

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**FACULDADE DE LETRAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS**

**MODA E FANTASMAGORIA:**  
**Truman Capote entre texto e tela**

**GEANNETI SILVA TAVARES SALOMON**

**Belo Horizonte**  
**2019**

Geanneti Silva Tavares Salomon

**MODA E FANTASMAGORIA:**

**Truman Capote entre texto e tela**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (PM)

Orientador: Prof Dr. Georg Otte

Belo Horizonte

2019

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

C246s.Ys-m Salomon, Geanneti Silva Tavares.  
Moda e fantasmagoria [manuscrito] : Truman Capote entre texto e tela / Geanneti Silva Tavares Salomon. – 2019.  
244 f., enc. : il., (color) (p&b)  
Orientador: Georg Otte.  
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.  
Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade.  
Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.  
Bibliografia: f. 235-239.  
Apêndices: f. 240-244.

1. Capote, Truman, 1924-1984. – Summer Crossing – Crítica e interpretação – Teses. 2. Capote, Truman, 1924-1984. – Breakfast at Tiffany's – Crítica e interpretação – Teses. 3. Capote, Truman, 1924-1984. – Adaptações – Teses. 4. Moda e literatura – Teses. 5. Ficção americana – Adaptações para o cinema e vídeo – Teses. 6. Literatura e sociedade – Teses. I. Otte, Georg. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 813.52



pós-lit  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO  
EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de  
Letras - FALE



Tese intitulada *Fantasmagorias da Modernidade em Summer Crossing* e *"Breakfast at Tiffany's": do livro ao filme*, de autoria da Doutoranda GEANNETI SILVA TAVARES SALOMON, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

**Área de Concentração:** Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

**Linha de Pesquisa:** Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof. Dr. Georg Otte - FALE/UFMG - Orientador

Prof. Dr. Marcus Vinicius de Freitas - FALE/UFMG

Profa. Dra. Miriam de Paiva Vieira - UFSJ

Prof. Dr. Eduardo Horta Nassif Veras - UFTM

Prof. Dr. Angelo Mazzuchelli Garcia - EBA/UFMG

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 31 de maio de 2019.

Profa. Dra. Lyslei de Souza Nascimento  
Subcoordenadora do Programa de  
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários  
FALE/UFMG

*Para Gilberto, Isabela e Henrique.*

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Georg Otte, meu orientador, agradeço pelas leituras críticas, por compartilhar seu conhecimento, por seus comentários precisos e preciosos, pela paciência e calma contagiosas.

Ao professor Dr. Marcus Vinicius de Freitas, por trazer um mundo teórico desconhecido, pelas críticas certeiras na banca de qualificação, por sua simpatia e força de pensador.

À professora Dr<sup>a</sup>. Maria do Céu Diel, por me incentivar a usar o poder das imagens no meu texto, trazendo o equilíbrio entre a minúcia da palavra e a argúcia da imagem.

Ao professor Dr. Júlio Cesar Jeha, que atuou como parecerista do projeto definitivo desta tese, apontando questões importantes, indicando pontualmente detalhes no texto e dando contribuição efetiva naquele momento.

Aos meus professores Dr. Georg Otte, Dr. Luis Alberto Ferreira Brandão, Dr. Marcus Vinicius de Freitas, Dr<sup>a</sup>. Marli Fantini Scarpelli, Dr<sup>a</sup>. Vera Casa Nova, Dr. Volker Karl Lothar Jaeckel, pela diversidade de olhares (muitas vezes semelhantes) sobre a literatura e as artes, e, em especial, por me permitirem trabalhar com a relação entre a moda e a literatura nos meus artigos finais de disciplina.

Aos professores examinadores da banca Dr. Angelo Mazzuchelli (EBA), Dr. Eduardo Veras (UFTM), Dr. Marcus Vinicius de Freitas (UFMG), Dr<sup>a</sup>. Miriam Vieira (UFSJ), pela leitura desta tese, pelas contribuições generosas e brilhantes.

Aos meus amigos do Pós-Lit, em especial Joelma Rezende Xavier, Michelle Campos, Nathan Matos e Rafael Fava Belúzio, por compartilharem ideias e angústias de quem está “no mesmo barco”.

Aos meus amigos do Centro Universitário Una, dos cursos de Moda e de Cinema, que pelo apoio ou consultas teóricas se fazem lembrados ao final da trajetória.

À minha família, que de muitas formas sentiu minha falta nos períodos de maior reclusão, em especial ao Gilberto, que soube compreender a necessidade de tantas leituras e tempo despendido em (re)escritas sem fim.

Muito obrigada!

So, he said, "what do you think: is she or ain't she?"  
"Ain't she what?"  
"A phony."  
"I wouldn't have thought so."  
"You're wrong. She is a phony. But on the other hand  
you're right. She isn't a phony because she's a real  
phony. She believes all this crap she believes. You can't  
talk her out of it,"

Truman Capote. *Breakfast at Tiffany's*.

"E só escrevi a metade do que vi..."

Marco Polo

*Citação rasgada de uma revista, encontrada entre os  
papéis de Truman Capote.*

Gerald Clark. *Capote: Uma biografia*.

## RESUMO

Esta tese examina a fantasmagoria como um fenômeno da modernidade e sua função estética articulada nas obras *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, de Truman Capote, e no filme homônimo *Breakfast at Tiffany's*, de Blake Edwards. A hipótese defendida nesta tese é a de que as duas obras capotianas e a obra fílmica adaptada compartilham traços identificados como fantasmagoria, articulados como elementos estéticos na criação literária e na criação fílmica, que refletem uma situação social de mudança de paradigma. Ao observar a fantasmagoria como elemento estético nas obras, e seu trânsito entre elas, é possível analisar e compreender aspectos da vida social compartilhada nos grandes centros urbanos, característicos de uma época, as décadas de 1950 e 1960, principalmente. A pesquisa se divide em três capítulos: o primeiro traz aspectos conceituais sobre fantasmagoria, modernidade e liberdade, o panorama de fundo das guerras mundiais, a ideia de Walter Benjamin sobre a fantasmagoria; o segundo capítulo evidencia, no âmbito da literatura comparada, a estrutura narrativa das duas obras literárias de Truman Capote, *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, destacando afinidades (a primeira pode ser vista como estudo do escritor para elaboração da segunda) e aspectos da fantasmagoria transpostos de uma para a outra; o terceiro capítulo analisa a transposição da obra literária *Breakfast at Tiffany's* para o cinema, o roteiro adaptado, os aspectos fantasmagóricos presentes na obra audiovisual remanescentes das obras escritas e as modificações perpetradas em função de questões sociais marcadas na década de 1960. Neste capítulo final, as teorias de Roland Barthes sobre a moda contribuem para fazer notar os aspectos fantasmagóricos presentes na articulação entre pessoa, atriz e personagem em Audrey Hepburn, destacando também a moda, o vestuário, o figurino e o cenário como elementos estéticos geradores de fantasmagoria. A moda como figurino e como arte no cinema foi capaz de modificar estruturas rígidas de controle, justamente por sua capacidade de “ficcionalização do sujeito” ou “autoficção”, demonstrando sua disposição em ser afetada pelas mudanças sociais e de também de efetivar mudanças sociais.

**Palavras-chave:** Moda; Fantasmagoria; Truman Capote; *Breakfast at Tiffany's*; *Summer Crossing*.

## ABSTRACT

This thesis examines phantasmagoria as a phenomenon of modernity and its aesthetic function as articulated in Truman Capote's *Summer Crossing* and *Breakfast at Tiffany's*, and Blake Edwards's homonymous film *Breakfast at Tiffany's*. The hypothesis defended in this thesis is that the two Capotian works and adapted film work share traits identified as phantasmagoria, articulated as aesthetic elements in literary and film creation, which reflect a social paradigm shift. By observing phantasmagoria as an aesthetic element in these works and its transit between them, it is possible to analyze and understand aspects of shared social life in the great urban centers that were characteristic of an era – mainly, the 1950s and 1960s. The research is divided into three chapters: the first discusses conceptual aspects of phantasmagoria, modernity and freedom, the background of world wars, and Walter Benjamin's idea of phantasmagoria; the second chapter shows the narrative structure of the two literary works by Truman Capote, *Summer Crossing* and *Breakfast at Tiffany's*, emphasizing their affinities (the first can be seen as the writer's study for the elaboration of the second) and aspects of phantasmagoria transposed from one to the other; the third chapter analyzes the transposition of the literary work *Breakfast at Tiffany's* to the cinema, the adapted script, the phantasmagoric aspects present in the audiovisual work that is reminiscent of the written works and the modifications perpetrated in function of social issues marked in the decade of 1960. In this final chapter, Roland Barthes' theories of fashion contribute to highlighting the phantasmagoric aspects present in the articulation between person, actress and character in Audrey Hepburn, also highlighting fashion, clothing, costumes and scenery as aesthetic elements that generate phantasmagoria. Fashion as a costume and as art in cinema was able to modify rigid structures of control, precisely because of its capacity to "fictionalize the subject" or "autofiction", demonstrating its willingness to be affected by social changes and also to effect social changes..

**Keywords:** Fashion; Phantasmagoria; Truman Capote; *Breakfast at Tiffany's*; *Summer Crossing*.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pettibone Magic Lantern, Ohio c.1880 .....	21
Figura 2 – George Romney. Shakespeare, Tempest Act I Scene I, 1797 .....	21
Figura 3 – Interpretation of Robertson's Fantasmagorie. 1867. Marion. <i>L'Optique</i> . Ilustração de Alphonse de Neuville e A. Jahandier .....	24
Figura 4 – Kaiserpanorama, 1880 .....	27
Figura 5 – Vestido de baile e anágua, 1775-1780.....	131
Figura 6 – Retrato da <i>socialite</i> parisiense Madame Récamier feito por Jacques-Louis David, 1800 .....	132
Figura 7 – Retrato da <i>socialite</i> parisiense Madame Récamier feito por François Gérard, 1805 .....	133
Figura 8 – Sequência de imagens das cenas iniciais do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> ... .....	143
Figura 9 – Sequência de imagens das cenas em que Holly vai ao apartamento de Paul.....	150
Figura 10 – Holly cuida dos cabelos enquanto canta “Moon river” .....	155
Figura 11 – Mrs. Falenson cancela o encontro com Paul.....	156
Figura 12 – Hepburn tendo lições de violão no <i>set</i> de gravação.....	172
Figura 13 – Fotos de <i>backstage</i> . Os atores de <i>Breakfast at Tiffany's</i> aguardam suas cenas.....	175
Figura 14 – Blake Edwards, Audrey Hepburn e George Peppard durante a produção de <i>Breakfast at Tiffany's</i> , 1961 .....	176
Figura 15 – Hepburn como Sabrina, usando o vestido “pretinho básico”, ao seu lado Humphrey Bogart e William Holden .....	185
Figura 16 – Vestido de Givenchy usado por Audrey Hepburn no filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> . Exposição de Hubert de Givenchy no Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, out. 2014 a jan. 2015.....	190
Figura 17 – Exposição de Hubert de Givenchy no Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, out.2014 a jan. 2015.....	191
Figura 18 – Audrey Hepburn vestindo outro pretinho básico em cena diurna. (Da esquerda para a direita) George Peppard, Audrey Hepburn, e Patricia Neal em <i>Breakfast at Tiffany's</i> (1961), direção de Blake Edwards .....	192
Figura 19 – Holly se despede do ex-marido Doc, que veio do interior para vê-la ...	193
Figura 20 – Audrey Hepburn em foto de divulgação do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> ,1961 .....	196
Figura 21 – Holly se levantando para atender a porta, vestindo uma camisa masculina de <i>smoking</i> e usando máscara e protetor auricular.....	201
Figura 22 – Audrey Hepburn em <i>Breakfast at Tiffany's</i> , 1961. Foto usada para divulgação do filme.....	204
Figura 23 – Roteiro usado por Audrey Hepburn para estudar o filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> .....	206
Figura 24 – Excerto do roteiro do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> , segundo rascunho..	207

Figura 25 – Correspondência da PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação .....	209
Figura 26 – Excerto do roteiro do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> , segundo rascunho..	211
Figura 27 – Correspondência da PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação. Página 2 .....	213
Figura 28 – Excerto do roteiro do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> , segundo rascunho..	215
Figura 29 – Cenas do <i>striptease</i> na boate .....	216
Figura 30 – Correspondência do PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação .....	220
Figura 31 – Paul Varjak escrevendo seu romance.....	221
Figura 32 – Documento da PCA que aprova a música tema do filme <i>Breakfast at Tiffany's</i> .....	227
Figura 33 – A cena final do filme, na qual Paul se declara e Holly desiste da fuga.	230

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tipologia de Marcel Martin sobre vestuário (figurino) para cinema .....	141
Quadro 2 – Descritivos da personagem Holly Golightly no livro <i>Breakfast at Tiffany's</i> , de Truman Capote, e suas respectivas imagens no filme .....	161
Quadro 3 – Letra da canção “Moon river”, de Henry Mancini .....	224

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>12</b>
<b>CAPÍTULO 1 – FANTASMAGORIA, MODERNIDADE E LIBERDADE.....</b>	<b>20</b>
1.1 Fantasmagoria e modernidade.....	20
1.2 Liberdade como fantasmagoria da modernidade.....	38
<b>CAPÍTULO 2 – FANTASMAGORIAS EM <i>SUMMER CROSSING</i> E <i>BREAKFAST AT TIFFANY’S</i>, DE TRUMAN CAPOTE .....</b>	<b>45</b>
2.1 Ritos de passagem, Nova Iorque e a Segunda Guerra Mundial .....	45
2.1.1 <i>Summer Crossing</i> .....	45
2.1.2 <i>Breakfast at Tiffany’s</i> .....	57
2.2 Antropomorfismos e metáforas do aprisionamento.....	75
2.2.1 <i>Summer Crossing</i> .....	75
2.2.2 <i>Breakfast at Tiffany’s</i> .....	79
2.3 Fantasmagorias sociais: figurações sociais da realidade .....	88
2.3.1 <i>Summer Crossing</i> .....	88
2.3.2 <i>Breakfast at Tiffany’s</i> .....	95
2.4 Universo <i>queer</i> .....	100
2.4.1 <i>Summer Crossing</i> .....	101
2.4.2 <i>Breakfast at Tiffany’s</i> .....	106
2.5 Intertextos .....	110
<b>CAPÍTULO 3 – UMA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS.....</b>	<b>115</b>
3.1 Figurações fantasmagóricas da Moda.....	122
3.1.1 Vestuário, moda ou figurino?.....	136
3.1.2 A moda como fantasmagoria na figuração da prostituta .....	142
3.1.3 A mulher, a atriz e a personagem: figurações nos vestuários barthesianos imagem, escrito e real.....	170
3.2 “Miss Holiday Golightly, Traveling” .....	197
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>232</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>235</b>
<b>APÊNDICE 1 – TRADUÇÃO DOS EXCERTOS DO QUADRO 2, PÁGINA 156.....</b>	<b>240</b>

## APRESENTAÇÃO

Truman Capote, escritor estadunidense de grande importância para o século XX e bastante reconhecido até os dias de hoje, nasceu em Nova Orleans, em 30 de setembro de 1924, e morreu em Los Angeles, em 25 de agosto de 1984, aos 59 anos. A obra que lhe deu renome mundial foi *Other voices, other rooms*,<sup>1</sup> publicada em 1948, e suas obras mais conhecidas são *Breakfast at Tiffany's*,<sup>2</sup> de 1958, e *In Cold Blood*,<sup>3</sup> de 1966. Esta última obra foi considerada o marco do jornalismo literário (romance reportagem ou *new journalism*) por ser baseada em acontecimentos reais. O escritor dedicou seis anos à pesquisa do assassinato de quatro integrantes de uma família numa cidadezinha do Kansas, focando na história dos assassinos Perry Smith e Richard Hickock, condenados à morte e executados.

Sua vida privada foi exposta ao público de diferentes formas. Ele próprio adorava se sentir uma celebridade e fez muito para chegar a esse patamar, tornando-se uma pessoa pública com um estilo de vida extravagante. Capote também se tornou um dependente químico e alcoólatra. Além disso, tinha uma vida amorosa bastante atribulada e, por ser homossexual, seus casos acabavam escandalizando a sociedade tradicional da época em que viveu.

Todos os escritos biográficos a respeito do escritor partem de uma mesma premissa: os percalços que viveu até a adolescência, tendo sido abandonado pelos pais e sofrido muito com o descaso destes, e sua vida adulta agitada como escritor de vida social intensa e celebridade, refletem incondicionalmente em seus escritos, muitas vezes investigados em relação ao seu teor ficcional, sendo textos

---

<sup>1</sup> Obra original publicada pela Handom House. Traduzida para o português como *Outras vozes, outros lugares*, a obra foi publicada pela editora Livros do Brasil, de Portugal, em 1956, com tradução de João Cabral do Nascimento, e, em 2004, foi reeditada pela editora Relógio D'Água, também de Portugal. Em 2009, foi editada, no Brasil, pela editora Sextante, com tradução de Maria João Delgado, sendo reeditada em 2010 (Cf. VIEIRA. *Breakfast at Tiffany's de Truman Capote em Português*).

<sup>2</sup> Obra original publicada pela Handom House e traduzida no Brasil como *Bonequinha de luxo*. Foi publicada pela editora Livros do Brasil, de Portugal, em 1959, com tradução de José Blanc de Portugal, com o título *Ao começo do dia*. Em 1998, surge uma nova tradução de Margarida Vale de Gato para a Editorial Notícias, que foi reeditada pelo jornal *Público*, com o título *Boneca de luxo*. Há uma nova tradução, de 2004, por Alice Santos, pela Europa América, também com o título *Boneca de luxo*. No Brasil, a obra foi publicada pela editora Companhia das Letras, em 2005 (Cf. VIEIRA. *Breakfast at Tiffany's de Truman Capote em Português*).

<sup>3</sup> Obra original publicada pela Handom House e traduzida no Brasil como *A sangue frio*. Publicada pela editora Livros do Brasil, de Portugal, em 1967, com tradução de Maria Isabel Braga. No Brasil, foi editada pela Companhia das Letras, em 2003, e, mais recentemente, em 2006, foi publicada pela Dom Quixote, em Portugal (Cf. VIEIRA. *Breakfast at Tiffany's de Truman Capote em Português*).

jornalísticos, e ao seu teor real, sendo textos assumidamente ficcionais. Capote não tinha pudores ao remanejar elementos de sua vida real e dos que estavam à sua volta para suas obras.

Truman Capote começou a escrever *Summer Crossing* aos 24 anos, após a publicação de *Other voices, other rooms*, em 1948, mas a obra ficou perdida por anos e somente foi publicada após a sua morte, em 2005. Aparentemente, o autor não desejava publicá-la, já que os originais manuscritos foram descartados e terminaram em uma calçada para que o lixeiro levasse. Um antigo zelador de seu humilde apartamento no Brooklyn recolheu e guardou manuscritos, cartas e fotografias antes que o lixeiro passasse. Capote recebeu muito dinheiro com a publicação de *In Cold Blood*, em 1966, e, por isso, simplesmente abandonou seu antigo apartamento com tudo dentro, inclusive o manuscrito de *Summer Crossing*. Em 2004, 20 anos após sua morte, esses manuscritos foram encontrados.

Em primeiro de abril de 1949, Capote escreve a Robert Linscott, seu editor na Random House, dizendo estar animado com a escrita de *Summer Crossing*, mas demonstrando alguma ansiedade em relação ao tema escolhido: a vida social em Nova Iorque.<sup>5</sup> Há rumores de que Capote nunca teria terminado o livro, como escreve em carta a Mary Louise Aswell, editora da Harper's Bazaar, em junho de 1953: “Querida ter de fato uma novela para te mandar – por mais estranho que pareça, eu tenho – é só você esperar até dezembro. Quanto a *Summer Crossing*, já rasguei faz muito tempo – seja como for, nunca cheguei a terminá-la”.<sup>6</sup> Capote mentiu sobre isso, o que foi compreendido por seu editor como um desejo de manter a obra como um estudo e descartá-la.

Contrariando o desejo do autor, seu grande amigo Alan Schwartz,<sup>7</sup> administrador de seus bens e negócios, escreveu no prefácio da edição brasileira de *Summer Crossing* que ele e outros leitores do original tiveram uma boa surpresa: “embora não seja uma obra refinada, o romance reflete claramente o surgimento de uma voz original e de um prosista surpreendentemente talentoso”<sup>8</sup>. Os quatro leitores, analistas do original, decidiram por publicá-lo, pois consideraram a obra

---

<sup>5</sup> CLARKE, Gerard. *As cartas de Truman Capote*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Leya, 2014. p. 86.

<sup>6</sup> CLARKE. *As cartas de Truman Capote*, p. 257.

<sup>7</sup> Alan Schwartz é beneficiário da obra de Capote na Truman Capote Literary Trust.

