra mais uma vez que Holly não é uma mulher que segue os padrões de gênero da época. E também demonstra que ela é uma mulher de vida agitada e que sai à noite. Como é descrito no livro, Holly costumava dar festas em seu apartamento.

Bateram e entrou uma multidão. No quarto de hora seguinte, um bando de homens invadiu o apartamento, muitos deles de uniforme. Contei dois oficiais da Marinha e um coronel da Força Aérea, mas eram mais as visitas grisalhas sem estatuto definido. À exceção da falta de juventude, nada tinham em comum, pareciam estranhos entre estranhos e, na verdade, cada rosto, à entrada, se cerrava para disfarçar o desânimo de encontrar outros penetras. Era como se a anfitriã tivesse distribuído os seus convites enquanto batia os bares, o que muito provavelmente seria o caso. (Capote, p. 12, 2005)

A cena da festa de Holly Golightly em seu apartamento é apresentada no filme de uma forma em que são colocadas muito mais pessoas dentro do apartamento do que de fato caberiam ali. Além disso, há perfis variados de pessoas presentes em cena, como se Holly realmente tivesse distribuído convites pelos bares da cidade.

Figura 26 - A festa no apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

O hábito de organizar festas longas também não era comum às mulheres. Novamente, Holly está usando seu vestido preto e fumando através de uma piteira.

Reuter (2002) elucida que os lugares na narrativa também possuem a função de marcar na vida e nas ações do personagem. Quando Holly é informada através de um telegrama sobre a morte de seu irmão Fred, o apartamento é destruído por ela, como se seus sonhos estivessem sendo destruídos junto. Holly quebra o espelho do seu quarto, um artifício recorrente no cinema que mostra uma angústia da personagem na cena. Neste momento, o espaço marca a decadência e a tristeza da personagem na história.

Figura 27- O quarto de Holly Golightly após a destruição



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Quando Holly se envolve romanticamente com José, a decoração do seu apartamento sofre alterações. A cozinha passa a ter panelas e outros utensílios. Agora há uma mesa com duas cadeiras em meio a sala, algo que não havia anteriormente. Holly não cozinhava, mas agora estava aprendendo a cozinhar e tentando se transformar em uma dona de casa.

Figura 28 - A nova decoração do apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

A câmera evidencia todos os detalhes da nova decoração do apartamento de Holly Golightly. Há dois pôsteres pendurados com referência ao Brasil. Também há uma cabeça de gado pendurada na sala. José, futuro marido de Holly, é fazendeiro no Brasil e a cabeça de gado simboliza um troféu de caça.

Figura 29 - A nova decoração do apartamento de Holly Golightly



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

No livro, todos estes elementos são descritos como “aquisições pouco naturais”. Na verdade, podem ser considerados extravagantes. Porém, não possuem a mesma significação que foi mostrada no filme.

O natural entusiasmo de Holly concentrado na vida caseira resultou em várias aquisições pouco naturais nela, num leilão de Parke-Bernet, arrematou uma tapeçaria de uma caçada ao javali e, do espólio de William Randolph Hearst, um par assustador de poltronas góticas, comprou a Modern Library completa, coleções de música clássica, inúmeras reproduções do Metropolitan Museum, incluindo uma estátua de um gato chinês que o seu próprio gato odiava, eriçando-se diante dela e acabando por quebrá-la, uma varinha mágica e uma batedeira elétrica e uma biblioteca de livros de cozinha. Passava as suas tardes de dona de casa de roda das painéis na estufa da sua minúscula cozinha. (Capote, 2005, p. 23)

Enquanto no livro, todas estas aquisições demonstram que Holly está fazendo aquisições extravagantes, no filme, estes elementos mostram que Holly está tentando se adentrar no universo e cultura de José, com quem ela acredita que irá se casar. Em vários momentos, José diz se preocupar com sua reputação e família, por isso, Holly Golightly se esforça para corresponder às expectativas dele. Ela aprende a cozinhar, tricotar e também está cultivando flores, conforme é mostrado na cena. Novamente, o espaço do apartamento de Holly Golightly marca um novo momento da sua vida que é sua ascensão social através do casamento com um homem rico.

Em seguida, Holly tenta se encaixar em um novo papel para si mesma como esposa de um homem brasileiro. Dessa forma, Holly decora seu apartamento com elementos da cultura de José, passa a aprender português e tentar se encaixar no papel de boa esposa.