<sup>8</sup> CAPOTE, Truman. *Travessia de verão*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. p. 139.

“suficientemente madura para se sustentar por mérito próprio, e que suas indicações do estilo e da maestria posteriores que conduziriam a *Bonequinha de luxo* eram valiosos demais para serem ignorados”<sup>9</sup>. A recusa da obra traz a ideia de que o autor a teve como um exercício e que ela não estava pronta para o público, mas o próprio Schwartz revela a impossibilidade de saber se ele mudaria de ideia sabendo da descoberta da obra: “Truman morreu em 1984. O que ele pensaria hoje?”<sup>10</sup> Decidiu que, mesmo imperfeito, o original deveria ser publicado: “seus surpreendentes méritos literários pareciam clamar para serem libertados de sua antiga prisão.”<sup>11</sup>

Capote publicou quatro livros<sup>12</sup> pela Random House e também, em 1958, uma *novella*, ou conto longo, intitulado *Breakfast at Tiffany's*, obra que foi adaptada para o cinema em 1961. O escritor já era considerado uma celebridade em Nova Iorque e o filme também lhe trouxe maior visibilidade.

Esta tese tem como ponto focal a análise destas três obras mencionadas (*Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, esta última, livro e filme), consideradas em sua individualidade e singular compleição, mas constituídas de certa origem, seja pela autoria de Truman Capote, nas duas primeiras, seja na transposição para as telas, no caso da segunda para a terceira. O percurso de análise na estrutura da tese é linear, mas permite um retorno à obra de origem, que em verdade se institui em *Summer Crossing*. Há uma leitura e análise comparativa entre *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's* (livro), esta última por sua vez é comparada à obra *Breakfast at Tiffany's* (filme), que por sua vez nos permite perceber várias associações às mulheres representativas da época, que surgem como aparições fantasmagóricas, tanto nas duas obras capotianas quanto nas várias personagens representadas por Audrey Hepburn para os filmes *Gigi*, *Sabrina* e *Breakfast at Tiffany's*.

A perspectiva de gradação, portanto, já imagética, se estende para a interseção também presente entre as duas artes na escrita capotiana: a literatura e o cinema. Truman Capote, em seu estilo híbrido, se apropria de elementos narrativos imagéticos e assumidamente influenciados pelo cinema, que no período em que escreveu se consolidava como uma grande arte. Dentre os elementos de seu estilo

---

<sup>9</sup> CAPOTE. *Travessia de verão*, p. 139.

<sup>10</sup> CAPOTE. *Travessia de verão*, p. 140.

<sup>11</sup> CAPOTE. *Travessia de verão*, p. 140.

<sup>12</sup> *Other Voices, other Rooms* (1948), *A Tree of Night and Other Stories* (1949), *Local Color* (1950) e *The Grass Harp* (1956).

estão a metáfora; o ritmo; a sonoridade; a intertextualidade; as comparações entre os meios internos e externos das personagens; o uso elegante das palavras, ao mesmo tempo livre e próximo do coloquialismo; o uso de gírias e expressões culturalmente marcadas. Capote planejava cada ação antes de escrevê-la e torná-la definitiva.

Os temas preferidos de Capote são a infância, a morte, o medo, a família, Nova Iorque, as guerras, os negros, homossexuais e tipos estranhos (*queer, outsiders*), o inconsciente sempre aflorado trazendo os medos das personagens, muitas vezes por meio da manipulação sugestiva do foco narrativo, a atração pelo real no espaço ficcional, o que lhe trouxe muito sucesso e também lhe causou muitos problemas. Um dos aspectos destacados nesta pesquisa é o uso da materialidade dos objetos em sua narrativa, explorando com isso o seu aspecto abstrato e simbólico, principalmente no caso da moda.

Nas duas obras capotianas analisadas, é perceptível um esforço do autor na junção de traços para a constituição de uma personagem coesa, com aspectos de verossimilhança, e há uma intenção clara em descaracterizar o indivíduo unificado. Essa descaracterização ocorre por meio de metáforas que indicam o interior conturbado da personagem em contraste com o exterior exigente de máscaras sociais.

As personagens – mais especificamente Grady McNeil, de *Summer Crossing*, e Holly Golightly, de *Breakfast at Tiffany's* – são concebidas por características que trazem a ideia de desenraizamento, de fragmentação, de dúvida, fugindo do protótipo da heroína que supera os obstáculos e alcança o amadurecimento em um momento de redenção final. Nas duas obras escritas por Capote, as personagens não têm um final feliz, ao contrário da obra adaptada para o cinema.

Numa perspectiva ampla, o tema central desta tese é a fantasmagoria que se manifesta como aparição, sem se cristalizar. Aspectos da vida social compartilhada nos grandes centros urbanos trazem estas aparições fantasmagóricas que podem ser observadas nas obras artísticas e nos produtos culturais, permitindo-nos compreender questões importantes de nossa sociedade.

A hipótese defendida nesta tese é a de que as duas obras capotianas e a obra fílmica adaptada compartilham traços identificados como fantasmagoria articulados como elementos estéticos na criação literária e na criação fílmica que

refletem uma situação social de mudança de paradigma.

A articulação da fantasmagoria como elemento estético provoca efeitos de sentido que ora se dão de forma controlada, ora se dão de forma descontrolada. Nas obras escritas por Capote, o controle desses efeitos de sentido ocorre nas maquinações do escritor, na sua liberdade criativa. Tem a fluidez da escrita literária e tem seu aspecto também de descontrole, na medida em que seus efeitos alcançam sentidos amplificados no leitor. Na obra fílmica, o controle é externo e ocorre por meio de aparelhos políticos e sociais, ordenados para moderar e manipular o que podia ou não ser assistido pelo público espectador na década de 1960.

Para a análise das obras escolhidas, os conceitos basilares são trabalhados no primeiro capítulo, “Fantasmagoria, modernidade e liberdade”, procurando reuni-los ao cenário de fundo das narrativas: as primeiras décadas do século XX, com a Primeira Guerra Mundial, até o início dos anos 1960. A fantasmagoria é explicada por meio de um recorte histórico, que justifica sua trajetória e o interesse de estudiosos das ciências humanas em suas articulações, também evidenciando sua presença como elemento estético nas obras artísticas. Talvez porque sugere aquilo que foge à definição humana: temas de contornos mais difíceis e de maior evanescência.

Inicialmente, o termo fantasmagoria é tratado com o objetivo de torná-lo menos evanescente por meio de uma demonstração histórica do termo, desde seu surgimento, até chegar à modernidade em que Walter Benjamin escreveu e se viu seduzido pela tensão de opostos presente na fantasmagoria. Benjamin não foi um pensador sistemático, sendo que há uma evidente falta de definição de conceitos em sua obra total, isso já apontado por muitos de seus analisadores. Em seus estudos sobre a crítica da cultura, a metáfora da fantasmagoria sempre apareceu, mas ele não formulou um conceito definido sobre o tema.

Walter Benjamin está presente nesta tese por alguns motivos importantes. Foi durante o IV Colóquio do Núcleo Walter Benjamin, em setembro de 2014, evento cuja temática era a fantasmagoria, que descobri o termo que poderia expressar minha leitura da obra capotiana. Outro motivo importante está relacionado à sua originalidade de pensamento na análise da reprodutibilidade da obra de arte, apesar de não ter, na época em que viveu, instrumental para notar a presença da aura e

sua fantasmagórica trajetória mesmo naquilo que tem por base a fugacidade da reprodutibilidade, como a moda, e de não ter visto a fantasmagoria no cinema.

O segundo capítulo, “Fantasmagorias em *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany’s*”, de Truman Capote, traz um estudo comparativo entre as duas obras, ressaltando aspectos semelhantes entre elas por meio da exposição de traços de construção literária, e algumas diferenças, que podem apontar para o amadurecimento do autor na criação sequencial das obras. As temáticas semelhantes entre as duas obras destacadas são: o cenário da grande cidade, Nova Iorque, capital do século XX e ícone da modernidade; as grandes guerras como influência significativa na vida das pessoas e na forma como a sociedade se constitui; as características físicas e de personalidade das protagonistas de cada obra, Grady McNeil e Holly Golightly; o universo *queer* e a homossexualidade como tema subliminar, mais sutil em *Summer Crossing* e mais direto em *Breakfast at Tiffany’s*; a liberdade (o desejo de liberdade e sua falta) como substância que conecta as personagens ao seu modo de vida e sua relação com o mundo das coisas; o intertexto como um dispositivo para acionar sentidos.

O terceiro capítulo, “Uma constelação de imagens”, traz *highlights* – bem ao estilo benjaminiano – de partes das obras homônimas *Breakfast at Tiffany’s*: o livro e o filme. O objetivo principal é iluminar alguns pontos para a compreensão das duas obras como pares, e ao mesmo tempo individualmente estimulantes, e como produtoras de aparições fantasmagóricas do período histórico do qual fazem parte. Neste capítulo, as teorias de Roland Barthes sobre a moda contribuem para fazer notar os aspectos fantasmagóricos presentes na articulação entre pessoa, atriz e personagem em Audrey Hepburn, atriz que encarnou as protagonistas dos filmes *Gigi*, *Sabrina* e *Breakfast at Tiffany’s*.

A atriz, que expõe publicamente a própria vida pessoal, além das personagens que protagonizou, ainda criou, para si – no papel de estilista e figurinista associada ao então iniciante Hubert de Givenchy – e para o mundo, uma estética capaz de contribuir para mudanças inovadoras. A moda como figurino e como arte no cinema foi capaz de modificar estruturas rígidas de controle, justamente por sua capacidade de “ficcionalização do sujeito” ou “autoficção”<sup>13</sup>. Isso aplicado ao figurino, ao ator que veste o figurino, cria camadas ficcionais que

---

<sup>13</sup> SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Alameda, 2010. p. 26.

surtem na obra cinematográfica como aparições fantasmagóricas poderosas. A moda é afetada pelas mudanças sociais e é capaz de efetivar mudanças sociais.

Nas análises comparativas deste terceiro capítulo são citados trechos do livro, do roteiro adaptado, imagens do filme e outras falas das personagens no filme, cartas e documentos – muitas vezes apresentados como imagens – permitem perceber que as duas obras homônimas *Breakfast at Tiffany's* são reflexo de uma situação social de mudança de paradigma da qual o cinema é parte fundamental por meio de seus elementos estéticos geradores de fantasmagoria, observados na presença da moda, no figurino, no cenário.

Os anos 1950 e 1960 representam um recorte importante para se compreender a modernidade como produtora de fantasmagorias, podendo ser referidos como aqueles nos quais as possibilidades para isso estiveram mais afloradas, diante do desenvolvimento tecnológico ligado à produção artística e cultural nascente e sua reprodução.

*“Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética da imobilidade. [N 2a. 3]”*

Walter Benjamin, *Passagens*.

## CAPÍTULO 1 FANTASMAGORIA, MODERNIDADE E LIBERDADE

### 1.1 Fantasmagoria e modernidade

A fantasmagoria é um fenômeno que atrai artistas, filósofos, escritores, e pessoas de diversas áreas do conhecimento, desde o século XVII. Está associada inicialmente à lanterna mágica, um dispositivo de projeção que lança sombras por meio de luz em uma tela, sendo um instrumento óptico que “embodies the intersection of mathematical, physical and technical ‘sciences’”.<sup>14</sup> A lanterna mágica foi mediadora entre a educação, a cultura popular e a aristocrática, fazendo parte de coleções, de leituras e de textos, e pode ser considerada como um ancestral do cinema. Foi um dispositivo com capacidade de causar ou provocar ilusões, liberando a imaginação do observador: “From the moment of its invention in the 1660s, probably by Christiaan Huygens, the magic lantern became part of a Baroque culture which was fascinated by illusion”<sup>15</sup> (Figura 1).

Nesse período, o teatro e a ilusão se tornaram muito populares. Koen Vermeir, em seu artigo “The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible”, cita Shakespeare, em *A Midsummer Night’s Dream*<sup>16</sup> e *The Tempest*<sup>17</sup> (Figura 2), bem como Corneille, em *Illusion comique*,<sup>18</sup> e relaciona as adaptações fantasmagóricas dessas peças. O autor ainda associa o conceito de performance à magia de diversas maneiras e afirma que, durante o Barroco, a “magic became also a persistent theme in theatrical performances”.<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> “incorpora a interseção entre as ciências matemáticas, físicas e técnicas” (VERMEIR, Koen. The magic of the magic lantern (1660-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible. *The British Journal for the History of Science*, v. 38, n. 2, p.128, 2005). Todas as traduções realizadas neste trabalho são de minha autoria.

<sup>15</sup> “A partir do momento de sua invenção na década de 1660, provavelmente por Christiaan Huygens, a lanterna mágica tornou-se parte de uma cultura barroca que era fascinada pela ilusão” (VERMEIR. The magic of the magic lantern (1660-1700), p. 128).

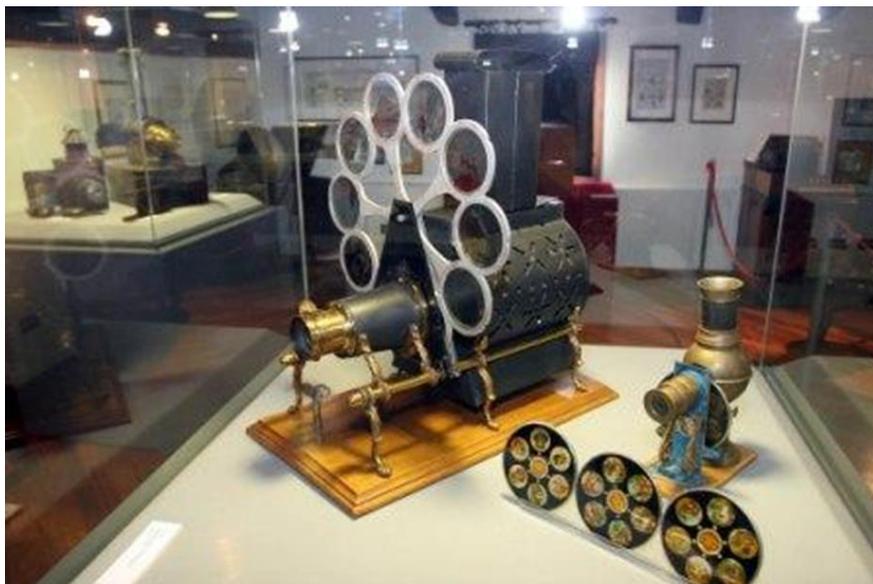
<sup>16</sup> Traduzida para o português como *Sonhos de uma noite de verão*.

<sup>17</sup> Traduzida para o português como *A tempestade*.

<sup>18</sup> Traduzida para o português como *Ilusão cômica*.

<sup>19</sup> “mágica tornou-se também um tema persistente em performances teatrais” (VERMEIR. The magic of the magic lantern (1660-1700), p. 129).

Figura 1 – Pettibone Magic Lantern, Ohio c.1880



Fonte: Museo del PRECINEMA. Disponível em: <<http://www.minicizotti.it/en/the-museum/>>. Acesso em: 30 abr. 2018.

Figura 2 – George Romney. Shakespeare, Tempest Act I Scene I, 1797



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/George\\_Romney\\_-\\_William\\_Shakespeare\\_-\\_The\\_Tempest\\_Act\\_1%2C\\_Scene\\_1.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/91/George_Romney_-_William_Shakespeare_-_The_Tempest_Act_1%2C_Scene_1.jpg)>. Acesso em: 30 abr. 2018.

Vermeir também faz uma associação que diz respeito a uma comparação entre o mundo e o palco:

In one current metaphor, man was an actor in a play directed by fortune and chance; in another, Nature directed the illusions which tricked the spectators; and in its religious version, God showed his skill and abundance in the *theatrum mundi*. But man always knew that he was part of the play. Life itself, and especially courtly life, was also a theatre. Court life resembled a masked ball where appearance had to replace reality. To delude and to dazzle was the art of the courtier, particularly in an absolutist society where courtly rituals became ever more important.<sup>20</sup>

A realidade se confunde com a performance teatral, principalmente em um meio social exigente, o que aproximava de seu cotidiano as histórias vistas em peças teatrais. Os dramaturgos também levavam à cena as situações políticas e sociais vividas, como no caso de Shakespeare. A performance fazia parte da vida do cidadão.

O ator e pesquisador Tom Gunning explica que não conhece palavra mais complexa, sendo a fantasmagoria um termo de “vívida e dramática” origem histórica e que, por muitas razões, passou de uma espécie de entretenimento popular para um importante termo em uma discussão intelectual e estética: “A term in tension, phantasmagoria takes on the weight of modern dialectics of truth on dillusion, subjectivity and objectivity, deception and liberation, and even life and death”.<sup>21</sup>

Gunning observa que a manipulação dos dispositivos visuais articulava esteticamente a luz e a escuridão com efeitos fantasmagóricos:

In the 1790's the Phantasmagoria presented the most advanced form of what the French historian of visual devices, Laurent Mannoni, has called 'The Great Art of Light and Shadows.'<sup>22</sup> Light needs its shadows to make an image; projected images need their darkness to

---

<sup>20</sup> “Numa metáfora usual, o homem era um ator em uma peça dirigida pela fortuna e pela possibilidade; em outra, a Natureza dirigia as ilusões que enganavam os espectadores; e em sua versão religiosa, Deus mostrou sua habilidade e abundância no *theatrum mundi*. Mas o homem sempre soube que ele fazia parte da peça. A própria vida, e especialmente a vida cortesã, era também um teatro. A vida da corte se assemelhava a um baile de máscaras, em que a aparência tinha que substituir a realidade. Enganar e deslumbrar eram a arte do cortesão, particularmente numa sociedade absolutista, onde os rituais cortesãos se tornavam cada vez mais importantes” (VERMEIR. *The magic of the magic lantern (1660-1700)*, p. 130).

<sup>21</sup> “um termo em tensão, fantasmagoria assume o peso da dialética moderna da verdade e da ilusão, subjetividade e objetividade, engano e libertação, e até mesmo a vida e a morte” (GUNNING, Tom. *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters*. 2004, p. 1).

<sup>22</sup> *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, de Laurent Mannoni.

be seen.<sup>23</sup>

Algo estava para além da necessidade técnica dessa escuridão, visto que o iluminismo francês e a revolução “had reached its ironic and bloody climax”.<sup>24</sup> A razão estava em sua instância máxima, mas havia uma estranha relação entre “the scientific and enlightening and the superstitious and chilling”,<sup>25</sup> o que parece ter formado uma mistura, dando conformação à natureza histórica da fantasmagoria.

Dentre os admiradores da arte ilusionista, estava Etienne-Gaspard Robertson, um ilusionista que promovia espetáculos, desde 1799, usando a fantasmagoria, no antigo e abandonado Convento dos Capuchinhos, em Paris. Gunning descreve o interior do convento, mostrando as alterações feitas por Robertson e a evidência de um local preparado para que o espectador pudesse experienciar o que as novidades científicas podiam mostrar, mas com um toque do supersticioso e do arrepiante:

After one had moved through the court of Capuchins in the evening twilight and entered the former cloister, one walked down a long corridor, which Robertson, trained as a painter as well as a scientist (and originally ordained as a priest), decorated with dark and fantastic paintings. At the end of the corridor one came to the first exhibition space, the salon de physyque given over to scientific experiments and devices. Here Robertson demonstrated the newly discovered power of electricity, or, as he called it, ‘Galvanism’, causing luminous sparks to leap before the on-lookers. This room's attractions included optical and aural devices – a variety of distorting mirrors, peep shows that revealed miniature tableaux of famous landscape, a ventriloquist who could throw his voice into every corner of the room and, in later years, the mystery of the ‘invisible girl,’ an apparently disembodied voice that answered the visitors' questions.<sup>26</sup>

Nesse cenário criado por Robertson havia uma mistura de sensações: uma

<sup>23</sup> “Na década de 1790, a fantasmagoria apresentou a mais avançada forma daquilo que o historiador francês de dispositivos visuais, Laurent Mannoni, chamou de “A grande arte da luz e das sombras”. A luz precisa de suas sombras para fazer uma imagem; as imagens projetadas precisam de sua escuridão para serem vistas” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 2).