Depois de se despedir da sua amada cidade de Nova York, Holly volta ao seu apartamento junto com Paul Varjak e é presa, acusada de passar códigos ao mafioso Sally Tomato. Ela consegue sair da prisão com a ajuda de um amigo que paga a sua fiança. Holly quer continuar com os planos de ir ao Brasil, mesmo sem José, e no trajeto dentro do taxi, abandona o seu gato sem nome. No livro, há a descrição da cena e do local onde o gato foi abandonado.

Holly saiu do carro com o gato ao colo. Embalando-o, coçou-lhe a cabeça e perguntou: - O que é que achas? Parece-me ser o lugar ideal para um tipo como você. Caixotes de lixo. Ratazanas às dúzias. Muitos gatos vadios para te fazerem companhia. Por isso, fuja. - disse ela, deixando-o cair, e, quando ele não se mexeu, erguendo ao invés o seu focinho de bandido que a

perscrutava com olhos amarelos de pirata, ela bateu com o pé: Eu disse para se pôr a mexer! (Capote, p. 30, 2005)

O abandono do gato pode ser definido como um momento de catarse, onde Holly Golightly coloca para fora aquilo é anormal à sua natureza. Holly afirma que o gato não a pertence e ela não pertence ao gato e nem a ninguém. Paul diz que Holly construiu sua própria jaula e que ela pode fugir, mas sempre continuará presa na jaula que ela mesma criou e, em seguida, ele sai do táxi e a deixa com o anel que ambos mandaram escrever na joalheria Tiffany's.

Holly ainda hesita e depois de colocar o anel, vai atrás de Paul e do gato sem nome abandonado. Holly e Paul passam a procurá-lo em um beco cheio de caixas e lixo, abaixo de uma chuva torrencial que caía em Nova York.

Figura 30 - Holly Golightly procurando pelo gato



Fonte: Bonequinha de Luxo (1961)

Ao procurar pelo gato, Holly não está apenas procurando por ele, mas está tentando encontrar a si mesma em um espaço tão oposto aos outros lugares retratados no filme. A chuva também é um elemento importante na cena. Quando a chuva é colocada em alguma cena tem a intenção de causar algum efeito no espectador.

As chuvas no cinema são, em sua grande maioria, um elemento de fundo. Elas fazem parte do que chamamos “ambientação” das cenas e sequências. Assim como casas, montanhas, ruas, estradas e ventos, as chuvas que assistimos são colocadas em cena como “cenários”. Estes cenários

localizam as personagens, situam as ações em um dado lugar e em uma dada “lógica” narrativa e estética. (Oliveira Jr., 2001, p. 5)

Nova York é localizada em uma ilha, por isso, é metrópole onde as chuvas são frequentes. Mas, além do realismo, a chuva na cena final de Bonequinha de Luxo criar um efeito dramático que, inclusive, tornou-se um elemento comum em filmes de romance. Aqui, Paul Varjak e Holly Golightly encontram o gato e se beijam na chuva, um final feliz e bem diferente da versão do livro de Truman Capote, pois no livro, Holly não encontra seu gato e o narrador, que no filme é representado por Paul Varjak, promete que irá encontra-lo, mas também não consegue achá-lo.

O automóvel parara num semáforo. Então ela abriu a porta e largou a correr pela rua abaixo, e eu corri atrás dela. Mas o gato não estava na esquina onde ela o deixara. Não havia ninguém, não havia nada na rua a não ser um bêbedo urinando e duas freiras negras pastoreando um rebanho de crianças que cantavam a plenos pulmões. Outras crianças apareceram às portas e mulheres debruçaram-se nos parapeitos das janelas para ver Holly correndo acima e abaixo pelo quarteirão, para trás e para frente, com a mesma canção: - Gato. Onde é que está? Venha cá, gato. Continuou até um rapaz com um ar trigueiro de vadio se aproximar dela com um velho gato maltês agarrado pelo pescoço. - Quer um belo gatinho, senhora? Dê-me um dólar. A limusine nos seguira. Holly deixou-se guiar por mim até ela. À porta, hesitou, olhou por cima de mim, por cima do rapaz, ainda a oferecer o gato, e estremeceu, teve de agarrar-se no meu braço para se manter de pé. - Oh, Santo Deus. Nós pertencíamos realmente um ao outro. Ele era meu. Então lhe fiz uma promessa, disse que ia voltar lá e encontrar o gato dela. - E vou tomar conta dele. Prometo. Ela sorriu, aquela nova careta de sorriso triste que ela agora usava. (Capote, p. 30, 2005)

Aqui, livro e filme se separam totalmente. No filme, Holly se permite deixar ser amada e o gato passa a pertencê-la. Já no livro, Holly perde o seu gato e por já não ter nada que a prenda em Nova York, decide seguir até o Brasil.