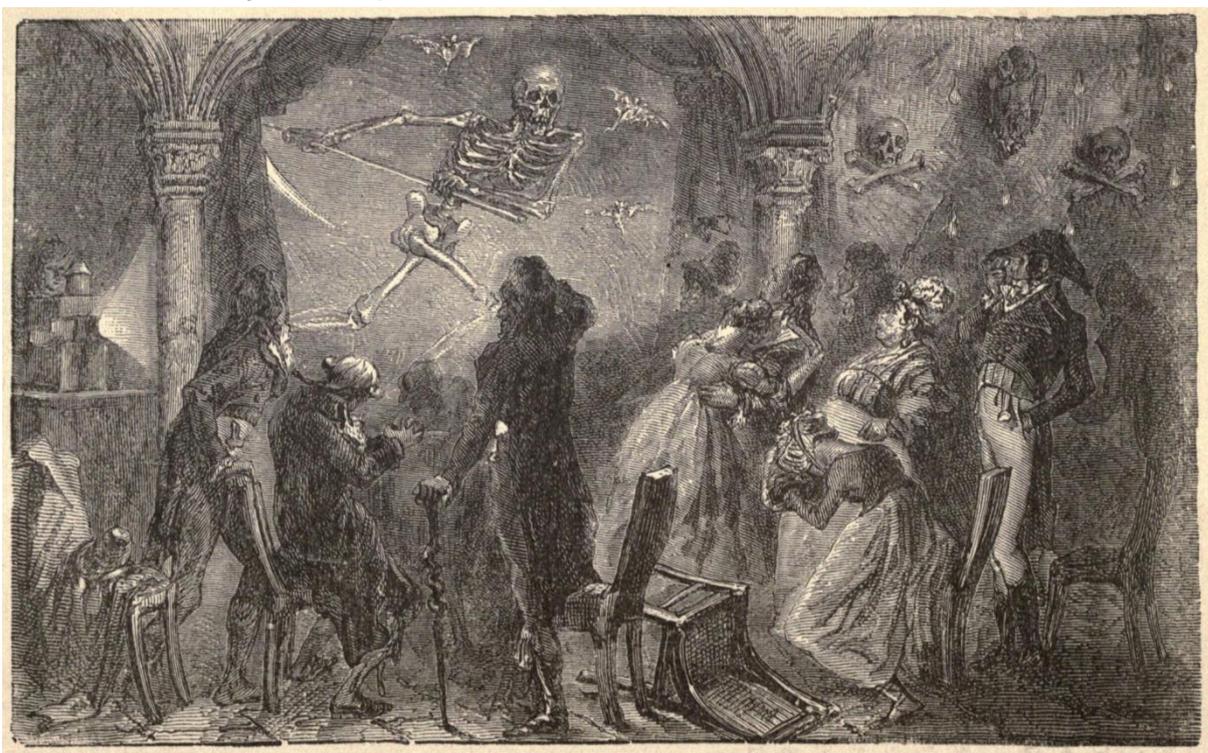
<sup>24</sup> “tinha atingido seu clímax irônico e maldito” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 2).

<sup>25</sup> “o científico e esclarecedor e o supersticioso e arrepiante” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 3).

<sup>26</sup> “Depois de passar pela corte dos Capuchinhos ao entardecer e entrar no antigo claustro, alguém caminhou por um longo corredor, que Robertson, treinado como pintor e cientista (e originalmente ordenado sacerdote), decorou com escuridão e pinturas fantásticas. No final do corredor, chegou-se ao primeiro espaço de exposição: o salão do físico dedicado a experiências e dispositivos científicos. Aqui Robertson demonstrou o poder recém-descoberto da eletricidade, ou, como ele o chamou, “galvanismo”, fazendo com que faíscas luminosas saltassem diante dos espectadores. As atrações desta sala incluíam dispositivos óticos e auditivos – uma variedade de espelhos que distorciam a imagem das pessoas, *peep shows* [caixas com imagens] que revelavam miniaturas de paisagens famosas, um ventríloquo que podia lançar sua voz em todos os cantos da sala e, em anos posteriores, o mistério da ‘garota invisível’, uma voz aparentemente desencarnada que respondia às perguntas dos visitantes” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 2-3).

antessala, que mostrava um mundo novo e avançado a caminho do progresso científico, e, mais a frente, um ambiente cheio de dispositivos óticos e acústicos, que tinha a intenção de confundir e transformar os sentidos humanos, provocando a incerteza do que realmente foi visto ou ouvido. Esse ambiente trazia à tona o medo de antigas superstições, o susto com o desconhecido, sensações agenciadas pela manipulação da percepção do espectador.

Figura 3 – Interpretation of Robertson's Fantasmagorie. 1867. Marion. *L'Optique*. Ilustração de Alphonse de Neuville e A. Jahandier



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1867\\_interpretation\\_of\\_Robertson%27s\\_Fantasmagorie.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1867_interpretation_of_Robertson%27s_Fantasmagorie.jpg)>. Acesso em: 30 abr. 2018.

As condições sociais e políticas da época influenciaram fortemente a recepção desses espetáculos de Robertson. A Revolução Francesa (1789-1799), o reinado do Terror de Robespierre (entre 1793 e 1794), o Diretório que assume o poder em 1795 e o manteve até 1799 e, por fim, o Consulado comandado por Napoleão Bonaparte:

In 1799 (when Robertson first opened his spectacle in the Capuchine cloister) the Directory era audiences for this new form of entertainment remained haunted by the events not only of the Revolution begun a decade before, but of Robespierre's Terror, ended only five years before. Figures of Danton, Marat and especially

Robespierre all appeared as specters in the Phantasmagoria séances.<sup>27</sup>

Foi Philip Polidor que introduziu primeiro a fantasmagoria em Paris, no ano de 1793, exatamente no auge do Terror. Polidor disse que não iria mostrar fantasmas, pois eles não existiam, mas que mostraria imagens “which are imagined to be ghosts, in the dreams of the imagination or in the false hoods of charlatans. I am neither priest nor magician. I do not wish to deceive you; but I will astonish you”.<sup>28</sup> A promessa de surpresas atraía os espectadores.

A diferença entre a fantasmagoria e a lanterna mágica é que na fantasmagoria o objeto de projeção ficava oculto do público; no caso da lanterna mágica, o aparelho em si era o atrativo que encantava o espectador. Na fantasmagoria era intencionalmente mantido um mistério por meio de um ambiente completamente organizado para isso, por exemplo, com uma baixa iluminação, com cortinas que cobriam as figuras quando a sala se iluminava, dando uma impressão de que elas continuariam ali ocultas. O caráter ilusório se dava exatamente por esconder os meios de sua produção, com imagens que surgiam da escuridão:

As an illusion, it worked directly on its spectators, limiting their viewpoint, controlling their perception by either with holding some sensual information or by over stimulating the senses (the combination of limiting sight, with darkness, while the ears were assaulted with eerie or unfamiliar sounds).<sup>29</sup>

Surgiu uma evolução da lanterna mágica, denominada *Phantascope*. A traquitana podia ser movimentada para frente ou para trás por um sistema de rodízios em trilhos e também por meio de ajustes no foco. Esse efeito fazia com que as imagens se projetassem em movimento: “This novel effect truly shook up the audience, reportedly causing women to faint and men to rise, striking out with their

---

<sup>27</sup> “Em 1799 (quando Robertson abriu seu espetáculo no claustro dos Capuchinhos), o público do Diretório para esta nova forma de entretenimento permaneceu assombrado pelos eventos, não apenas da Revolução iniciada uma década antes, mas do Terror de Robespierre, que havia terminado apenas cinco anos antes. Figuras de Danton, Marat e especialmente Robespierre apareciam como fantasmas nas sessões de Phantasmagoria” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 3).

<sup>28</sup> “que são imaginadas como fantasmas, nos sonhos da imaginação ou nas falsidades de charlatões. Eu não sou nem sacerdote nem mágico. Eu não quero enganá-los; mas eu vou surpreendê-los” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 5).

<sup>29</sup> “Como uma ilusão, trabalhou diretamente em seus espectadores, limitando o ponto de vista, controlando a percepção, quer por reter alguma informação sensorial, quer por estimular os sentidos (a combinação de visão limitada, escuridão, enquanto os ouvidos eram sobressaltados por sons estranhos ou desconhecidos)” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 3).

canes against the apparently threatening phantom”.<sup>30</sup>

Mesmo sendo um espetáculo de entretenimento, a fantasmagoria acaba por desencadear algumas contradições na arte e na representação. Esse aspecto permite observar a mudança da percepção humana, que vai trazer também uma nova visão de mundo, o desejo de novas linguagens e novas formas de comunicação.

The nature of perception, the material bases of artworks, the role of illusion, the stimulation of the senses, the convergence of realism and fantasy – these issues so clearly posed by the Phantasmagoria not only represent essential questions of modern epistemology, but also questions that artists and art works ask with increasing frequency as we move into the twenty first century.<sup>31</sup>

No *Exposé*, de 1935, Walter Benjamin fala da difusão do panorama na Paris do século XIX, o que antecipa a presença da fotografia, do cinema mudo e do cinema sonoro. O panorama<sup>32</sup> “tenta reproduzir na natureza representada as transformações de maneira enganosamente similar”, reproduzindo “as mudanças da luz do dia, o nascer da lua, o murmurar das cascatas”.<sup>33</sup> O relato da experiência pessoal nostálgica de Benjamin com o Kaiserpanorama em sua infância, mesmo que já não fosse em sua época um aparelho tão em moda, demonstra as sensações mobilizadas pelo aparato:

Este era o fascínio das estampas de viagem encontradas no Kaiserpanorama: não importava onde iniciasse a ronda. Pois como a tela, com os assentos à frente, formava um círculo, cada uma passava por todas as posições, das quais se via, através de cada par de orifícios, a lonjura esmaecida do panorama. [...] Música que, tempos mais tarde, tornou fastidiosas as viagens com o filme, pois com ela se dissolvia a imagem, da qual a fantasia era capaz de se nutrir – música não havia no Kaiserpanorama. Para mim um pequeno – e na verdade – incômodo efeito parece superar toda aquela magia ilusória, que envolve oásis com pastorais ou muralhas com ruínas

<sup>30</sup> “Este novo efeito realmente abalou o público, fazendo com que as mulheres desmaiassem e os homens se levantassem, batendo com as bengalas contra o fantasma aparentemente ameaçador” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 4).

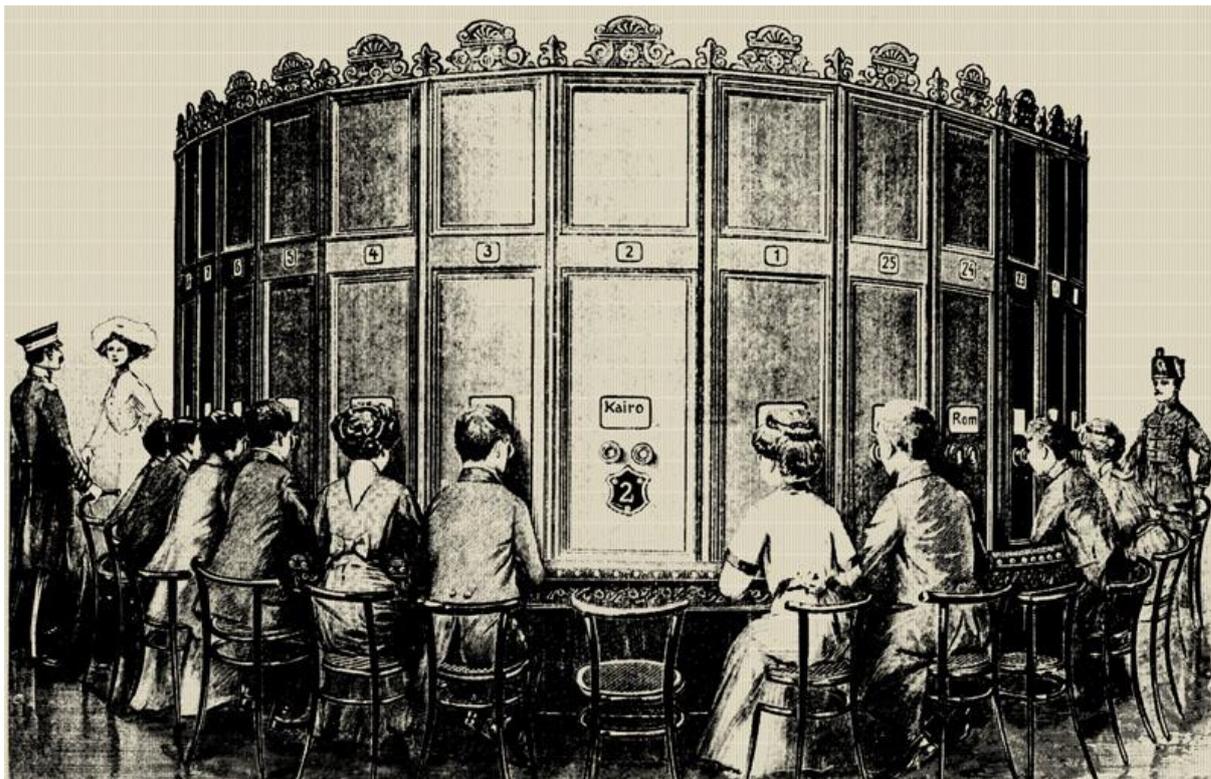
<sup>31</sup> “A natureza da percepção, as bases materiais das obras de arte, o papel da ilusão, o estímulo dos sentidos, a convergência do realismo e da fantasia – questões tão claramente colocadas pela fantasmagoria não apenas representam questões essenciais da epistemologia moderna, mas também questões que artistas e obras de arte perguntam com crescente frequência à medida que nos movemos para o século XXI” (GUNNING. *Illusions Past and Future*, p. 5).

<sup>32</sup> Sobre o funcionamento do Kaiserpanorama, ver o vídeo *Kaiserpanorama 3D “Geschichte der Stereoskopieim Kaiserpanorama ab 1880”*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=u-F07vM-000>>. Acesso em: 5 maio 2018.

<sup>33</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização e edição brasileira de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 42.

com marchas fúnebres. Era o toque da campainha que soava alguns segundos antes de a imagem se retirar aos solavancos para dar vez, primeiramente, a uma lacuna e, logo depois, à imagem seguinte. E toda vez que tocava a campainha, impregnavam-se profundamente com um toque melancólico de despedida as montanhas até o sopé, as cidades em todas as suas janelas reluzentes, os nativos distantes e pitorescos, as estações ferroviárias com sua fumaça amarelada, os vinhedos nas colinas até as folhas mais diminutas.<sup>34</sup>

Figura 4 – Kaiserpanorama, 1880



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em: <<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=9582968>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Também há uma “literatura panorâmica”, antecipando forças para a criação do folhetim, mostrando haver no próprio *zeitgeist*<sup>35</sup> a aparição de forças de várias frentes para que a obra cinematográfica se firmasse:

Compõem-se de esboços isolados cuja roupagem anedótica corresponde às figuras situadas plasticamente no primeiro plano dos panoramas e cujo fundo informativo corresponde ao segundo plano pintado. Esta literatura é panorâmica também do ponto de vista social. Pela última vez, aparece o operário fora de sua classe como figurante de um idílio.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012.p. 75-76.

<sup>35</sup> “Espírito do tempo”.

<sup>36</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 42.

Para explicar a literatura panorâmica, Walter Benjamin fala sobre a figura do *flâneur* nas obras *O livro dos cento e um*, *Os franceses pintados por si próprios*, *O diabo em Paris*, *A grande cidade*. Essas obras foram destinadas a serem consumidas nas ruas. Entretanto, são aquelas chamadas “fisiologias”, em formato de bolso, que tiveram maior destaque: “Ocupavam-se da descrição de tipos humanos como aqueles que se encontravam quando se observava o mercado”.<sup>38</sup> De acordo com a avaliação de Benjamin, era um gênero “pequeno-burguês”, que cresceu muito, até 1841, e depois começou a decair. Por essa escola do suplemento literário passou Baudelaire e sua geração. Após as fisiologias dos tipos humanos, surge a fisiologia das cidades, com publicações como “*Paris à noite*, *Paris à mesa*, *Paris na água*, *Paris a cavalo*, *Paris pitoresca*, *Paris casada*”.<sup>39</sup>

A literatura evidenciava essas formas visuais que traziam uma relação distinta com a vida social urbana. Benjamin, ao citar Simmel, reflete sobre a proximidade entre as pessoas, utilizando como exemplo os encontros nos meios de transporte públicos: “Antes do aparecimento do ônibus, do trem, do bonde no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de se encontrar durante muitos minutos, ou mesmo horas, a olhar umas para as outras sem dizer uma palavra”, o que tornava evidente “o predomínio da atividade do olhar sobre a do ouvido”.<sup>40</sup>

As fisiologias cumpriam o papel de retirar certo mistério e desconforto das pessoas frente ao outro: o desconhecido que caminha ao lado, que vende os alimentos, que dá informações, dentre outras tantas atividades cotidianas que envolviam as relações humanas entre estranhos, buscando “dar às pessoas uma imagem agradável umas das outras”.<sup>41</sup> Ao criar estereótipos, as fisiologias retiravam parte desse mistério e desse desconforto, mas ao mesmo tempo não eram capazes de assegurar sobre a real identidade de um cidadão. A aparência pode suscitar enganos e também pode ser manipulada pelas pessoas de forma a causar esses enganos.

Após o declínio das fisiologias, ascende um tipo de literatura “que se tinha fixado nos aspectos mais inquietantes e ameaçadores da vida urbana”,

---

<sup>38</sup> BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015. p. 37.

<sup>39</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 38.

<sup>40</sup> SIMMEL, Georg. *Mélanges de philosophie relativiste. Contribution à la culture philosophique*. Paris, 1912. p. 26-27 *apud* BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 40.

<sup>41</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 41.

estabelecendo uma ligação íntima com as massas, pouco se interessando pela “identificação de tipos”, preocupando-se mais com “as funções próprias das massas nas grandes cidades”. Emerge o romance policial, e nessa origem está o fato de que “a massa surge como o asilo que protege os associais dos seus perseguidores”.<sup>42</sup>

Os associais, os marginalizados, os *outsiders* aparecem nessa literatura munidos do papel de “observador” – ou, nas palavras de Baudelaire, como o “príncipe que em toda parte faz uso pleno do seu estatuto de incógnito” –,<sup>43</sup> é a transformação do *flâneur* em detetive, aquele que tem uma indolência apenas aparente, pois está lá o “olhar desperto de um observador que não perde de vista o malfeitor”, que busca aventuras, “seguindo o rastro de um pedaço de papel que deitou ao vento”. Benjamin deixa claro que “também o romance policial [...] contribui para a fantasmagoria da vida parisiense”.<sup>44</sup> Paul Valéry, na introdução da obra *Les Fleurs du mal*, de Baudelaire, afirma que “ele foi o primeiro a fazer experiências com a narrativa científica, com a moderna cosmogonia, com a representação dos fenômenos patológicos”.<sup>45</sup> Vale destacar ainda os contos de Edgar Allan Poe – “O mistério de Marie Roget”, “Os crimes da Rua Morgue” e “A carta roubada” – que são uma grande influência na literatura do período.

Tudo isso mostra a vida urbana e suas características fantasmagóricas como portadoras de aspectos do que há de civilizado e de selvagem, lado a lado, tornando perigosa a vida nas grandes cidades, tanto quanto na vida primitiva. A fantasmagoria está presente na vida cotidiana na modernidade, na vida “real” do morador das grandes cidades e também naquilo que pode ser chamado de “irreal”, pois é espectro holográfico dos objetos a sua volta, como Benjamin demonstra na relação do homem com a literatura do período.

Analisando a fantasmagoria na obra *Passagens*, de Walter Benjamin, Schmitter sugere que uma visão epistemológica sobre o conceito, em uma dimensão histórico-material, permite compreender “as novas formas de vida e as novas criações técnicas e econômicas do século XIX e revelar o potencial de transfiguração da sociedade capitalista.” A autora enumera, como fenômenos “fantasmagóricos concretos” na obra de Benjamin, “as passagens e os panoramas,

<sup>42</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 42-43.

<sup>43</sup> BAUDELAIRE. *Euvres*, II, p. 333 *apud* BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 43.

<sup>44</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 43.

<sup>45</sup> BENJAMIN. *Baudelaire e a modernidade*, p. 45.

os interiores burgueses, a moda, a propaganda”, reivindicando uma análise até então não empreendida que considere a fantasmagoria como um fenômeno tão “material quanto imaginário”.<sup>47</sup>

Essa perspectiva, ao reunir aspectos concretos e filosóficos da modernidade, traz a fantasmagoria ao cerne desta tese, pois é por esse viés que se pretende compreendê-la como fenômeno refletido nas obras literárias e na obra fílmica analisadas. A fantasmagoria na obra de arte possui uma função semelhante ao mito: de compreensão da realidade por meio da experiência do sensível. A fantasmagoria sugere uma organização social em meio à conturbada relação humana em sociedade, que se manifesta no próprio meio cultural.

Em *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's* o fenômeno da fantasmagoria pode ser observado em alguns aspectos, produtores de imagens e representações de fantasmagorias históricas e sociais: a) as descrições literárias marcadas pelo traço estilístico de Truman Capote; b) os espaços descritos nas obras literárias, bem como os espaços filmados na obra fílmica (as locações); c) a moda e suas manifestações, de forma concreta ou abstrata (no vestuário, hábitos e estilos, tanto individuais quanto coletivos); d) os efeitos de “iluminação” presentes tanto no texto literário quanto na obra fílmica, relativos especificamente ao que está oculto e ao que está visível, ao claro e ao escuro, às cores estilizadas.