Passaram os meses, um Inverno inteiro sem uma palavra de Holly. O senhorio do edifício vendeu os seus bens abandonados, a cama de cetim branco, a tapeçaria, as suas queridas cadeiras góticas, um novo inquilino alugou o apartamento, chamava-se Quaintance Smith e recebia mais visitas de cavalheiros ruidosos do que a própria Holly - embora, neste caso, Madame Spanella não se opusesse, na realidade, o jovem caiu-lhe nas graças e ela fornecia lhe filet mignon sempre que o encontrava de olho ao peito. Mas na Primavera apareceu um postal, rabiscado a lápis e assinado com um beijo de batom: “O Brasil foi um horror, mas Buenos Aires é do melhor que há. Não é bem o Tiffany’s, mas quase” (Capote, p. 30, 2005)

Através deste trecho, nota-se a vizinha de Holly Golightly, que não existe no filme e possui seu papel incorporado ao Sr. Yunioshi, não se incomodava com homens que tinham o mesmo comportamento de Holly como fazer barulho e dar

festas. Capote elucida, mais uma vez, o caráter feminista da obra e mostra a diferença de tratamento entre homens e mulheres que possuem os mesmos comportamentos e personalidade, o que foi suprimido na adaptação para o cinema.

Com esta análise dos espaços, é possível perceber que o filme adicionou lugares na narrativa que não são descritos ou citados no livro como a cena inicial em frente à Tiffany's. Através desta cena, o filme conseguiu transmitir a importância que a famosa joalheria tem para a personagem principal Holly Golightly, além de criar um espaço onírico que foi fundamental para mudar a atmosfera do filme em relação ao livro.

A desordem do apartamento de Holly não possui uma grande riqueza de detalhes e descrição no livro, mas no filme, esta desorganização é um elemento crucial para compor a personagem. Outros espaços como a festa que Holly dá em seu apartamento e o beco onde o gato é abandonado possuem uma semelhança maior no comparativo entre livro e filme.

Em *Bonequinha de Luxo* (1961), o apartamento de Holly Golightly possui a função de representar a sua personalidade e estilo de vida, além de também marcar a vida e as ações da personagem. Conforme a vida de Holly muda, o seu apartamento também muda e sofre alterações no seu espaço, representando sua tristeza e também sua ascensão social.

O espaço cheio de caixas de lixo junto com a chuva representa a tentativa de Holly de tentar encontrar a si mesma, ao mesmo tempo que procura seu gato. Neste momento, livro e filme se dissociam ainda mais, pois no filme Holly encontra seu gato e continua a viver em Nova York com Paul Varjak, enquanto no livro, Holly segue suas aventuras pelo mundo mandando cartões postais dos lugares que passou ao narrador do livro.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar das limitações impostas pelo Código de Hays, ou Código de Produção de Cinema, Holly Golightly ainda conseguiu representar um novo tipo de protagonismo feminino no cinema da década de 1960. Holly é uma mulher jovem, solteira, livre de preconceitos que vive sozinha em Nova York. O fato de ser uma acompanhante de luxo é mostrado através de linguagem codificada no filme.

Enquanto no livro, há apenas o olhar através do escritor Truman Capote, no filme, há várias pessoas envolvidas para adaptar a história para as telas. Por isso, a composição dos espaços do filme e do figurino feito por Hupert de Givenchy e Edith Head foram fundamentais para criar a atmosfera da narrativa de Holly Golightly

Mas além da tradução ou transcrição do livro para o cinema, a história também é alterada para agradar um público mais conservador que gosta de comédias românticas e finais felizes. No livro, Holly continua na busca por suas aventuras, além de seguir como uma mulher que não possui um lugar fixo no mundo nem mesmo na sua própria identidade.

Para criar uma comédia romântica, o narrador do livro foi adaptado, ganhou o nome de Paul Varjak e tornou-se interesse amoroso de Holly Golightly. Ao final do filme, Holly encontra seu gato e permanece junto com Paul Varjak, o que gerou um sentido diferente ao da história de Truman Capote.

A novela de Capote possui um viés de gênero e feminista ainda mais presente em comparação ao filme, sendo um reflexo das mudanças que começaram a ocorrer no fim dos anos 50 e início dos anos 60. Os vizinhos de Holly Golightly se incomodam com o seu comportamento e suas festas. Porém, quando um novo morador passa a habitar o antigo apartamento de Holly com os mesmos comportamentos da antiga inquilina, o incomodo é cessado por parte dos vizinhos.

A Holly Golightly de Truman Capote é um reflexo das mulheres que desafiam a feminilidade tradicional. Holly representava o símbolo da revolução sexual que viria acontecer ainda na década de 60. Apesar do seu comportamento fora do comum,

tanto no livro quanto no filme, Holly sonha em se casar com um homem rico que a faça se sentir como se estivesse na joalheria Tiffany's.

Para transpor a personagem Holly Golightly para as telas do cinema, o uso dos elementos de figurino e espaço mostraram-se essenciais. O figurino, em sua maior por parte, composto por vestidos pretos remetia à ousadia e sexualidade livre da personagem principal. Os momentos que indicavam uma mudança de rumo da personagem trouxeram vestidos de cor laranja e, em especial, o vestido rosa demonstrava uma mudança que remetia à feminilidade e se contrapõe à simplicidade dos vestidos pretos que a personagem sempre usava.

A cena inicial em frente à joalheira Tiffany's ajuda a apresentar a personagem ao público, pois pretende transmitir a confiança da personagem além de evocar um universo onírico e luxuoso. Já a cidade de Nova York é importante como plano de fundo pois esta metrópole é um lugar que atrai imigrantes em busca dos seus sonhos, como a própria Holly Golightly, além de ter sido palco de vários movimentos que pediam por transformações sociais nos anos 60.

O apartamento de Holly Golightly transmite a sua transitoriedade, ou seja, a personagem não possui lugar fixo no mundo. Holly está sempre em viagem, procurando por si mesma e pelo seu lugar, por isso, não se estabelece em seu apartamento e não dá um nome ao seu gato.

A mensagem do filme difere em relação ao livro, pois no filme, o amor e estabilidade se sobressam em relação à liberdade. Já o livro possui uma temática de fuga, liberdade e sentimento de independência. Holly não sente que pertence a nenhum lugar e nem a ninguém e continua sua vida de forma transitória sem ter um lugar fixo no mundo.

O estudo de construção de personagens femininas e de adaptação de livros para o cinema se mostra importante para entender os contextos sociais e a importância dos elementos cinematográficos nos trabalhos de tradução e transcrição. Para a área de Publicidade e Propaganda, é fundamental compreender como o cinema é utilizado como forma de propaganda de marcas, comportamentos e estilo de vida.

Para a pesquisadora, este estudo possibilitou um novo olhar sobre o filme *Bonequinha de Luxo* (1961) e sobre a mulher no cinema. Além disso, o

conhecimento teórico possibilitou um novo entendimento sobre cinema, literatura e os elementos cinematográficos de direção de arte.

Por último, espera-se que o estudo tenha atingido o seu objetivo de entender os elementos cinematográficos que serviram de aporte para a adaptação do livro *Bonequinha de Luxo* (1961) para as telas do cinema. Assim, também se espera que este trabalho sirva de motivação para outros estudos dentro da área de comunicação e cinema como a representação de personagens femininos em outros gêneros do cinema.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Dani. Os anos 50 e a efervescência adolescente. **Mentes Flutuantes**. 2015 Disponível em: <<https://www.menteflutuante.com.br/2015/01/os-anos-50-e-efervescencia-adolescente.html>> Acesso em: 8 jun. 2023.

AZEVEDO JÚNIOR, Aryovaldo de Castro; GONÇALVES, Maurício Reinaldo. Cinema, propaganda e o American Way of Life. **VII Encontro de Pesquisa em Comunicação – ENPECOM.**: GT COMUNICAÇÃO E CONSUMO, Curitiba, 2015. Disponível em: <https://eventos.ufpr.br/enpecom/enpecom2015/paper/download/96/24>. Acesso em: 29 jun. 2023.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. 4. ed. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BETTON, Gerárd. **Estética do Cinema**. Tradução de Marina Appenzeller. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. **Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011

CANDIDO, Antônio. A personagem do romance. In: ROSENFELD, Anatol; CANDIDO, Antônio; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de Ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

CAPOTE, Truman. Bonequinha de Luxo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005

COLÓN ZAYAS, Eliseo. **Publicidad y hegemonía: matrices discursivas**. Buenos Aires: Norma, 2001.