Sabendo que o conceito de fantasmagoria impresso na modernidade possui caráter polivalente, buscamos observar as teorias benjaminianas para tentar empreender uma metodologia de trabalho nesta tese que suscite o equilíbrio entre o material e o imaterial. Notadamente Benjamin não conseguiu esse equilíbrio entre a “simplicidade poético-etnológica das *Passagens*”<sup>48</sup> e a necessidade de definição do conceito de fantasmagoria como uma “categoria histórico-filosófica objetiva”<sup>49</sup>, como apontado por estudiosos de sua obra, e essa é a motivação para observar como Benjamin lidou com a fantasmagoria em sua obra *Passagens*.

Sobre o conceito de modernidade, Georg Otte analisa em seu ensaio “A

---

<sup>47</sup> SCHMIDER, Christine. A fantasmagoria: do simulacro ótico à figura epistemológica da modernidade benjaminiana. Não publicado. p. 1.

<sup>48</sup> CLARK, T. J. Será que Benjamin devia ter lido Marx?. In: CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização de Sônia Salzstein. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 282 *apud* BRETAS, Aléxia Cruz. *Fantasmagorias da modernidade: ensaios benjaminianos*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017. p. 169, nota de rodapé.

<sup>49</sup> ADORNO, T. *Correspondência 1928-1940: Adorno-Benjamin*, p. 401 *apud* BRETAS, *Fantasmagorias da modernidade*, p. 165.

preciosidade dos farrapos” e expõe a divisão de Thomas Anz caracterizada por “um conflito entre uma ‘modernidade civilizatória’” e uma “modernidade estética”. A modernidade civilizatória, fruto de um “modernismo de proveniência iluminista”, estaria marcada por

[...] processos de racionalização, transformação tecnológica, industrialização e urbanização, o aumento da mobilidade social, a expansão dos processos de comunicação de massa e burocratização, a diferenciação de um sistema social cada vez mais complexo, o desencantamento de mitos herdados e a verificação crítica de certezas metafísicas, a ampliação progressista do poder racional sobre a natureza externa e, no âmbito sociopsicológico, a obrigação do sujeito civilizado à disciplina em relação à própria natureza, do corpo e dos afetos.<sup>50</sup>

A modernidade estética foi associada ao termo “degeneração”. Esse termo foi usado inicialmente para expressar certo decadentismo, que subverte a consciência (razão) em defesa do racionalismo iluminista e positivista do médico Max Nordau (1849-1923), e, posteriormente, foi apropriado pelo vocabulário nazista “para desqualificar todas as pessoas e suas obras que não correspondem aos modelos ‘arianos’ do ano de 1937, deixando claro que não havia mesmo espaço para a arte contemporânea no Terceiro Reich”.<sup>51</sup>

As relações dessas terminologias – “degenerada” e “decadente” –, associadas à modernidade, culminam no conceito de modernidade “às avessas” assumido pelos poetas “malditos”, como Baudelaire, que assumiram “deliberadamente esse adjetivo para si mesmos”:

Baudelaire não apenas vai na contramão da lírica romântica e sua expressão de sentimentos íntimos, mas se volta diretamente contra a “modernidade civilizatória”, para retomar a divisão de Thomas Anz. Em seu texto “Exposição universal” (1855), Baudelaire questiona a ideologia do progresso dessa modernidade e se antecipa a Nietzsche quando troca a ideia de uma sociedade em ascensão pela decadência.<sup>52</sup>

A modernidade pode ser vista como um movimento de decadência e não de ascensão, o que levaria ao sacrifício do presente em função do futuro e a um desejo e busca da “estética do belo artificial”. Otte recorre a Walter Benjamin, em “Sobre o

<sup>50</sup> ANZ, *Kämpfe um die Modern apud* OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: A transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: DE SOUZA, Eneida Maria; MELO MIRANDA, Wander (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 299.

<sup>51</sup> OTTE. *A preciosidade dos farrapos*, p. 299-300.

<sup>52</sup> OTTE. *A preciosidade dos farrapos*, p. 303.

conceito de história”, para descrever o conceito de “catástrofe”: “Benjamin denuncia a cegueira causada pelo progresso de uma maneira mais radical que Baudelaire: nós não vemos o presente porque estamos olhando para o futuro”; a visão da história como “cadeia de acontecimentos”,<sup>53</sup> apresentada por Benjamin, traz a ideia de que ficamos cegos para a catástrofe em que nos encontramos.

A alegoria da “modernidade como fantasmagoria”, que é o aspecto de interesse desta tese, tem alguns pilares importantes na obra benjaminiana esboçados no fragmento “G”, das *Passagens*: “1. os antropomorfismos do capital como ‘segunda natureza’” (a secularização da história e sua integração em um contexto natural); “2. O princípio do ‘eterno retorno’ como constante universal; e 3. a centralidade do reclame e da moda nas operações de fetichização da mercadoria”. Essas operações têm uma relação direta com o processo de “mercantilização do homem” e da “humanização da mercadoria”.<sup>54</sup>

A relação humana com os objetos na modernidade adquire uma perspectiva mística por meio do fetiche. A mercadoria “fetichizada”, ou possuidora de uma “aura”, traz em si uma forma fantasmagórica e mítica, pois ela se projeta na relação com o homem para além de sua forma material. Ela está também imbuída de outros valores, que muitas vezes fazem mediação entre o passado e o presente, entre significantes sociais, culturais, morais, dentre outros.

Retomando algumas ideias ditas até então, e correlacionando-as, a fantasmagoria é um fenômeno que ganha força na modernidade justamente por sua característica de unir a técnica (pensamento científico) e a magia (pensamento mítico), e, por isso mesmo, é também um subsídio para mediar as relações humanas com as questões socioculturais. Para Lévy Strauss em *O pensamento selvagem*, o problema da arte está no meio do caminho entre o pensamento científico e o pensamento mítico, pois o artista também se encontra entre “o cientista e o *bricoleur*. com meios artesanais, ele elabora um objeto material que é também um objeto do conhecimento”<sup>55</sup>.

Bretas, na leitura de *O capitalismo como religião*, o único texto de Benjamin sobre Max Weber, indica em Benjamin a associação do capitalismo ao campo

---

<sup>53</sup> OTTE. *A preciosidade dos farrapos*, p. 303.

<sup>54</sup> BRETAS. *Fantasmagorias da modernidade*, p. 166-167.

<sup>55</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Editora Papirus, 1989, p. 38.

religioso:

[...] o ponto de partida é dado pelo reconhecimento da estrutura intrinsecamente religiosa do capitalismo – na qual a imagem, o fetiche e o culto representam um papel, sem dúvida, determinante. Segundo Benjamin, o capitalismo deve ser considerado não apenas do ponto de vista econômico como simples modo de produção (Marx) ou mesmo conduta de vida (Weber), mas como celebração de um culto permanente, sem dogmas ou teologia.<sup>56</sup>

É a estrutura “religiosa” presente no capitalismo que aciona a fantasmagoria, atribuindo-lhe uma função clara de tentativa de organizar e/ou explicar as relações humanas com o seu meio.

O funcionamento do capitalismo, ou de qualquer outro sistema, pelo ponto de vista econômico, não é o foco desta tese, e sim as relações socioculturais da sociedade americana de meados do século XX, bem como a conformação da sociedade do período, que se consolida com a economia capitalista. Portanto, alguns efeitos do modelo econômico e político vigente desse período são observados nas obras analisadas como constituídos por meio de uma estética que se revela fantasmagórica e que também expõe as fantasmagorias próprias da sociedade do período.

Um dos pontos de análise desta tese está na definição de sociedade na modernidade. As “forças sociais, as configurações de vida, as originalidades e os impasses da sociedade civil, urbano-industrial, burguesa ou capitalista” se “revelam mais abertamente”<sup>57</sup> a partir de meados do século XIX:

Os personagens mais característicos estão ganhando seus perfis e movimentos: grupos, classes, movimentos sociais e partidos políticos; burgueses, operários, camponeses, intelectuais, artistas e políticos; mercado, mercadoria, capital, tecnologia, força de trabalho, lucro, acumulação de capital e mais-valia; sociedade, Estado e nação; divisão internacional do trabalho e colonialismo; revolução e contrarrevolução. Um dos seus principais símbolos, o capital, parece estabelecer os limites e as sombras que demarcam as relações e as distâncias entre o presente e o passado, a superstição e a ilustração, o trabalho e a preguiça, a nação e a província, a tradição e a modernidade.<sup>58</sup>

As conotações socioculturais do capital são variáveis e, por vezes, contraditórias e dicotômicas, demonstrando haver muitos movimentos de adaptação

<sup>56</sup> BRETAS. *Fantasmagorias da modernidade*, p. 171.

<sup>57</sup> IANNI, Octávio. *A sociologia e o mundo moderno*. Rio de Janeiro: civilização Brasileira, 2011, p. 11.

<sup>58</sup> IANNI. *A sociologia e o mundo moderno*, p. 11.

por parte dos grupos sociais. O próprio termo *sociedade* pode adquirir sentido conotativo diverso. Pode significar determinado povo e pode também, dentro de um mesmo povo, delimitar agrupamentos.

Na Europa, o termo sociedade, de forma seletiva, inclui pessoas que se destacam

em qualquer esfera de atividade. Políticos e líderes parlamentares, chefes de várias repartições públicas, editores e donos dos principais jornais e revistas, escritores proeminentes, cientistas, [...] junto com os empresários de destaque e os descendentes das famílias da aristocracia.<sup>59</sup>

Já nos EUA, a definição de sociedade, de forma seletiva e excludente, está associada, quase exclusivamente, a “famílias ricas” e “*socialites*”.<sup>60</sup> A observação dos dois sentidos deixa transparecer características marcantes de cada povo, sendo que, nos EUA, a relação com o capital e o que ele pode prover parece ser mais proeminente, mesmo que não esteja ausente no que se refere ao sentido do termo na Europa.

Nas obras ficcionais analisadas nesta tese, o sentido conotativo de sociedade vinculado ao capital é evidente. Nas duas obras literárias de Truman Capote, *Summer crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, a sociedade à qual todos querem pertencer está estritamente ligada ao poder do capital. Na perspectiva de análise da personagem Holly Golightly, é inegável a sua condição de encantamento frente ao mundo artificial proporcionado pelo consumo, às possibilidades de viver muito além do que apenas para suprir as necessidades de sobrevivência básicas.

Na visão liberal de Ludwig von Mises, o capitalismo:

[...] visa a liberdade de cada um seguir o seu próprio destino – desigual e, por isso mesmo, justo, onde são premiados os investimentos que sejam desejáveis pelas próprias pessoas, que sempre dão livremente o seu dinheiro por algo que desejam (o Estado, como se sabe, toma o dinheiro de todos sem perguntar, e “investe” em coisas que elas não desejam, são contrárias ou mesmo nunca irão utilizar).<sup>61</sup>

Esse aspecto do capitalismo valoriza as diferenças individuais, tanto de desejo quanto de habilidades particulares. Cada indivíduo vai alcançar (ou deveria)

<sup>59</sup> MISES, Ludwig Von. *A mente anticapitalista*. Tradução de Adeline Godoy. São Paulo: Vide Editorial, 2015. p. 49.

<sup>60</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 50.

<sup>61</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 17.

seu espaço social mediante suas possibilidades e seus atributos. Há um pensamento comum sobre a concepção de classes, no qual “os ‘ricos’ devem dar (ou serem forçados a perder, usualmente por via estatal) o que produzem para haver uma ‘distribuição’ adequada – e por terem riqueza apenas porque ‘roubaram’ os frutos do trabalho de quem pouco tem”.<sup>62</sup> Entretanto, esse pensamento é questionado por Mises a partir da explicação que “a desigualdade social não se dá porque um rouba os frutos do trabalho de outro, mas graças aos resultados diversos dos engenhos humanos”.<sup>63</sup>

Nessa perspectiva, apenas a economia capitalista permite ao indivíduo que deu “azar” de não ter recursos herdados de sair dessa condição pelo fato de ser uma “economia de *criação*”,<sup>64</sup> não somente de “matéria, mas sobretudo de *ideias*”.<sup>65</sup> Várias polêmicas vão surgir em torno do fato de que estas condições expostas não estão para todos da mesma forma: “a oportunidade de competir pelas recompensas que a sociedade tem para distribuir é uma instituição social”,<sup>66</sup> que não tem poder sobre as limitações individuais que diferenciam as pessoas. A ideia de liberdade positiva e negativa, que será abordada logo a seguir, também está vinculada a esse aspecto da vida na sociedade americana.

Longe de serem simples, essas reflexões não dão conta das consequências de toda a complexa rede humana envolta em sua busca subjetiva pela felicidade e pela expressão de sua identidade, pela superação de seus medos ancestrais, muitas vezes direcionados aos ritos sociais. O sentido humano de sua própria existência entra em colapso diante das grandes distrações presentes em seu cotidiano, seja pela luta selvagem pela sobrevivência do mais forte, seja pelo desejo de consumo e acesso às mercadorias, seja pela vontade de encontrar um “porto seguro”, o que, como metáfora, será variável de acordo com cada indivíduo.

Pensando especificamente na relação das teorias benjaminianas com o

---

<sup>62</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 14.

<sup>63</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 14.

<sup>64</sup> Flávio Morgenstern, no prefácio da obra de Mises, explica que “a riqueza é *criada*”, já que não está “pronta na natureza”. Para explicar essa proposta, o autor apresenta uma alegoria na qual o homem primitivo teria sido “o mais rico do mundo”, já que havia poucos habitantes no planeta e nenhuma propriedade privada delimitada. Não havia riqueza, no sentido de mercadorias produzidas pelo homem, que lhe trazia conforto e sobrevivência (carros, livros, medicina, casas), apenas “matéria não transformada”, que deveria ser trabalhada. Também expõe o fato de que o homem das cavernas era obrigado a trabalhar muito mais para conseguir sobreviver do que o homem atual (MISES. *A mente anticapitalista*, p. 9-13).

<sup>65</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 16, grifos do autor.

<sup>66</sup> MISES. *A mente anticapitalista*, p. 38.

capitalismo marxista – na medida em que o autor leu Marx e trouxe para sua obra categorias marxistas –, há opiniões contraditórias a esse respeito, algumas a favor e outras contrárias. Para o crítico americano T. J. Clark:

De modo geral, foi um empecilho na trajetória ascendente de Benjamin como pensador. [...] o marxismo foi um estorvo à maravilhosa simplicidade poético-etnológica das *Passagens*, conforme ele primeiro o concebeu em fins da década de 1920. O marxismo turvou, multiplicou e automatizou as linhas originais do projeto, de forma que, no fundo, acabou se tornando um câncer nesse trabalho de Benjamin que poderia ter sido o último e maior confronto Surrealista com o século XIX, uma espécie de acerto de contas com todos os sonhos frenéticos de Grandville e Victor Hugo.<sup>67</sup>

Em seu artigo “Será que Benjamin devia ter lido Marx?”, Clark idealiza uma obra diferente da escrita por Benjamin, caso não tivesse usado os conceitos marxistas de produção de mercadorias, mas algumas ideias presentes em sua obra não teriam a importância que têm, inclusive na atualidade, sem as leituras marxistas.

Para compreender a importância dos conceitos marxistas na obra de Benjamin, Bretas ressalta o caráter fantasmagórico da mercadoria no pensamento marxista por meio de uma retomada do autor ao sentido original do termo *fetichismo*, destacando um trecho de *O capital*: “À primeira vista, a mercadoria parece uma coisa trivial, evidente. Analisando-a, vê-se que ela é uma coisa muito complicada, cheia de sutilezas metafísicas e manhas teológicas”.<sup>68</sup> Para Bretas, Marx traz para sua crítica uma “forma de esclarecimento a um certo modo de pensar projetivo que tende a exteriorizar construções e qualidades humanas em objetos, de tornar efetiva a operação de naturalização dos objetos sociais”.<sup>69</sup>

Aplicar essa observação de Marx ao uso subjetivo da moda pelos indivíduos em sociedade pode tornar compreensível os aspectos dessas sutilezas e manhas sugeridas. A “mercadoria” de moda, estabelecida como vestuário e acessórios usados diretamente sobre o corpo humano, produz efeitos que fogem ao controle e a análises muito sistematizadas.<sup>70</sup> São mercadorias vestíveis e por isso mesmo suas

<sup>67</sup> CLARK, T. J. Será que Benjamin devia ter lido Marx?. In: CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização de Sônia Salzstein. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 282 *apud* BRETAS, *Fantasmagorias da modernidade*, p. 169, nota de rodapé.

<sup>68</sup> MARX, Karl. *O capital: crítica da economia política*, p. 70 *apud* BRETAS. *Fantasmagorias da modernidade*, p. 169.

<sup>69</sup> BRETAS. *Fantasmagorias da modernidade*, p. 170.

<sup>70</sup> Roland Barthes produziu uma obra importante (*Sistema da Moda*) tentando justamente estruturar o sistema da moda (ou a moda como sistema). A moda possui um sistema de difícil delimitação e

“sutilezas metafísicas e manhas teológicas” são ainda mais diferentes de outras mercadorias menos “próximas” do corpo, por assim dizer.

O vestuário não surgiu somente como forma de proteção do corpo humano contra as intempéries, nem como forma de pudor para cobrir partes do corpo, e nem como forma de adorno, apenas.<sup>71</sup> Todas essas prerrogativas são verdadeiras, mas a que sustenta o sistema da moda é mais profunda:

Isso leva a revisar um ponto de vista tradicional, à primeira vista dotado de bom senso, segundo o qual o homem inventou o vestuário por três motivos: proteção contra as intempéries, pudor (para ocultar a nudez), adorno (para se fazer notar). Isso é válido. Mas é preciso acrescentar outra função que me parece mais importante: a função de significação. O homem vestiu-se para exercer sua atividade significativa. O uso do vestuário é fundamentalmente um ato de significação, além dos motivos do pudor, adorno e proteção. É um ato de significação, logo um ato profundamente social, alojado no próprio cerne da dialética das sociedades.<sup>72</sup>

O reconhecimento da significação como fundamental para justificar o uso do vestuário reflete na característica humana de querer destacar-se individualmente, principalmente em meio aos grupos sociais,<sup>73</sup> e de fazer isso por meio de seus objetos vestíveis. A força que move para a individualização não se opõe à força que move para a socialização. São forças que atuam conjuntamente em mesmo indivíduo. O vestuário como “ato de significação” e, para além, como forma de expressão, vai abarcar estas duas forças.

A moda que se traduz nas mercadorias envolve muito mais do que apenas as questões econômicas, não deixando também de estar submetida a elas, se considerada como forma de expressão da subjetividade do indivíduo, o que pode ser mais ou menos relevante para uns e outros, ou para determinadas faixas etárias e situações de vida. Como exemplo há o adolescente que deseja pertencer ao seu grupo e ao mesmo tempo deseja destacar-se nele, usando sua imagem para uma força e para outra. Mesmo uniformizada, uma adolescente tenderá a usar objetos diferenciadores (pulseiras, anéis, um modo especial de amarrar os cabelos) e outros que a conectam ao seu grupo de amigas (cabelo longo, cabelo curto, colorido).

---

passível de mudanças muito rápidas, de forma que assim que algumas estruturas são identificadas elas já podem não ser mais aplicáveis.

<sup>71</sup> Cf. *A Psicologia das roupas*, de Flügel.

<sup>72</sup> BARTHES, Roland. *Inéditos: Imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 3. p. 363-364.

<sup>73</sup> Sobre esse aspecto, ler Georg Simmel, autor que também foi lido por Benjamin.

O princípio do “eterno retorno” como constante universal, uma ideia que remonta a Nietzsche, é um dos pilares da alegoria da modernidade benjaminiana como fantasmagoria, também se aplica a moda, que tem em seu cerne o movimento circular de nascimento, morte e renascimento. Muitas vezes essa morte é apenas camuflada de novas significações, mas permanece com os mesmos objetos ligeiramente modificados, implantando um movimento circular que se firmou, não por acaso, como um sistema a partir da segunda metade do século XIX. Todo o ambiente social corroborou para que isso acontecesse e esse sistema foi se adaptando às frequentes mudanças a partir daí, sempre movido pela novidade.

O princípio do “eterno retorno” aparece em Auguste Blanqui, apontado por Benjamin, em Nietzsche e no próprio Benjamin: uma “angústia lancinante – a repetição do sempre-igual”.<sup>74</sup> Para a moda, ainda é uma engrenagem fundamental em processo de aceleração, tanto que a grande questão nos dias atuais é “o que é novo na moda?”

## 1.2 Liberdade como fantasmagoria da modernidade

A liberdade é um conceito genérico que pode ser mais bem compreendido quando verificadas as circunstâncias que o envolvem. Dentre estas circunstâncias estão o tempo e o espaço em que o conceito é aplicado, seu contexto.