CORRADI, Analaura; MELO, Haline Fernanda Silva; MOURA, Hellen Cristina Aleixo Azeredo. Literatura e cinema as possibilidades metodológicas viáveis como elementos básicos de comparação entre aspectos do contar- contos clássicos- através da literatura e da cinematologia. **Revista Internacional de Apoyo a la Inclusión, Logopedia, Sociedad y Multiculturalidad.**, [s. l.], v. 4, 2ª ed., p. 100-114, 2018. Disponível em: <<https://www.redalyc.org/journal/5746/574660906008/>>/. Acesso em: 8 jun. 2023.

COSTA, Antonio. **Compreender o Cinema**. 2ª. ed. São Paulo: Globo, 1989

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. 1ª. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOMINGOS, Juliana Cravo. **Literatura e cinema: O uso de produções cinematográficas nas aulas de literatura brasileira**. 2007. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras) - Instituto Superior de Educação de Itabira da Fundação Comunitária de Ensino Superior de Itabira, Itabira, 2007.

ENGELS, Friedrich. **A origem da família da propriedade privada e do estado**. Ilustração: Cássio Loredano; Tradução: Nélío Schneider. 1. ed. [S. l.]: Boitempo, 2019.

GARRIT, Luciana Lima Alves da Silva. Comparação semiótica entre cinema e literatura. **DIÁLOGOS – Revista do Grupo de Estudos do Neo-estruturalismo Semiótico**, [s. l.], p. 41-50, 2007. Disponível em: <https://docplayer.com.br/17180220-Dialogos-comparacao-semiotica-entre-o-cinema-e-a-literatura-luciana-lima-alves-da-silva-garrit.html>. Acesso em: 8 jun. 2023.

GAÚCHA ZH. **Da primeira transmissão ao sinal digital**: relembre as sete décadas de história da TV no Brasil. 2020. Disponível em: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/tv/noticia/2020/09/da-primeira-transmissao-ao-sinal-digital-relembre-as-sete-decadas-de-historia-da-tv-no-brasil-ckeyl1vmi00640161sn1e8jhm.html> Acesso em 7 jun. 2023

GOMES, Décio de Almeida. A personagem cinematográfica. In: ROSENFELD, Anatol; CANDIDO, Antônio; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A Personagem de Ficção**. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 51-80.

GORBMAN, Claudia. **Unheard Melodies, Narrative Film Music**. Indiana: Indiana University Press, 1987

GUALDA, L. C. Literatura e Cinema: elo e confronto. **MATRIZES**, [S. l.], v. 3, n. 2, p. 201-220, 2011. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v3i2p201-220. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38267>. Acesso em: 8 jun. 2023.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. 1. ed. Rio de Janeiro: Rosa dos ventos, 2018.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. In: PELLEGRINI, Tânia. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac, 2003.

KAPLAN, Ann Elizabeth. **A mulher e o cinema: os dois lados da câmera**. Rio de Janeiro. Rocco. 1995

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

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

OLIVEIRA JR, Wenceslao Machado de. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. **Revista Educação: Teoria e Prática**. Rio Claro: UNESP – Instituto de Biociências, v. 9, ed. 16, 2001.

PEREIRA, Fernando Manuel Lopes. **Breakfast at Tiffany's**: Representações do Feminino na América dos Anos Cinquenta. Orientador: Carlos Manuel da Rocha Borges de Azevedo. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-Americanos,) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2019. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/123840/2/365048.pdf>. Acesso em: 7 jun. 2023.

REBELLO, Lúcia Sá. **Literatura comparada, tradução e cinema**. Organon. Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 139-160, jan./jun 2012.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração**. Tradução: Mário Pontes. Rio de Janeiro: Bertrand, 2002.

SCORSI, Rosalia de A. **Cinema na Literatura**. São Campinas: Unicamp, 2005.

SEGER, Linda. **Como criar personagens inesquecíveis**. 1. ed. São Paulo: Bossa Nova Editoria, 2006

SMITH, Patti. **Só Garotos**. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza. [S. l.]: São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

TEIAS, Pedro. (2019) **Truman Capote**. Disponível em: < <https://opostigo.com/2019/09/09/truman-capote/> > Acesso em 9 jun. 2023

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectivas, 2006.

WASSON, Sam. Quinta Avenida, 5 da Manhã: Audrey Hepburn, Bonequinha de Luxo e o Surgimento da Mulher Moderna. Tradução de José Rubens Siqueira. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.