A liberdade social e, no seu âmbito, as relações sociais, são produtoras de angústia, de felicidade, de sonhos, de realizações, de decepções, são fantasmagorias da modernidade. A cultura na modernidade é também produtora de fantasmagorias. A “liberdade só é um ideal enquanto estiver ameaçada”, e “como a guerra e a ciência econômica, ela deve ter como fim supremo abolir as condições que a tornam necessária”. Esse pensamento condiz com o fato de que “a sociedade ideal não seria consciente da necessidade de liberdade”. A “luta pela liberdade é a luta para criar uma situação em que o próprio nome ‘liberdade’ é esquecido”.<sup>75</sup>

A liberdade, tanto social como política, é um dos mais antigos e, *prima facie*, um dos mais inteligíveis ideais humanos. O desejo de liberdade é, em primeiro lugar, o desejo de indivíduos ou grupos de não sofrer interferência de outros indivíduos ou grupos. Esse é seu significado mais evidente, e todas as outras interpretações tendem a

<sup>74</sup> BRETAS. *Fantasmagorias da modernidade*, p. 175.

<sup>75</sup> BERLIN, Isaiah. *Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 225.

parecer artificiais e metafóricas. Os seres humanos têm desejos, inclinações, impulsos, e qualquer coisa que os impeça de realizar esses desejos é chamada de obstáculo. Esses obstáculos podem ser animados ou inanimados, humanos ou não humanos.<sup>76</sup>

O desejo de liberdade como um dos ideais humanos mais antigos e inteligíveis é uma temática comum e universal nos campos literário e artístico, como vários escritores, poetas, artistas plásticos já deixaram claro. Essa é uma temática bastante recorrente nas obras de Truman Capote, por isso é importante investigar de que forma ela aparece e se materializa nas narrativas selecionadas nesta tese, bem como sua conexão com a fantasmagoria social e cultural.

O embate entre grupos, o desejo de poder fazer/viver sem obstáculos e a identificação desses obstáculos – que certamente vão existir – como “animados ou inanimados, humanos ou não humanos” surgem na matéria da vida presente na narrativa ficcional, na forma de questionamentos sobre a condição de ser livre do ser humano e sua relação com a vida na modernidade das grandes cidades.

Há obstáculos psicológicos e físicos presentes no fato de que alguém especificamente não consegue fazer determinada coisa, como “compreender as obras de Hegel” ou “voar para a lua”, para um e outro tipo de obstáculo citado, nesse aspecto, a relação é direta com aquilo que se “pode” ou “não pode” fazer. Mas esses dois sentidos se distanciam daquele que alguém tem em mente quando fala sobre “liberdade social ou política”, sugerindo “que alguém, e não alguma coisa, está nos impedindo de fazer ou ser algo que desejamos fazer ou ser”.<sup>77</sup>

Quando a sua falta de liberdade é concebida como característica social ou política, o que está implícito é que ele [o homem] é impedido de conseguir, fazer ou ser algo específico por fatores sociais ou políticos, isto é, pela relação dos outros seres humanos com ele.<sup>78</sup>

Os obstáculos nesse caso, advindos das relações interpessoais entre os humanos, podem ser intencionais ou não, conscientes ou não, mas vão funcionar como uma cadeia de dominós, atingindo pessoas à frente, quaisquer que sejam as intenções ou atos de outras pessoas. Isto é:

[...] reclamo da ausência de liberdade pessoal quando sou impedido de agir como desejo por causa da realização dos objetivos

<sup>76</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 149, grifos do autor.

<sup>77</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 149-150.

<sup>78</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 150.

conscientes, semiconscientes ou até inconscientes dos outros seres – e não apenas pelo comportamento mecânico de seus corpos. E quando acredito que essas intenções visam especificamente a me deter e tornar impossível que eu faça o que quero, sinto que minha liberdade está sendo deliberadamente infringida; e quando acredito que essas intenções são injustas ou irracionais, queixo-me de opressão.<sup>79</sup>

Nesse sentido, a liberdade é “um conceito negativo”, pois requer “a ausência de atividades humanas que interceptem” as de outrem. Viver em sociedade é abdicar da liberdade já que, de fato, estamos todos sendo tolhidos pelas ações dos que nos cercam. A felicidade e a infelicidade podem ser medidas por esse termômetro, dependendo de como a pessoa vai se posicionar frente aos acontecimentos. Assim, “a luta pela liberdade, como a luta pela justiça, não é uma luta por uma meta positiva, mas por condições em que os objetivos positivos podem ser realizados”, sendo que por objetivos positivos estão, por exemplo, “o prazer, o conhecimento, a beatitude”.<sup>80</sup>

Há um tipo de liberdade negativa e um tipo de liberdade positiva. Ambas estão, de certa forma, relacionadas à escravidão. A liberdade é negativa no sentido de que alguém pode não ser escravo e, portanto, livre, mas pode não ser totalmente livre para alcançar os seus desejos e sonhos – que fazem parte da liberdade positiva –, por exemplo, por não ter condições financeiras e não ter acesso à escolarização, mesmo desejando muito estudar. Há também formas de ser escravizado pelas “paixões”:

O sentido em que Pai Tomás era escravo de Simon Legree é o sentido literal, o que ninguém contestaria. Enquanto que o sentido em que Céfalo no primeiro livro da *República* de Platão afirma ter se libertado da escravidão à paixão do amor – “um senhor cruel” – é nitidamente diferente do primeiro. A luta contra um homem que deseja impor a sua vontade sobre outros seres humanos e, por outro lado, aquilo que é chamado de luta interior dentro de mim mesmo – quer entre minhas próprias paixões, quer entre minhas inclinações menos dignas e a minha “melhor natureza” – não são lutas no mesmo sentido da palavra, e à segunda é dado esse título pelo qual é percebida como uma extensão quase metafórica do termo.<sup>81</sup>

Esse sentido metafórico de liberdade diz respeito a uma condição na qual o ser humano precisa conseguir adaptar-se, resignar-se, não lutar contra, para que

<sup>79</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 151.

<sup>80</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 227-128.

<sup>81</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 151-152.

possa realmente alcançar a felicidade. Há na liberdade certa submissão ao “plano do mundo”, à “razão”, à natureza, para que ela possa se realizar. Assim, surge a ideia de conciliação, usando as teorias de Leibniz que falam de como “a ciência e religião deviam ser ‘conciliadas’”.<sup>82</sup>

O *American Dream*<sup>83</sup> é a representação máxima da fantasmagoria americana do sonho de liberdade na modernidade. As ideias de Berlin sobre a liberdade positiva e negativa contribuem para as análises das personagens capotianas, visto que estas estão inseridas num modelo de sociedade capitalista e altamente consumista. As possibilidades de ascensão social são possíveis mediante as ações individuais, mas não são irrestritas. As personagens sofrem por não atingirem seus sonhos, por não vê-los realizados em consequência de normas sociais, das leis e dos acontecimentos que vão além de sua possibilidade de agir. Elas idealizam um mundo e enfrentam as barreiras que a sociedade impõe, como será demonstrado nas análises desta tese.

Nas duas obras capotiana analisadas, o cenário é Nova Iorque no período das guerras, mais especificamente *Summer Crossing* entre as guerras e *Breakfast at Tiffany's* no final da Segunda Grande Guerra. A atmosfera tensa da cidade grande e o clima dos conflitos são latentes na narrativa.

Nova Iorque foi a capital do século XX – como Paris foi a capital do século XIX, lembrando o título do ensaio de Walter Benjamin –, local onde muitos se refugiaram dos conflitos das grandes guerras que assolavam a Europa e era também aposta de quem acreditava que o sucesso pessoal poderia ser alcançado: o *American Dream*. Truman Capote também julgou assim e muito cedo investiu nesse sonho:

---

<sup>82</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 159.

<sup>83</sup> “‘In the beginning,’ wrote John Locke, ‘all the world was *America*.’ Locke was referring specifically to the absence of a cash nexus in primitive society. But the sentence evokes the unsullied newness, infinitive possibility, limitless resources that are commonly understood to be the essence of the ‘American dream’. The idea of the American dream has been attached to everything from religious freedom to a home in the suburbs, and it has inspired emotions ranging from deep satisfaction to disillusioned fury”. Tradução: “‘No começo’, escreveu John Locke, ‘todo o mundo era a *América*’. Locke estava se referindo especificamente à ausência de um nexo monetário na sociedade primitiva. Mas a frase evoca a novidade imaculada, a possibilidade infinita, recursos ilimitados que são comumente entendidos como a essência do ‘sonho americano’. A ideia do sonho americano foi anexada a tudo, desde a liberdade religiosa a um lar nos subúrbios, e inspirou emoções que vão desde a satisfação profunda até a fúria desiludida” (HOCHSCHILD, Jennifer L. The Word American Ends in “Can”: The Ambiguous Promise of the American Dream. *William & Mary Law Review*, v. 34, issue 1, article 9, p. 139-170, 1992).

De qualquer maneira, a menos que se esteja apaixonado, ou satisfeito, ou compelido pela ambição, ou destituído de curiosidade, ou reconciliado (termo que parece ser o sinônimo moderno de felicidade), a cidade é como uma máquina monumental inquieta projetada para ilusões devoradoras, consumidoras de tempo. Depois de um tempo, a busca e a exploração podem se tornar sinistramente apressadas, docemente ansiosas, uma corrida de obstáculos de Benzedrine e Nembutal.<sup>84</sup>

Há crueza nas palavras que apontam estados de espírito necessários para suportar as pressões da cidade: se apaixonar ou estar satisfeito, “compelido pela ambição” ou inerte, sem a curiosidade, “reconciliado” como sinônimo de felicidade: estar em harmonia com as demandas do tempo, numa composição de ações e sentimentos que demonstrem não haver resistência, e sim uma entrega, visto que aquele que se reconcilia um dia esteve afastado, um ato de restaurar algo. Depois de um tempo, a cidade, “uma máquina monumental inquieta projetada para ilusões devoradoras”, vence o cidadão. Ela é o projetor de fantasmagorias sociais e culturais. Um gigantesco projetor capaz de criar ilusões com seu turbilhão de novidades, com seu movimento incessante e com a tensão das relações sociais, ao mesmo tempo muito próximas e muito distantes. E o cidadão ainda busca alento nas drogas, que acalmam e que criam mais ilusões ainda.

A “luta” pela liberdade confrontada com a obra capotiana permite perceber aspectos relevantes para compreender a modernidade como produtora de fantasmagorias sociais e culturais. A reconciliação como “sinônimo moderno de felicidade” implica na abdicação de sonhos, na aceitação forçada de frustrações, na conciliação com aquilo que muitas vezes não se quer conciliar, resultando em um acordo entre partes para, assim, estar em paz.

Nova Iorque era o principal cenário para as narrativas de Truman Capote. Seu estilo tenso, mas leve, tratava de temas do cotidiano aparentemente corriqueiros e, ao mesmo tempo, abordava profundos sintomas da modernidade. Capote planejava suas histórias como um arquiteto planeja um edifício e também deixava-se embalar pelas memórias vividas e pelos elementos autobiográficos. As camadas sociais, as mulheres, as prostitutas, a guerra como pano de fundo, a solidão da metrópole e a cidade como um monstro devorador eram fixações do autor que reverberam nas duas obras escritas. Há muitas similaridades entre esses interesses do escritor com os escritos filosóficos de Walter Benjamin, que também escreveu sobre esses temas.

---

<sup>84</sup> BERLIN. *Ideias políticas na era romântica*, p. 24.

A sociedade norte-americana da primeira metade do século XX refletia toda essa tensão e “em uma sociedade em mudança, grande ênfase é dada à aparência”.<sup>85</sup> O dilema dramático que se manifesta em *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's* reflete um estado de costumes da sociedade desse período. Entende-se por costumes “o murmúrio de uma cultura e o zumbido de suas implicações. Isto é, todo o evanescente contexto no qual seus conceitos explícitos foram feitos. Essa parte da cultura é feita de meio elaboradas e não elaboradas expressões de valor”. Essas expressões de valor aparecem em “pequenas ações, às vezes por artes do vestuário, às vezes por tons, gestos, ênfases e ritmos, às vezes pelas palavras que são usadas com uma frequência especial ou por um significado especial”. São essas “expressões de valor”, coisas “pequenas” e corriqueiras que “para o bem ou para o mal, unem as pessoas de uma cultura, separando-as do povo de outra cultura. Fazem parte de uma cultura que não é arte, ou religião, ou moral, ou política e, contudo, se relacionam com todos esses altamente formulados departamentos da cultura”. Há uma interrelação entre a cultura e esses elementos, ela é “gerada por eles e [também] os gera”.<sup>86</sup> O “mundo das coisas” de Benjamin está inserido nesse contexto.

A observação e análise do estado de costumes de uma sociedade, de um dado período, permitem perceber como se desenvolve, na superfície das sociedades – nos seus objetos e imagens –, as relações interpessoais com o seu tempo e espaço. No miúdo do cotidiano se encontra a possibilidade de perceber “o murmúrio de uma cultura e o zumbido de suas implicações”, o que podemos associar ao olhar de Walter Benjamin sobre sua crítica da cultura. No fragmento “[R 2a, 3]” da obra *Passagens*, a mesma atmosfera pode ser notada:

Um sussurro de olhares enche as passagens. Não há coisa alguma aqui, quanto menos se espera, que não lance um rápido olhar, fechando os olhos com uma piscadela, mas a um olhar mais atento ela já desapareceu. O espaço empresta seu oco ao sussurro destes olhares.<sup>87</sup>

As reflexões apresentadas nesta seção são concernentes às análises comparativas efetivadas na segunda seção, evidenciando as semelhanças entre as

<sup>85</sup> TRILLING, Lionel. *A imaginação liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015. p. 254.

<sup>86</sup> TRILLING. *A imaginação liberal*, p. 250.

<sup>87</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 583.

obras *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, permitindo perceber as preocupações de um autor, suas escolhas argumentativas e estruturais, e como elas se materializam nas duas narrativas, ressaltando seu encadeamento: a primeira como estudo para a realização da segunda.

No terceiro capítulo, as reflexões conceituais apresentadas acima são validadas no procedimento da análise comparativa de trechos da obra literária *Breakfast at Tiffany's*, de Truman Capote, e na obra homônima cinematográfica adaptada, de Blake Edwards.

## CAPÍTULO 2

### FANTASMAGORIAS EM *SUMMER CROSSING* E *BREAKFAST AT TIFFANY'S*, DE TRUMAN CAPOTE

#### 2.1 Ritos de passagem, Nova Iorque e a Segunda Guerra Mundial

##### 2.1.1 *Summer Crossing*

Logo no início de *Summer Crossing* há uma referência aos anos após a Primeira Guerra Mundial, quando o narrador expõe que Lucy, mãe de Grady (a protagonista), precisava encontrar um casamento. Seu *debut*<sup>88</sup> é contado como “a famous and sentimental affair”<sup>89</sup> em um baile oferecido por sua avó, casada com o senador La Trotta da Carolina do Sul, junto com o das duas irmãs, no “Camellia ball in Charleston in April of 1920”.<sup>90</sup>

[...] it was a presentation truly, for the three La Trotta sisters were no more than school girls whose social adventures had been here to fore conducted within the shackles of a church; so hungrily had Lucy whirled that night her feet for day had worn the bruises of this entrance into living, so hungrily had she kissed the Governor's son that her cheeks had flamed a month in remorseful shame, for her sisters – spinsters then and spinsters still – claimed kissing made babies: no, her grandmother said, hearing her teary confession, kissing does not make babies – neither does it make ladies.<sup>91</sup>

Ela era “pleasant to look at, not unbearable to listen to: vast advantages when you remember that this was the meager season”.<sup>92</sup> Havia poucos rapazes para desposar, o que era o desejo de toda moça da época e uma exigência por parte de suas famílias. Essa passagem também mostra como as mulheres eram consideradas ainda por seus atributos físicos e por sua capacidade de não ser insuportável de se ouvir, ainda mantendo resquícios da mulher oitocentista, que era

<sup>88</sup> Primeira aparição pública, uma entrada na sociedade para jovens garotas.

<sup>89</sup> “uma ocasião célebre e emocionante” (CAPOTE, Truman. *Summer Crossing: a novel*. Manhattan, NY: Modern library, 2006. *E-book*. p. 8).

<sup>90</sup> “Baile das Camélias de Charleston em abril de 1920”(CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 8).

<sup>91</sup> “era de fato uma apresentação, pois as três irmãs LaTrotta não eram mais do que colegiais, cujas aventuras sociais haviam sido conduzidas dentro dos grilhões de uma igreja. Lucy dançou com tanta sofreguidão naquela noite que seus pés passaram dias ostentando as marcas daquela estreia na vida; tão avidamente, ela beijou o filho do governador que suas bochechas arderam durante um mês de vergonha e de remorso, pois suas irmãs – solteironas então e solteironas ainda – alegaram que beijar fazia bebês: não, a avó disse, ouvindo sua confissão tímida, o beijo não faz bebês – nem faz damas”(CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 8).

<sup>92</sup> “agradável de se olhar, não insuportável de se ouvir: grandes vantagens quando se considera que aquela era a época da entressafra” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 8-9).

uma espécie de vitrine do sucesso masculino.<sup>93</sup>

O *debut* era considerado um rito de passagem importante na vida de jovens adolescentes e, não por acaso, Capote usa essa imagem fantasmagórica da modernidade logo nas primeiras páginas de sua narrativa, fazendo referência ao próprio título da obra, que também sugere um rito de passagem: “*Summer Crossing*”, ‘travessia de verão’. Toda a narrativa se passa em torno do fato de Grady se apaixonar por Clyde, um judeu de uma classe social bem inferior à sua, na passagem de sua adolescência para a fase de mulher adulta. Há também uma referência ao fato de que Grady ficará sozinha em Nova Iorque, pois os pais vão para a Europa em um navio: o *Queen Mary*.<sup>94</sup> Logo nas primeiras páginas há um confronto entre a imagem da mãe, que debutou no início do século, e da filha Grady, que vai se recusar a debutar, para desgosto da mãe, já em meados dos anos 1940.

Na obra *Passagens*, Walter Benjamin traz uma citação que evidencia o desgaste do rito de passagem como manifestação de transição na modernidade:

Ritos de passagem – assim se denominam no folclore as cerimônias ligadas à morte, ao nascimento, ao casamento, à puberdade etc. Na vida moderna, estas transições tornaram-se cada vez mais irreconhecíveis e difíceis de vivenciar. Tornamo-nos muito pobres em experiências limiáres. O adormecer talvez seja a única delas que nos restou. (E, com isso, também o despertar.) E, finalmente, tal qual as variações das figuras do sonho, oscilam também em torno de limiáres altos e baixos de conversação e as mudanças sexuais do amor. “Como agrada ao homem”, diz Aragon, “manter-se na soleira da imaginação!” (*Paysan de Paris*, Paris, 1926, p. 74) Não é apenas dos limiáres destas portas fantásticas, mas dos limiáres em geral que os amantes, os amigos, adoram sugar as forças. As prostitutas, porém, amam os limiáres das portas do sonho. – O limiar [*Schwelle*] deve ser rigorosamente diferenciado da fronteira [*Grenze*]. O limiar é uma zona. Mudança, transição, fluxo estão contidos na palavra *schwollen* (inchar, entumecer), e a etimologia não deve negligenciar estes significados. Por outro lado, é necessário determinar o contexto tectônico e cerimonial imediato que deu à palavra o seu significado. Morada de sonho.<sup>95</sup>

Jeanne Marie Gagnebin destaca problemas relacionados à tradução da obra, tanto para o português quanto para o francês, no que diz respeito ao trecho final da citação, quando Benjamin distingue o conceito de “limiar” [*Schwelle*] e de “fronteira”

<sup>93</sup> Uma obra que mostra com clareza essa relação é *O espírito da roupas*, de Gilda de Mello e Souza, escrita em 1950 e publicada pela Companhia das Letras em 1987.

<sup>94</sup> Truman Capote viajou neste navio em 1949 com Jack Dunphy, poucos meses após terem se conhecido. Coincide com a data estimada de escrita da obra *Summer Crossing*, logo após o lançamento de *Other Voices, other Rooms* (Cf. CLARKE. *As cartas de Truman Capote*, p. 89).

<sup>95</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 535.

[*Grenze*]. Em sua análise, a autora elenca sentidos para o termo *Grenze*: “metáfora essencial para tentar designar uma dupla operação de espírito e de linguagem: desenhar um traço ao redor de algo para lhe dar forma bem definida”; definir limites: contornos e “limitações” de seu domínio, “evitando seu transbordar”; “proibir ultrapassagens perigosas ou falsas transcendências”; no campo jurídico: “delimitação territorial”, que, quando ultrapassado sem “acordo prévio ou controle regrado”, indica “transgressão”.<sup>96</sup>

Já o termo *Schwelle*: “limiar, soleira, umbral, *seuil*, pertence igualmente ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais”, mas sob o “registro do movimento”, “ultrapassagem”, “passagens”, “transições”; na arquitetura: “função de transição”, distingue, “mas permite a transição” entre “dois territórios”; “pertence à ordem do espaço, mas também, essencialmente, à do tempo”; “é uma zona”, “às vezes não estritamente definida” como a fronteira, mas “lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos”.<sup>97</sup>

Na modernidade, a percepção do tempo se torna diferente para o ser humano. A superexposição às novidades frequentes e ininterruptas do capitalismo alterou a percepção humana e a sua noção do tempo, ficando “mais curto” “sob o véu da novidade”: “o resultado dessa contração é um embotamento drástico da percepção dos ritmos diferenciados de transição, tanto do ponto de vista sensorial como no que diz respeito à experiência espiritual e intelectual. As transições devem ser encurtadas ao máximo para não se “perder tempo”.<sup>98</sup> A autora também aponta três tipos de ritos de passagem, citando a distinção de Van Genep:

[...] os de separação, aos quais pertencem a maior parte dos ritos funerários; os de agregação, que constituem a passagem de uma pessoa de um grupo a outro através, por exemplo, do casamento; e os ritos de “margem”, ou, dirá um antropólogo posterior, Victor Turner, de *limiar*. Esses ritos de limiar designam rituais ligados a períodos de transformação. Ainda que sejam marginais com relação aos estados mais longos, tais períodos são essenciais, porque permitem *atravessar* um limiar, deixar um território estável e penetrar num outro; são ligados à puberdade e também ao nascer e ao morrer, como diz Benjamin.<sup>99</sup>

O rito de passagem é um tema basilar presente na estrutura narrativa de

<sup>96</sup> GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 35.

<sup>97</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 36.

<sup>98</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 38.

<sup>99</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 38-39.

*Summer Crossing* e de *Breakfast at Tiffany's*. A linguagem cinematográfica,<sup>100</sup> imagética e acelerada das duas narrativas, expõe o desnorreamento das personagens diante da impossibilidade de trânsito existencial natural e orgânico. Esse trânsito, visto como passagem e lugar do limiar, vai ser confuso, doloroso e levar a consequências drásticas: no caso de Grady, o suicídio; e no caso de Holly, o desaparecimento. Nenhuma das personagens saberá lidar com o limiar, o lugar de passagem. Não há trânsito entre a adolescência e a vida adulta. No caso de Holly, não houve trânsito também entre a infância e a adolescência, como será demonstrado mais à frente.

O século XX é marcado por uma juventude que vai aos poucos recusando as tradições familiares a que sempre fora submetida. Em *Summer Crossing*, a passagem de Lucy para a adolescência ocorre por meio das tradições. Ela vai ser levada pela mãe a se casar com um homem “socially Unknown”,<sup>101</sup> já nos seus 20 e tantos anos, mas considerado promissor por ser um investidor de Wall Street. A família de Lucy pertencia a uma classe social alta, por isso esse seria um requisito necessário, mas, diante da ausência de homens devido à Primeira Guerra Mundial, sua mãe e sua avó acabam se decidindo pelo melhor que havia disponível, ressaltando que o pretendente “cast over Wall Street an ever enlarging shadow, and so was considered a catch, if not in the circle of angels, then by those of a but slightly lower stratum”.<sup>102</sup> A expressão “circle of angels”, para classificar os mais ricos pertencentes a classes sociais altas, traz severo contraponto para evidenciar que Lamont McNeil pertencia aos “novos ricos”, aqueles que viriam a enriquecer por meios até então não usuais, ligados diretamente à modernização das cidades e também aos anos da guerra.

Após o casamento, Lucy tem duas filhas, Apple e Grady, e tenta conduzir as suas vidas em sociedade como sua avó e mãe fizeram consigo mesma. Ela as

---

<sup>100</sup> Marcel Martin considera o cinema como uma “linguagem” dotada de “inúmeros processos de expressão”, ressaltando também o aspecto controverso dessa afirmação. O autor cita Jean Cocteau: “um filme é uma escrita em imagens”; e Alexandre Arnoux: “o cinema é uma linguagem de imagens com o seu vocabulário próprio, a sua sintaxe, flexões, convenções, gramática”. Além da técnica que envolve o conceito, Martin cita a estética que permeia a questão poética que envolve as obras cinematográficas. A imagem é o elemento de base dessa linguagem, que é também considerada uma arte (MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013. p. 2).

<sup>101</sup> “socialmente desconhecido” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 9).

<sup>102</sup> “exercia uma influência em Wall Street cada vez maior, e então era considerado um bom partido, se não entre os mais ricos, pelo menos por aqueles de condição ligeiramente mais baixa” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 9).

mantém neste “circle of angels” por meio de muitas ações sociais, desde trabalhos com a Cruz Vermelha, o bairro Harlem, a igreja eo Partido Republicano, além de envolvê-las em disputas e tramas sociais. Apple, a mais velha, se deixa levar por todas as tradições. Quando chega a idade do *debut* de Apple, Lucy não pôde promover a grande festa do rito de passagem que desejava; já Grady se recusa a tradição:

[...] she had waited for Apple: the mother of a top flight debutante has at her hands a social version of atomic revenge; but then she was cheated out of it, for there was the new war, and the poor taste of a debut in wartime would have been excessive: they had instead given an ambulance to England. And now Grady was trying to cheat her, too. Her hands twitted on the table, flew to the lapel of her suit, plucked at a brooch of cinnamon diamonds: it was too much, Grady had tried always to cheat her, just simply by not having been born a boy. She'd named her Grady anyway [Grady was the name of his brother killed in the war], and poor Mrs. LaTrotta [her mother], then in the last exasperated year of her life, had roused herself sufficiently to declare Lucy morbid. But Grady had never been Grady, not the child she wanted. And it was not that in this matter Grady wanted to be ideal: Apple, with her pretty playful ways and aided by Lucy's sense of style, would have been an assured success, but Grady, who, for one thing, seemed not popular with young people, was a gambling chance. If she refused to cooperate, failure was certain. “There will be a debut, Grady McNeil,” she said, stretching her gloves. “You will wear white silk and carry a bouquet of green orchids: it will catch a little the color of your eyes and your red hair. And we will have that orchestra the Bells had for Harriet. I warn you now, Grady, if you behave rottenly about this I shall never speak to you again”.<sup>103</sup>

A narrativa de Capote expõe as amarrações sociais que vão sendo transmitidas pelas gerações. São laços invisíveis, cheios de conexões interdependentes que se sustentam por meio de uma espécie de medo do não

---

<sup>103</sup> “ela havia esperado pela Apple: a mãe de uma debutante de primeira linha tem em suas mãos uma versão social da bomba atômica como vingança; mas então ela foi enganada, pois havia a nova guerra, e o mau gosto de um debute em tempo de guerra teria sido excessivo: em vez disso, eles deram uma ambulância para a Inglaterra. E agora Grady estava tentando enganá-la também. Com as mãos entrelaçadas na mesa, voou até a lapela de seu terno, puxou um broche de diamantes cor de canela: era demais, Grady tentara sempre enganá-la, simplesmente por não ter nascido menino. Ela a chamou de Grady de qualquer maneira [Grady era o nome de seu irmão morto na guerra], e a pobre Sra. LaTrotta [sua mãe], então no último ano exasperado de sua vida, despertou o suficiente para declarar Lucy mórbida. Mas Grady nunca havia sido Grady, não a criança que ela queria. E não era que, nessa questão, Grady quisesse ser o ideal: Apple, com seus juvenis modos encantadores e auxiliada pelo senso de estilo de Lucy, teria sido um sucesso garantido, mas Grady, que, por um lado, não parecia ser popular entre os jovens, tinha poucas chances de barganha. Se ela se recusasse a cooperar, o fracasso era certo. ‘Haverá um *debut*, Grady McNeil’, disse ela, esticando as luvas. ‘Você vai usar seda branca e levar um buquê de orquídeas verdes: vai pegar um pouco a cor dos seus olhos e seu cabelo ruivo. E teremos a orquestra que os Bells tinham para Harriet. Eu te aviso agora, Grady, se você se comportar mal sobre isso, nunca mais falarei com você’” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 11-12).

“pertencimento”. Em Lucy está o desespero de ver a filha mais jovem fugir completamente ao que se esperava: além de ter nascido mulher, contrariando as expectativas da mãe de ter um filho homem, Grady não queria cooperar com os planejamentos sociais desenhados para o seu futuro. O seu posicionamento frente à sociedade depende também de como seus descendentes se comportam. Lucy deseja desesperadamente fazer o papel que lhe é atribuído como mãe e *socialite*. Já Grady fica alheia a tudo isso, nem mesmo briga frente ao que a mãe diz. Sabe apenas que não vai fazer o que ela pretende.

São fantasmagorias sociais que envolvem as pessoas fazendo com que transformem suas vidas em passos que precisam ser seguidos. Isso está refletido em todos os objetos à nossa volta. São objetos que carregam em si algo imaterial, algo que foge à sua estrita função de uso prático, como, por exemplo, a obrigação de que o vestido da debutante seja em seda branca, e, no caso de pessoas da alta sociedade, que seja da alta-costura, e o buquê seja verde:

It is about the dress, dear. I think I may as well have it made in Paris: Dior<sup>104</sup> or Fath,<sup>105</sup> someone like that. It might even be less expensive in the long run. A soft leaf green would be heaven, especially with your coloring and hair – though I must say I wish you wouldn't cut it so short: it seems unsuitable and not – not quite feminine. A pity debutantes can't wear green. Now I think something in white watered<sup>106</sup> silk.<sup>107</sup>

---

<sup>104</sup> “Christian Dior (1905-0957). Estilista francês, estudou ciências políticas, música, dirigiu uma galeria de arte. A partir de 1935, passou a vender croquis de moda para jornais, depois trabalhou nas MaisonsPiguet, Lelong e Balmain, quando Marcel Boussac, um magnata da indústria têxtil de algodão, ajudou-o a abrir sua própria maison de alta costura. A sua primeira coleção foi lançada em 1947, chamada Linha colora, e é conhecida até os dias de hoje como ‘New look’”. (O’HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80*. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 100). Dior trabalhava suas coleções sazonais com alterações críticas que faziam com que o sistema da moda se acelerasse fortemente. As clientes passavam a desejar as mudanças propostas para demonstrar modernidade. A ditadura da moda se firmava. O estilista estabeleceu uma estética altamente feminina, justo no momento pós-guerra, quando as mulheres adquiriam autonomia e liberdade, tanto no vestir quanto socialmente. Nos dias atuais, alguns nichos feministas percebem essa intervenção estética de forma pessimista, pois, de certa maneira, Dior trouxe à superfície do desejo feminino um retorno ao ideal de mulher do século XIX, inclusive trazendo de volta a silhueta ampulheta.

<sup>105</sup> “Jacques Fath (1912-1954). Estilista francês, trabalhou como guarda-livros e corretor da bolsa de valores em Paris, prestou serviço militar e estudou por vários anos desenho de moda. ‘De certo modo um herói não louvado da moda, antecipou em 1939 o estilo de vestir que, em 1947, ficou conhecido como New look’” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 100). É perceptível que Capote associa os dois estilistas num mesmo contexto, os dois que têm semelhanças de estilo, sendo que Dior obteve maior reconhecimento.

<sup>106</sup> É um efeito ondulado produzido em tecidos, como seda e algodão, por meio de métodos de acabamento e polimento na fabricação.

<sup>107</sup> “É sobre o vestido, querida. Acho que posso muito bem mandar fazer em Paris: Dior ou Fath, alguém assim. Pode até ser menos caro a longo prazo. Um verde-folha suave seria o paraíso,

Há um código do vestir e do agir que envolve as situações sociais, tanto para o universo feminino quanto para o masculino, sendo que para o feminino há mais regras restritivas e um maior rebuscamento.

A narrativa tem um ritmo conduzido por momentos de pura entrega às observações da cidade e do ambiente, além de um ritmo acelerado no que condiz com os acontecimentos, contados na voz um narrador onisciente que não tem representação em nenhuma das personagens. O narrador observa as ações, faz julgamentos e conduz o leitor.

A viagem da família tem como motivo visitar a casa em Cannes, abandonada desde o início da guerra, além de fazer compras e fugir do calor do verão de Nova Iorque, como toda família rica fazia:

Toward midafternoon, as the heat closed in like a hand over a murder victim's mouth, the city thrashed and twisted but, with its outcry muffled, its hurry hampered, its ambitions hindered, it was like a dry fountain, some useless monument, and so sank into a coma. The steaming willow-limp stretches of Central Park were like a battlefield where many have fallen: rows of exhausted casualties lay crumpled in the dead-still shade, while newspaper photographers, documenting the disaster, moved sepulchrally among them. In the cat house at the zoo, the suffering lions roared.<sup>108</sup>

Como foi dito anteriormente, na alegoria da “modernidade como fantasmagoria”, descrita assim por Bretas sobre o pensamento de Benjamin, um dos pilares importantes são “os antropomorfismos do capital como ‘segunda natureza’”. No caso da escrita capotiana, tanto em *Summer Crossing* quanto em *Breakfast at Tiffany's*, a cidade de Nova Iorque, como um símbolo da modernidade no século XX, é antropomorfizada.

O calor é o assassino e a cidade é a vítima, que “se debatia e se contorcia”, sinalizando as sensações e sentimentos humanos da pressa e das frustrações, que, incapaz de reagir, entra “em estado de coma”. O *Central Park* é um campo de

---

especialmente com sua coloração de pele e cabelo – embora eu deva dizer que gostaria que você não o cortasse tão curto: parece inadequado e não – não muito feminino. Pena que debutantes não podem usar verde. Agora, eu acho que algo em seda *moiré* branca” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 7).

<sup>108</sup> “No meio da tarde, enquanto o calor se fechava como uma mão sobre a boca de uma vítima de assassinato, a cidade se debatia e torcia, mas com seu grito abafado, a pressa impedida, suas ambições frustradas, era como uma fonte seca, algum monumento inútil, e assim afundou em coma. Os trechos fumegantes de salgueiros do Central Park eram como um campo de batalha onde muitos caíam: filas de vítimas exaustas deitavam-se amassadas na sombra morta, enquanto os fotógrafos de jornal, documentando o desastre, moviam-se sepulcralmente entre eles. Na casa dos felinos no zoológico, os leões sofredores rugiram” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 96).

batalha, filas de vítimas se amontoam sob as sombras. A cidade grita e o grito é “abafado”, sua pressa é “impedida”, suas ambições são “frustradas”. A cidade é personificada e corporifica as emoções e sensações dos cidadãos. A cidade é um ser mitológico, é um monstro, é, nas descrições de Capote, metamorfoseada em mil formas:

Hot weather opens the skull of a city, exposing its white brain, and its heart of nerves, which sizzle like the wires inside a lightbulb. And there exudes a sour extra-human smell that makes the very stone seem flesh-alive, webbed and pulsing. It wasn't that Grady was unfamiliar with the kind of accelerated desperation a city can conjure, for on Broadway she'd seen all the elements of it. Only there it was something she'd known vicariously, and she had not, as it were, taken part. But now for her there was nowhere an exit: she was a member.<sup>109</sup>

A cidade tem cérebro, coração e nervos, e ainda um cheiro peculiar, extra-humano. Grady se sente completamente tomada por essas sensações. A criação do mito da cidade antropomórfica por Capote parece pretender intensificar o desnorteamento de Grady. Ela se deixa levar pelo fluxo dos acontecimentos, pela paixão por Clyde e também pela emoção de ir contra as regras do aparente jogo da sociedade. Esse desespero se relaciona intimamente com a pressa de querer fazer as coisas e com a impossibilidade de fazê-las acontecer.

A metáfora do corpo morto aparece aqui, como a também já citada metáfora do corpo doente, que entra em coma frente ao calor. Os jornais, com suas notícias cheias de desastres, trazem para a população um peso do destino e o desejo de ler sobre a desgraça que acontece ao lado:

It was wilting out on Lexington Avenue, and especially so since they'd just left an air-conditioned theater; with every step heat's stale breath yawned in their faces. Starless nightfall sky had closed down like a coffin lid, and the avenue, with its newsstands of disaster and flickering fly-buzz sounds of neon, seemed an elongated, stagnant corpse. The pavement was wet with a rain of electric color; passersby, stained by these humid glares, changed color with chameleon alacrity: Grady's lips turned green, then purple. Murder! Their faces hidden behind tabloid masks, a group, steaming under a

---

<sup>109</sup> “O clima quente abre o crânio de uma cidade, expondo seu cérebro branco e seu coração de nervos, que cham como os fios dentro de uma lâmpada. E exala um cheiro azedo extra-humano que faz com que a própria pedra pareça carne viva, palmada e pulsante. Não que Grady estivesse familiarizada com o tipo de desespero acelerado que uma cidade pode conjurar, pois, na Broadway ela tinha visto todos os elementos disto. Só que lá era algo que ela conhecia indiretamente e, por assim dizer, não participara. Mas agora para ela não havia saída: ela era um membro” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 78-79).

streetlamp and waiting for a bus, gazed into the printed eyes of a youthful killer. Clyde bought a paper, too.<sup>110</sup>

As pessoas se deleitam em ver a desgraça alheia, o que parece aplacar um pouco os próprios infortúnios. As frustrações se projetam em vícios e neuroses. O narrador onisciente nos coloca em contato com as intimidades das personagens, nos leva ao seu pensamento, expondo as angústias e suas formas de lidar com isso.

Restless ants of energy, scrambling in his muscles, stung him into a need for action. He was fed up: with himself, and with Grady's pensive brooding, which depressed him in much the same way as did the long-sorrow sessions at which his mother was so capable. As an adolescent he'd had a compulsion to steal, for the dangers involved had been his most effective way of retaliating against boredom; in the army, and for rather similar reasons, he'd once stolen an electric razor. He felt an impulse to do something of the sort now.<sup>111</sup>

Capote afirmou que sua escrita e a dos escritores de sua época eram fortemente influenciadas pela linguagem cinematográfica, isso fica bastante visível em vários trechos das obras. No trecho do roubo, o narrador descreve:

A curious tension thinned his face; because of it, she did not ask him why he wanted her to wait there. Her view of him was confined to glimpses grabbed between bursts of traffic; presently she caught sight of him revolving around the fruit and flower store. [...] A roar from underground echoed through her, for she was standing on top of a subway grating: deep in the hollows below she could hear a screeching of iron wheels, and then, nearer by, there came a fiercer noise: car-horns clashed, fenders bumped, tires careened! and she whirled around to see a driver cursing at Clyde, who was jayhopping across the street as fast as his legs would go.<sup>112</sup>

<sup>110</sup> “Estavam murchando na Lexington Avenue, e especialmente porque eles tinham acabado de sair de um teatro com ar condicionado; a cada passo a respiração rançosa do calor bocejava em suas faces. O céu noturno sem estrelas tinha fechado como uma tampa de caixão, e a avenida, com suas bancas de jornal de desastres e sons de neon vibrantes, parecia um cadáver alongado e estagnado. A calçada estava molhada com uma chuva de cores elétricas; os passantes, manchados por esses brilhos úmidos, mudavam de cor com a alacridade de camaleões: os lábios de Grady ficaram verdes, depois roxos. Assassinato! Com seus rostos escondidos atrás de máscaras dos tabloides, um grupo, que fumegava sob um poste de luz à espera de um ônibus, contemplava os olhos impressos de um jovem matador. Clyde também comprou um jornal” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 78).

<sup>111</sup> “Um formigamento inquieto de energia, lutando em seus músculos, levou-o a uma necessidade de ação. Ele estava cansado: consigo mesmo, e com a cisma pensativa de Grady, que o deprimia da mesma forma que as longas sessões de tristeza em que sua mãe era capaz. Quando adolescente, ele tinha a compulsão de roubar, pois os perigos envolvidos tinham sido sua maneira mais eficaz de retaliar o tédio; no exército, e por razões bastante semelhantes, ele roubou uma navalha elétrica. Ele sentiu um impulso para fazer algo do tipo agora” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 77).

<sup>112</sup> “Uma curiosa tensão afinava seu rosto; por causa disso, ela não lhe perguntou por que ele queria que ela esperasse lá. A visão que tinha dele limitava-se a lampejos divisados entre explosões de tráfego; então ela o viu rondando em volta do quiosque de frutas e flores. [...] Um rugido vindo de dentro da terra ecoou através dela, pois ela estava em pé em cima de um duto de ventilação do

Quando em seguida Clyde pega sua mão, eles correm pela rua lateral e param ofegantes a uma boa distância da loja onde ocorreu o roubo, ele lhe entrega um buquê de violetas: ela sabia que eram roubadas. Esse parece ter sido o pedido de casamento, pois os namorados foram até Red Bank, em Nova Jersey, e “they were married there around two o’clock in the morning”.<sup>113</sup>

Um rito de passagem tradicional é aceito pelos jovens, mas como forma rebelde de união, sabendo que seus familiares se oporiam. Um casamento às escondidas e proibido, pois, além de Clyde ser noivo de uma garota judia, Grady não teria jamais permissão de seus familiares para se casar com alguém como Clyde.

Grady define o casamento como “a problem for a grown-up: marriages happened far ahead when life grey and earnest began, and her own life she was sure had not started”,<sup>114</sup> “Does one always have to want to marry? I’m sure there are kinds of love in which that is hardly an issue”.<sup>115</sup>

O comportamento transgressor é enfatizado na composição da personagem, seja por meio de ações na narrativa, seja por meio da expressão de suas ideias. Ainda muito jovem, Grady arriscou a sair do “circle of angels”, no qual sua família estava instaurada, como foi mencionado anteriormente. Ela já se sentia uma *outsider*, seja pelo desprezo controlado que sua mãe lhe impingia, seja pelas suas características físicas, como será exposto mais adiante.

Dentre os extravios e transgressões está a fuga para ver filmes que escapavam à censura da alta sociedade:

Broadway is a street; it is also a neighborhood, an atmosphere. From the time she was thirteen, and during all those winters at Miss Risdale’s classes, Grady had made, even if it meant skipping school, as it often did, secret and weekly expeditions into this atmosphere, the attraction at first being band-shows at the Paramount, the Strand, curious movies that never played the theaters east of Fifth or in

---

metrô: no fundo das cavidades abaixo, ela podia ouvir um guincho de rodas de ferro, e então, vindo de mais perto, houve um barulho mais violento: buzinas dos carros soaram, para-choques bateram, pneus cantaram! E ela se virou para ver um motorista xingando Clyde, que atravessava a rua tão depressa quanto suas pernas conseguiam levá-lo” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 79-80).

<sup>113</sup> “eles se casaram por volta das duas da manhã” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 80-81).

<sup>114</sup> “problema de gente adulta: casamentos aconteciam muito mais adiante quando a vida cinza e sisuda começava, e ela estava certa de que a sua própria vida não tinha começado” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 68).

<sup>115</sup> “Todo mundo tem que querer se casar? Tenho certeza de que existem tipos de amor onde isso sequer tem importância” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 55).

Stamford and Greenwich.<sup>116</sup>

Grady se sentia atraída por filmes censurados para sua classe social. A narrativa evidencia haver uma seleção de filmes na Broadway que nunca estariam nos cinemas a leste da Quinta Avenida e outras regiões mais tradicionais. No terceiro capítulo desta tese, a questão da censura será abordada com maior profundidade, visto que é um aspecto importante para compreender a fantasmagoria sociocultural presente na produção audiovisual da década de 1960.

Ainda como forma de transgressão, Grady perambula pela cidade nas partes onde não será reconhecida, longe de sua residência. A flânerie é estimulada pela atmosfera fantasmagórica da cidade, lembrando um tema muito caro a Walter Benjamin:

O flâneur procura refúgio na multidão. A multidão é o véu através do qual a cidade familiar se transforma, para o flâneur, em fantasmagoria. Essa fantasmagoria, em que a cidade aparece ora como paisagem, ora como aposento, parece ter inspirado a decoração das lojas de departamentos que põem, assim, a própria flânerie a serviço de seus negócios.<sup>119</sup>

A flânerie lhe trazia muitos prazeres, dentre eles sentir-se anônima em meio à multidão, poder apenas observar os “tipos” sociais e também perceber que havia intimamente outra figura em si, além da sua fantasmagórica figura social:

In the last year, however, she had liked only to walk around or stand on street-corners with crowds moving about her. She would stay all afternoon and sometimes until it was dark. But it was never dark there: the lights that had been running all day grew yellow at dusk, white at night, and the faces, those dream-trapped faces, revealed their most to her then. Anonymity was part of the pleasure, but while she was no longer Grady McNeil, she did not know who it was that replaced her, and the tallest fires of her excitement burned with a fuel she could not name.<sup>121</sup>

<sup>116</sup> “Broadway é uma rua; é também um bairro, uma atmosfera. Desde os 13 anos, e durante todos os invernos, nas aulas da Srta. Risdale, Grady tinha feito, mesmo que isso significasse faltar à escola, como sempre fazia, expedições secretas e semanais nessa atmosfera, a atração em primeiro lugar eram shows de bandas da Paramount, o Strand, filmes curiosos que nunca passaram nos cinemas ao leste da Quinta Avenida ou em Stamford e Greenwich” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 24).

<sup>119</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 61.

<sup>121</sup> “No último ano, porém, ela só gostava de andar por aí ou ficar parada nas esquinas com multidões se movendo ao seu redor. Ela podia ficar a tarde toda e às vezes até escurecer. Mas ali nunca escurecia: as luzes que haviam passado o dia inteiro acesas se tornavam amarelas ao anoitecer, brancas à noite, e os rostos, aqueles rostos presos em sonhos, lhe revelavam o máximo sobre si. O anonimato fazia parte do prazer, mas enquanto ela não era mais Grady McNeil, não sabia quem a substituíria, e as fogueiras mais altas de sua excitação ardiam com um combustível que ela não conseguia identificar” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 24-25).

A passagem de luzes naturais diurnas para as luzes artificiais noturnas é fantasmagórica em seu sentido físico, pela distorção que promove, e também em seu sentido abstrato, por iluminar aquilo que não está aparente e também distorcer o real: as pessoas ensimesmadas ao cair do dia e seus “rostos presos em sonhos” são aparições fantasmagóricas. Grady também gostava de se sentir outra pessoa além daquela formulada por meio de suas redes sociais, ou simplesmente de seu anonimato, naquele ambiente no qual não importava quem estivesse parado ou circulando. Ninguém tinha interesse pela vida alheia, e ela podia passar despercebida; se alguém a notava, ela não era conhecida. As mudanças na iluminação parecem ressaltar essas figuras fugidias e o prazer de se camuflar em meio à multidão.

Na obra *Passagens*, Benjamin traz um fragmento sobre a iluminação e sua relação com as épocas históricas:

[...] “cada época histórica está imersa em uma determinada iluminação diurna ou noturna; este mundo, pela primeira vez, recebeu uma iluminação artificial: ela consiste na iluminação a gás, que já iluminava Londres nos dias em que a estrela de Napoleão começou a declinar, entrou em Paris quase na mesma época que os Bourbons e, finalmente, conquistou com um avanço lento e tenaz todas as ruas e locais públicos. Por volta de 1840 havia iluminação por toda parte, até mesmo em Viena. Nesta luz clara e triste, intensa e vacilante, prosaica e fantasmagórica, movimentam-se grandes insetos laboriosos, os vendedores.” Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, vol. III, Munique, 1931, p. 86.<sup>122</sup>

No trecho recortado por Benjamin também há a antropomorfização dos vendedores em insetos. A iluminação também permitiu que as pessoas saíssem à noite com mais frequência e usassem o espaço público para convivência. A iluminação é um aspecto fundante da fantasmagoria, pois é por meio das sombras que ela surge, da manipulação daquilo que pode ser visto e também do que pode estar oculto e que trabalha com o imaginário humano. A *flâneur* de Capote mantém essa identidade escondida:

She never mentioned it to anyone, those pearl-eyed perfumed Negroes, those men, silk- or sailor-shirted, toughs or pale-toothed and lavender-suited, those men that watched, smiled, followed: which way are you going? Some faces, like the lady who changed money at Nick’s Amusements, are faces that belong nowhere, are green shadows under green eyeshades, evening effigies embalmed and

<sup>122</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 607-608.

floating in the caramel-sweet air. Hurry. Doorway megaphones, frenziedly hurling into the glare sad roars of rhythm, accelerate the senses to collapse: run – out of the white into the real, the sexless, the jazzless, the joyful dark: these infatuating terrors she had told to no one.<sup>123</sup>

São várias as alegorias usadas por Capote para retratar as personagens reais do cotidiano de uma grande metrópole: rostos sem lugar; sombras verdes; efígies fantasmagóricas; estereótipos, como os negros de olhos perolados e camisas de seda ou de marinheiro. Essas figuras surgem como aparições fantasmagóricas no meio da multidão. Ao mesmo tempo em que Grady procura definir os “tipos” em seu encantamento com a atmosfera fantasmagórica, ela também tem dificuldade em discernir o que era real. A última frase do excerto parece mostrar o embaraço no qual vivia a personagem: o desejo de ser livre das restrições sociais que a impediam de fazer o que quisesse de sua vida. Num jogo de luz e sombra, “run – out of the white into the real, the sexless, the jazzless, the joyful dark”, Capote expõe o limiar entre as experiências vividas por Grady na flânerie pelo mundo paralelo da cultura nova-iorquina e a vida contida do seu “circle of angels”. Para isso mobiliza todos os sentidos do leitor por meio da linguagem ficcional: o faz sentir cheiros, ver imagens conturbadas, ouvir sons.

Como não lembrar as fisiologias de Baudelaire na análise desse trecho de *Summer Crossing*? Os “tipos” estereotipados, que também são anônimos e são muitos, parecem retirados de fantasias narradas em romances, de filmes fabulosos, que figuram no imaginário de Grady, e da vida real. A cidade e suas visões fantasmagóricas a aterrorizavam e a encantavam, com imagens ritmadas que a levam a uma espécie de observação alienada.

### 2.1.2 *Breakfast at Tiffany's*

*Breakfast at Tiffany's* começa já situando a narrativa nos anos da Segunda Guerra Mundial:

---

<sup>123</sup> “Ela nunca mencionou aquilo para ninguém, aqueles negros perfumados de olhos perolados, aqueles homens, com camisas de seda ou de marinheiro, durões ou de dentes claros e ternos lilases, aqueles homens que olhavam, sorriam, seguiam: em que direção está indo? Alguns rostos, como o da senhora que troca dinheiro na Loja de Diversões de Nick, são rostos que não pertencem a lugar nenhum, são sombras verdes sob óculos verdes, efígies noturnas embalsamadas e flutuando no ar doce de caramelo. Depressa. Megafones nas portas, lançando freneticamente para o brilho da rua tristes rugidos ritmados, acelerando os sentidos para o colapso: corra – fora da branquitude dentro da real alegria sombria, assexuada, sem jazz: sobre esses terrores que a dominavam ela não havia contado a ninguém” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 25).

I AM ALWAYS DRAWN BACK to places where I have lived, the houses and their neighborhoods. For instance, there is a brownstone in the East Seventies where, during the early years of the war, I had my first New York apartment. It was one room crowded with attic furniture, a sofa and fat chairs upholstered in that itchy, particular red velvet that one associates with hot days on a train.<sup>124</sup>

O narrador-personagem, que não tem o nome citado, fala sobre um passado não determinado e afirma que tudo isso ocorreu há muito tempo, mas na época não parecera tema para a escrita de um livro. Assim, ficamos sabendo que estamos lendo uma história da qual o narrador, um escritor que, até então, não havia publicado nada, fez parte, e que é ele quem escreve sobre a vida de Holly Golightly, uma vizinha e amiga.

Ela morava no apartamento logo abaixo do seu, e eles costumavam ir muito, “six, seven times a day”,<sup>125</sup> ao bar do Joe Bell para usar o telefone, pois “during the war a private telephone was hard to come by”.<sup>126</sup> Joe anotava recados e isso para Holly era muito bom, pois ela recebia muitos telefonemas, provavelmente já antecipando que muitos homens a procuravam para fazer programas.

A prostituta<sup>127</sup> de Capote não tem o aspecto esperado de uma prostituta “de verdade”, para usar uma expressão de seu apreço. Ela é identificada por indícios,

<sup>124</sup> “Eu sempre volto aos lugares em que vivi, às casas e à vizinhança. Por exemplo, costumo voltar a um prédio de tijolos na altura da East 70’s, no lado leste da cidade, onde, nos primeiros anos da guerra, tive meu primeiro apartamento em Nova Iorque. Era um cômodo apinhado de móveis velhos, um sofá e poltronas gorduchas estofadas com aquele picante específico veludo vermelho, que faz lembrar dias quentes num vagão de trem” (CAPOTE, Truman. *Breakfast at Tiffany’s*: a short novel and three stories (Vintage International). New York: Vintage books, Random House, 2012. *E-book*. p. 3).

<sup>125</sup> “seis, sete vezes ao dia” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 3).

<sup>126</sup> “durante a guerra era difícil conseguir um telefone particular” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 4).

<sup>127</sup> Desde a década de 1970, com o avanço das micropolíticas, as prostitutas estão em busca de reconhecimento político e social, por meio de associações, e de reconhecimento no âmbito do feminismo. Suas pautas articulam para que elas sejam vistas “como capazes de autodeterminação e de escolha pela inserção na prostituição”. (BARRETO, Letícia Cardoso. *SOMOS SUJEITAS POLÍTICAS DE NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA*: Prostituição e feminismos em Belo Horizonte. 2015. 261 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/160706/337745.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 30 Jun. 2019. p. 11) A prostituição pode ser definida basicamente como atividade exercida por homens e mulheres com diferentes parceiros (clientes) em que são estabelecidas relações sexuais em troca de dinheiro (presentes, sustento). A adesão das/dos profissionais do sexo a essa definição não é tão simples. Por isso, há diversas nomenclaturas associadas à prostituição que, muitas vezes, visam a atenuar a carga negativa presente no termo: garota ou garoto de programa, meretriz, messalina, mulher da vida, michê, entre outras. No período da escrita de *Breakfast at Tiffany’s*, década de 1940, algumas nomenclaturas usadas, além dessas, eram associadas à profissão de modelo e de atriz: “playgirl”, “glamour girl”. A própria tradução da obra no Brasil indica essa relação: *Bonequinha de luxo*. No conto *Singular ocorrência*, de Machado de Assis, a personagem Marocas, que é uma prostituta, é chamada de “Maria de tal”, relacionando o nome comum Maria à falta de sobrenome, isto é, de “berço”.

que vão ficando mais fortes à medida que a narrativa evolui e que conhecemos sua rotina por meio do narrador. As “mulheres públicas”, como aparece descrito na obra *Passagens*, de Walter Benjamin, são capazes de se disfarçar e parecem multiplicadas ao infinito “por uma espécie de fantasmagoria”. Criada por suas “idas e vindas”, elas se metamorfoseiam: “uma moça que, às oito horas está com uma roupa elegante, rica, é a mesma que aparece às nove como costureirinha, e que se mostra às dez como camponesa, e vice-versa”.<sup>128</sup>

Holly é amiga de Joe Bell e do narrador, mas, ao mesmo tempo, é uma estranha que sumiu por aproximadamente 12 anos, desde a Segunda Guerra Mundial, quando os fatos narrados no romance aconteceram, em 1943. No decorrer da narrativa, ficam evidentes as fantasmagorias: Holly mente muito sobre sua vida, inventa versões, projeta personas para si própria de acordo com a conveniência. Além disso, ela também pode ser vista como uma projeção do narrador-personagem: uma fantasmagoria que lhe é atribuída pelo autor e, de toda forma, uma fantasmagoria também do próprio autor.

Holly Golightly é uma fantasmagoria de si mesma, garota do interior que quer “ganhar a vida” na cidade grande, sendo que este nem é o nome verdadeiro da personagem: uma fantasmagoria de si mesma inventada para poder se encaixar aos moldes sociais convencionados. Ela é também uma fantasmagoria de muitas mulheres que desejavam viver para além do casamento, que até a geração anterior era o destino de todas as mulheres “de bem”. Essas jovens eram seduzidas pelas possibilidades de sucesso nas carreiras de modelo e atriz, desejavam tornar-se celebridades, socialites. A moda e toda sua carga fantasmagórica colaborou para a sedução dessas mulheres que viam nas roupas, joias e todo o aparato de beleza uma forma de expressão pessoal, a possibilidade de se manifestar num mundo patriarcalista.

O *American Dream*, como uma fantasmagoria da modernidade e experiência alienante, permitiu também a produção de muitas figuras sociais fantasmagóricas, que não estavam apenas (mas também) à mercê das condições sociais. Essas figuras sociais caminhavam intermitentes entre o que lhes era imposto e o que era desejo, além disso, eram capazes até mesmo de se prostituírem em busca de realização pessoal. Como a própria Holly, que não acreditava ser uma prostituta, nas

---

<sup>128</sup> BÉRAUD. *Les filles publiques de Paris*, p. 51-52 apud BENJAMIN. *Passagens*, p. 542.

palavras de Capote: “a real phony”.

Como mencionado anteriormente, citando Walter Benjamin, as prostitutas “amam os limiares das portas do sonho”<sup>129</sup>. O limiar [*Schwelle*] como passagem, transição, pertence “ao domínio de metáforas espaciais que designam operações intelectuais e espirituais” sob o “registro do movimento que também “lembra fluxos e contrafluxos, viagens e desejos”.<sup>130</sup> Para a Holly Golightly a prostituição é esse lugar de sonho e de trânsito, no qual ela nem assume que está ou apenas finge não estar. A dissimulação é a forma de lidar com a dor e a solidão desse lugar. O brilho falso das roupas, das joias e dos perfumes, a alegria fingida da embriaguez. Aprende-se a ser prostituta e também a negar a prostituição.

Em meio às lembranças do passado, o narrador-personagem começa a contar a história de Holly e de como se conheceram, sob seu ponto de vista, ressaltando suas impressões sobre ela e a amizade que desenvolveram. Inicialmente, ele a descreve como uma garota jovem que mora sozinha e parece ser uma pessoa livre. Depois, fica perceptível que ela se sentirá subjugada em muitos aspectos, e que essa liberdade aparente não lhe garante a realização de sonhos, mas, mesmo assim, Holly não é uma garota ingênua que se deixa enganar.

O narrador conta como a vê antes de conhecerem e se tornarem amigos. É uma amizade apaixonada, como ele próprio vai definir no romance. Ele a admira tanto que ela o absorve, ela o envolvia por completo com seu jeito de ser e de pensar. Ele expõe os motivos que o levaram a escrever sobre ela, ressaltando o quanto ela não se encaixava nos padrões de uma garota “normal”.

Holly é uma prostituta de luxo que vive das “gorjetas” (os US\$50 dólares que ganha para a toailete) presentes que recebe dos homens com quem sai, numa vida noturna bem agitada. Passa as noites fora de casa e, quando chega pela manhã, comumente esquece a chave da portaria e acaba incomodando os vizinhos ao solicitar a abertura da portaria. Primeiramente incomoda o Sr. Yunioshi, o fotógrafo da cobertura. Após seus protestos, Holly começa a incomodar o narrador-personagem, tocando sua campainha, e quando ele abre a portaria ela diz: “Desculpe, querido, esqueci a chave”. Esse acontecimento parece bem incoerente, pois ela nunca perde a chave do seu apartamento, assim seria prático anexar uma à

---

<sup>129</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 535.

<sup>130</sup> GAGNEBIN. *Limiar, aura e rememoração*, p. 36.

outra: a chave sempre perdida da portaria à chave sempre guardada do seu apartamento. Se esse fato não é uma espécie de “erro de continuidade” de Capote, pode demonstrar um aspecto que é ressaltado na obra de outras maneiras: Holly é cheia de artimanhas e usa uma máscara de “bobinha e brejeira” quando quer e precisa, como, por exemplo, quando responde ao Sr. Yunioshi diante de seus protestos:

The voice that came back, welling up from the bottom of the stairs, was silly-young and self-amused. “Oh, darling, I am sorry. I lost the goddamn key.”

“You cannot go on ringing my bell. You must please, please have yourself a key made.”

“But I lose them all.”

“I work, I have to sleep,” Mr. Yunioshi shouted. “But always you are ringing my bell...”

“Oh, don’t be angry, you dear little man: I won’t do it again. And if you promise not to be angry”— her voice was coming nearer, she was climbing the stairs — “I might let you take those pictures we mentioned.”

By now I’d left my bed and opened the door an inch. I could hear Mr. Yunioshi’s silence: hear, because it was accompanied by an audible change of breath.

“When?” he said.

The girl laughed. “Sometime,” she answered, slurring the word.

“Any time,” he said, and closed his door.<sup>131</sup>

Está clara a forma com que ela manipula o fotógrafo com promessas que não pretende cumprir. Em outro excerto, Holly diz ao narrador, quando enfim se conhecem pessoalmente, que ele a acha “descarada”, e quando ele nega, ela fica desapontada: “‘I suppose you think I’m very brazen. Or très fou. Or something.’ ‘Not at all.’ She seemed disappointed. ‘Yes, you do. Everybody does. I don’t mind. It’s useful’”.<sup>132</sup> A vantagem de ser admitida como descarada está em poder ter liberdade para fazer o que desejar sem recriminações, além de não precisar justificar as faltas

<sup>131</sup> “A voz que respondeu, subindo do fundo do poço da escada, fazia-se de bobinha e divertida. ‘Ah, meu querido, me desculpe. Perdi a maldita chave’. / ‘Você não pode tocar a minha campainha toda noite. Você deve, por favor, por favor, mande fazer uma nova chave’. / ‘Mas eu perco todas’. / ‘Eu trabalho, eu preciso dormir’, Sr. Yunioshi gritou. ‘Mas você está sempre tocando a minha campainha...’ / ‘Ah, não fique com raiva de mim, queridinho: prometo não fazer mais isso. E se você prometer que não vai ficar com raiva’ – a sua voz se aproximava, ela estava subindo os degraus – ‘eu posso deixar você tirar aquelas fotos que mencionamos’./ Nessa hora eu deixei a cama e abri a porta uma polegada. Eu pude ouvir o silêncio do Mr. Yunioshi: ouvir, porque foi acompanhado por uma mudança audível de respiração. / ‘Quando?’, ele disse. / A garota riu. ‘Algum dia’, ela respondeu, murmurando as palavras. / ‘Quando quiser’, ele disse, e fechou sua porta” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 11-12).

<sup>132</sup> “‘Eu suponho que você acha que eu sou muito descarada. Ou très fou [muito louca]. Ou algo assim’. ‘Nem um pouco’. Ela pareceu desapontada. ‘Sim, você acha. Todo mundo acha. Eu não me importo. É útil’” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 18).

para com os sentimentos dos outros, já que tudo é esperado de tal pessoa.

Thomas LaBorie Burns aponta que Capote escreveu muito bem sobre “aggressively independent girls or young women”,<sup>133</sup> e cita Holly Golightly como “the most well-developed example”,<sup>134</sup> qualificando-a como “willful, spontaneous, goofy, whimsical, and vulnerable, all at once”;<sup>135</sup> dessa forma, o autor ressalta certa ambiguidade na constituição da personagem. Se compararmos Holly Golightly à personagem Grady McNeil, de *Summer Crossing*, as características apontadas por Burns estavam sendo gestadas na adolescência. De várias formas, Grady se assemelha a Holly, como sugerimos nesta seção.

Ao ler críticos que escreveram sobre Capote, Burns traz algumas características importantes para os argumentos desta tese, como o pensamento de Mark Shorer, identificando uma dicotomia na obra capotiana: “the ‘psychic drama’ on one hand, and the ‘objective social drama, often fanciful’ on the other”.<sup>136</sup> As obras produzidas nos anos de 1950, como no caso de *Breakfast at Tiffany’s*, publicada em 1958, tendem à última classificação: “The two 1950s novel,<sup>137</sup> while of slight importance, show how well the author could handle contrasting moods, invent unconventional appealing characters, and combine whimsy and fantasy with the realities of social life”.<sup>138</sup>

As duas narrativas capotinas analisadas nesta tese exibem essa dicotomia, o “drama psíquico” e o “drama social objetivo, muitas vezes fantástico”. As duas personagens principais das narrativas são “personagens atraentes e não convencionais”, as duas estão lidando com questões existenciais e refletem as realidades da vida social de seu tempo.

A cidade de Nova Iorque na época da Segunda Guerra Mundial é o cenário

<sup>133</sup> “garotas e jovens mulheres agressivamente independentes”.

<sup>134</sup> “seu mais bem desenvolvido exemplo”.

<sup>135</sup> “determinada, espontânea, ‘maluquete’, caprichosa, e, ao mesmo tempo, vulnerável” (BURNS, Thomas LaBorie. Truman Capote: Life as fiction/fiction as life. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 30, p. 65-66, 1993, Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/11713/11193>>. Acesso em: 9 nov. 2018, p. 69).

<sup>136</sup> “o ‘drama psíquico’, por um lado, e o ‘drama social objetivo, muitas vezes fantástico’, por outro lado” (SCHORER, Mark. “McCullers and Capote: Basic Patterns”, *The Critical Present*, eds., Nona Balakian and Charles Simmons (Doubleday, 1963), pp. 88-107 *apud* BURNS. Truman Capote: Life as fiction/fiction as life, p. 69).

<sup>137</sup> As obras citadas são *The Grass harp* e *Breakfast at Tiffany’s*.

<sup>138</sup> “Os dois contos dos anos 1950 [*A Harpa de ervas* e *Bonequinha de Luxo*], enquanto menos importantes, mostram o quão bem o autor podia lidar com estados de espírito contrastantes, inventar personagens atraentes e não convencionais, e combinar capricho e fantasia com as realidades da vida social” (BURNS. Truman Capote: Life as fiction/fiction as life, p. 70).

de *Breakfast at Tiffany's*, e as experiências relacionadas à guerra fazem parte da narrativa. Holly chama o narrador de Fred quando o conhece pessoalmente:

I'm going to help you because you look like my brother Fred. Only smaller. I haven't seen him since I was fourteen, that's when I left home, and he was already six-feet-two. My other brothers were more your size, runts. It was the peanut butter that made Fred so tall. Everybody thought it was dotty, the way he gorged himself on peanut butter; he didn't care about anything in this world except horses and peanut butter. But he wasn't dotty, just sweet and vague and terribly slow; he'd been in the eighth grade three years when I ran away. Poor Fred. I wonder if the Army's generous with their peanut butter.<sup>139</sup>

O próprio narrador conta sobre sua experiência com os movimentos da guerra, os exércitos que corriam pelo mundo: “the army of wrongness”,<sup>140</sup> e afirma não desejar participar dos conflitos. Era o ano de 1943; há menos de dois anos os EUA estavam na guerra e os efeitos já eram sentidos com a escassez de produtos, o desemprego e a angústia:

First off, I'd been fired from my job: deservedly, and for an amusing misdemeanor too complicated to recount here. Also, my draft board was displaying an uncomfortable interest; and, having so recently escaped the regimentation of a small town, the idea of entering another form of disciplined life made me desperate. Between the uncertainty of my draft status and a lack of specific experience, I couldn't seem to find another job. That was what I was doing on a subway in Brooklyn: returning from a discouraging interview with an editor of the now defunct newspaper, PM. All this, combined with the city heat of the summer, had reduced me to a state of nervous inertia.<sup>141</sup>

O narrador também busca fugir de regulações em sua vida, como as existentes em cidades pequenas, onde as pessoas tendem a manter controle sobre

<sup>139</sup> “Eu vou ajudar você, porque você se parece com meu irmão Fred. Apenas é mais baixo. Não vejo Fred desde os meus 14 anos, foi quando eu saí de casa. e ele já tinha 1,80 m. Meus outros irmãos eram mais do seu tamanho, tampinhas. Foi a manteiga de amendoim que fez Fred tão alto. Todo mundo achava maluquice o jeito como ele se empanturrava de manteiga de amendoim; ele não se importava com nada neste mundo, exceto cavalos e manteiga de amendoim. Mas ele não era maluco, era só bonzinho e distraído e terrivelmente lento; ele esteve na oitava série por três anos, quando fugi. Pobre Fred. Eu queria saber se o Exército é generoso com sua manteiga de amendoim” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 20).

<sup>140</sup> “exércitos da injustiça” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 75).

<sup>141</sup> “Primeiramente, fui demitido do meu trabalho: merecidamente e por um delito divertido, muito complicado para contar aqui. Além disso, meu comitê de alistamento estava demonstrando um interesse desconfortável sobre mim; e, tendo recentemente escapado da regulamentação de uma pequena cidade, a ideia de entrar em outra forma de vida disciplinada me deixou desesperado. Entre a incerteza do meu alistamento e a falta de experiência específica, eu não conseguia encontrar outro emprego. Era isso que eu estava fazendo em um metrô no Brooklyn: voltando de uma entrevista desanimadora com um editor do extinto jornal PM. Tudo isso, combinado com o calor do verão, me reduzira a um estado de inércia nervosa” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 74-75).

a vida dos outros, e do alistamento para lutar na guerra. Mas a cidade grande traz outras espécies de regulações, algumas são rejeitadas, outras se tornam necessárias.

A cidade de Nova Iorque, em *Breakfast at Tiffany's*, também aparece como a personagem monstruosa e flagelante mencionada anteriormente na análise de *Summer Crossing*, mas há um diferencial interessante: ela é muito mais uma conjuntura social fantasmagórica, menos palpável nos descritivos alegóricos da narrativa, contexto imprescindível para que a narrativa aconteça. Não se imagina o monstro em suas formas antropomórficas, como em *Summer crossing*, mas, em *Breakfast at Tiffany's*, esse “monstro” que é Nova Iorque tem a face da solidão, do abandono, da luta pela sobrevivência, dos sonhos despedaçados.

É a cidade que traz o cenário perfeito para os acontecimentos, para perturbar a vida das pessoas. Ela é a própria máquina de produzir fantasmagorias, ela é o fantascópio que possibilita a Holly viver a noite como se fosse dia e o dia como se fosse noite. A agitação ininterrupta e a inquietude da cidade permitem às pessoas serem estranhas em meio à multidão, exigindo também máscaras que induzem as pessoas a se esconderem, mesmo estando completamente visíveis em seus afazeres cotidianos. A cidade também traz neuroses, vícios e traumas, mantendo as pessoas em movimentos muitas vezes como autômatos, fazendo coisas que não as deixam pensar.

A metrópole é também um esconderijo que permite uma liberdade que não se tem numa cidade do interior. Holly dançava em frente ao bar de P. J. Clark, observada por uma multidão de taxistas, enquanto um grupo de oficiais australianos entoava *Waltzing Matilda*: “As they sang they took turns spin-dancing a girl over the cobbles under the El; and the girl, Miss Golightly, to be sure, floated round in their arms light as a scarf.”<sup>142</sup> Na cidade grande, as pessoas muitas vezes agem como anônimas, cientes de que não haverá julgamentos se estiverem misturadas à multidão, ou mesmo não se importando com os julgamentos. Holly dança com os oficiais. Eles com “whiskey-eyed”,<sup>143</sup> e ela, provavelmente, também embriagada, se diverte sem se preocupar com o julgamento dos observadores. O que lhe importa é

---

<sup>142</sup> “Enquanto cantavam, revezavam-se para rodopiar com uma moça no calçamento logo abaixo dos trilhos do elevador do metrô; e a moça, a Srta. Golightly, com certeza, flutuava rodando em seus braços leve como um cachecol” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 15).

<sup>143</sup> “olhos de whiskey”, “olhos avermelhados” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 15).

o momento dos acontecimentos, o fluxo que distrai a mente das dificuldades da vida moderna.

Não se sabe muito sobre o vizinho de porta ou de outro andar numa grande cidade como Nova Iorque, é possível morar perto de alguém e passar toda uma vida sem falar com a pessoa. No início da narrativa, o narrador se volta para o passado, contando sobre seu envolvimento com Holly, e acaba deixando vários traços desse aspecto. Quando ainda não a conhecia, mas ela já o incomodava com a campainha nas madrugadas, ele acabou achando uma forma de saber mais sobre ela, vasculhando seu lixo:

But if Miss Golightly remained unconscious of my existence, except as a doorbell convenience, I became, through the summer, rather an authority on hers. I discovered, from observing the trash-basket outside her door, that her regular reading consisted of tabloids and travel folders and astrological charts; that she smoked an esoteric cigarette called Picayunes; survive don cottage cheese and melba toast; that her vari-colored hair was some what self-induced. The same source made it evident that she received V-letters by the bale. They were always torn into strips like bookmarks. I used occasionally to pluck myself a bookmark in passing. *Remember* and *miss you* and *rain* and *please write* and *damn* and *goddamn* were the words that recurred most often on these slips; those, and *lonesome* and *love*.<sup>144</sup>

Essas informações recolhidas no lixo não tornavam o narrador um verdadeiro especialista na vida de Holly, mas o ajudavam a descobrir um pouco da sua rotina, seus hábitos e seu estilo de vida. Ele estava em busca da identificação de um “tipo” determinado, cumprindo à risca a tarefa do escritor que era: encontrar na multidão individualidades específicas que o levassem a constituir a personalidade de Holly. Ao se tornarem amigos, ele confirma boa parte dessas deduções e constata que ela não tinha um emprego e conseguia se sustentar por meio das gorjetas que recebia dos homens com quem saía, isto é, Holly se prostituía, apesar de não se considerar uma prostituta.

A angústia do narrador está em ser reconhecido, publicado e lido. Seu

---

<sup>144</sup> “Mas se a Srta. Golightly permanecia alheia à minha existência, exceto pela conveniência da campainha, eu me tornei, ao longo do verão, uma verdadeira autoridade sobre ela. Descobri, observando a lata de lixo à sua porta, que sua leitura habitual consistia em tabloides e prospectos de viagem e mapas astrológicos; que fumava cigarros exóticos chamados Picayunes; sobrevivia de ricota e torrada Melba; que seu cabelo multicolorido era um tanto produzido artificialmente. A mesma fonte evidenciava que recebia dúzias de cartas. Eram sempre rasgadas em tiras parecidas com marcadores de livros. Ocasionalmente, eu mesmo apanhava um marcador quando estava de passagem. *Lembre-se e senhorita e chuva e escreva e por favor e maldita e para o inferno* eram as palavras mais recorrentes nas tiras de papel; essas, e *sozinho e amor*” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 15-16, grifos do autor).

profundo anonimato está expresso na narrativa até mesmo no fato de que ele não tem seu nome anunciado, ao contrário, Holly deu-lhe de empréstimo o nome de seu irmão, por mais estranho que isso pareça: “Like my brother Fred. We used to sleep four in a bed, and he was the only one that ever let me hug him on a cold night. By the way, do you mind if I call you Fred?”.<sup>145</sup> Ela só para de chamá-lo de Fred quando recebe um telegrama informando que o irmão foi morto na guerra. Sua escrita também é menosprezada por Holly, que reconhece apenas escritores famosos, reconhecidos pelo mercado editorial:

“What do you do here all day?”  
 I motioned toward a table tall with books and paper. “Write things.”  
 “I thought writers were quite old. Of course Saroyan isn’t old. I met him at a party, and really he isn’t old at all. In fact,” she mused, “if he’d give himself a closer shave ... by the way, is Hemingway old?”  
 “In his forties, I should think.”  
 [...] “Tell me, are you a real writer?”  
 “It depends on what you mean by real.”  
 “Well, darling, does anyone *buy* what you write?”  
 “Not yet.”  
 “I’m going to help you,” she said. “I can, too. Think of all the people I know who know people”.<sup>146</sup>

Em outro trecho ela pergunta o que ele está escrevendo e a experiência é desastrosa: “That’s one of the troubles. They’re not the kind of stories you *can* tell”.<sup>147</sup> Ele não resiste e lê um conto em voz alta. Ao final, Holly critica os temas que são abordados em sua escrita. Quando ele finalmente tem aceite para publicar um conto em uma revista acadêmica, ela diz: “I wouldn’t let them do it, not if they don’t pay you”.<sup>148</sup> Para Holly, o pagamento é o reconhecimento de que algo tem valor. Já o narrador quer ser lido, quer ver suas palavras impressas: “Publish: that mean

<sup>145</sup> “Como meu irmão Fred. Nós costumávamos dormir quatro em uma cama, e ele era o único que me deixava abraçá-lo em uma noite fria. A propósito, você se importa se eu te chamar de Fred?” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 18).

<sup>146</sup> “O que você faz aqui o dia todo?” / Fiz sinal para uma mesa alta com livros e papel. ‘Escrevo coisas’. / ‘Eu achava que escritores eram bem velhos. Claro que Saroyan não é velho. Eu o conheci em uma festa, e ele realmente não é velho de jeito nenhum. Na verdade’, ela pensou, ‘se ele tivesse uma barba mais rente... a propósito, Hemingway é velho?’ / ‘Uns quarenta anos, eu acho’. / [...] ‘Diga-me, você é um escritor de verdade?’ / ‘Depende do que você quer dizer com de verdade’. / ‘Bem, querido, alguém compra o que você escreve?’ / ‘Ainda não’. / ‘Eu vou ajudá-lo’, disse ela. ‘Eu posso, também. Pense em todas as pessoas que conheço que conhecem pessoas’” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 19, grifos do autor).

<sup>147</sup> “Este é um dos problemas. O que eu escrevo não é o tipo de história que se possa contar” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 20, grifos do autor).

<sup>148</sup> “Eu não deixaria eles fazerem isso, não se eles não te pagarem” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 20).

*print*".<sup>149</sup> Holly envia o conto ao seu ex-agente, em Hollywood, e amigo que se mostrou impressionado, mas sugeriu que ele estava no caminho errado:

"[...] But he says you're on the wrong track. Negroes and children: who cares?"  
 "Not Mr. Berman, I gather."  
 "Well, I agree with him. I read that story twice. Brats and niggers. Trembling leaves. *Description*. It doesn't *mean* anything."  
 [...] "Give me an example," I said quietly. "Of something that means something. In your opinion."  
 "Wuthering Heights," she said, without hesitation. [...]  
 "But that's unreasonable. You're talking about a work of genius."  
 "It was, wasn't it? My wild sweet Cathy. God, I cried buckets. I saw it ten times."  
 I said, "Oh" with recognizable relief, "oh" with a shameful, rising inflection, "the *movie*."  
 [...] "Everybody has to feel superior to somebody," she said. "But it's customary to present a little proof before you take the privilege."  
 "I don't compare myself to you. Or Berman. Therefore I can't feel superior. We want different things."  
 "Don't you want to make money?"  
 "I haven't planned that far."  
 "That's how your stories sound. As though you'd written them without knowing the end."<sup>150</sup>

Holly critica o narrador por sua escrita, usando como exemplo *O morro dos ventos uivantes*, mas ao comparar a qualidade das narrativas se atrapalha falando do filme e não do livro. O narrador se sente terrivelmente aliviado ao perceber que Holly não era sua leitora "ideal" ou sequer lia livros. O trecho deixa claro que Holly busca no conto do narrador os aspectos que vão seduzir a grande massa, que de acordo com O. J., não gosta de "Moleques e negros. Folhas trêmulas. Descrição." Fica claro que, na visão do empresário e de Holly, o que "vende" não é esse tipo de história. Para os leitores de *Breakfast at Tiffany's* é possível notar que a própria história narrada é uma história criada pelo narrador. Ele é quem está ali contando os fatos passados, rememorando sobre a sua amizade com essa moça, ela própria

<sup>149</sup> "Publicar: isso significa ter algo *impresso*" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 51, grifos do autor).

<sup>150</sup> "[...] Mas ele disse que você está no caminho errado. Negros e crianças: quem se importa? / 'Não o Sr. Berman, eu entendo'. / 'Bem, eu concordo com ele. Eu li a história duas vezes. Moleques e negros. Folhas trêmulas. *Descrição*. Isso não *significa* nada'. / [...] 'Me dê um exemplo', eu disse baixinho. 'De algo que significa alguma coisa. Na sua opinião'. / '*O morro dos ventos uivantes*', disse ela, sem hesitar. [...] / 'Mas isso não é razoável. Você está falando de um trabalho de gênio'. / 'Foi, não foi? Minha doce e doce Cathy. Deus, eu chorei baldes. Eu vi dez vezes'. / Eu disse: 'Oh' com um alívio reconhecível, 'oh' com uma inflexível e crescente inflexão, 'o filme'. / [...] 'Todo mundo tem que se sentir superior a alguém', disse ela. 'Mas é costume apresentar uma pequena prova antes de você tomar o privilégio'. / 'Eu não me comparo a você. Ou Berman. Portanto, não posso me sentir superior. Nós queremos coisas diferentes'. / 'Você não quer ganhar dinheiro?' / 'Eu não planejei tão longe'. / 'É assim que suas histórias soam. Como se você as tivesse escrito sem saber o fim' (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 61-62, grifos do autor).

uma aparição fantasmagórica que desapareceu no mundo.

O caminho errado para O. J. Berman,<sup>151</sup> que era um agente de atores em Hollywood, acostumado a roteiros de filmes, estava justamente na escolha de suas personagens, apontando que falar sobre esses “tipos” não gerava interesse: “Negroes and children” ou, como no conto que o narrador leu para Holly e ela resumiu a história: “a couple of old bull-dykes”.<sup>152</sup>

O narrador-personagem veio do interior com a intenção de se tornar um escritor e só se sentirá realizado quando isso acontecer. Ele também traz em sua escrita a fantasmagoria angustiante do “fisiognomonista” e do “explorador da multidão”:

A multidão desperta no homem que a ela se entrega uma espécie de embriaguez acompanhada de ilusões muito particulares, de tal modo que se gaba, vendo o passante levado pela multidão, de tê-lo classificado a partir de seu interior, de tê-lo reconhecido em todas as dobras de sua alma. [...] Os caracteres típicos reconhecidos entre os transeuntes impactam a tal ponto os sentidos que não surpreende que suscitem a curiosidade de apreender-se, para além deles a singularidade especial do sujeito. Mas o pesadelo que corresponde à perspicácia ilusória do fisiognomonista, de que falamos, é ver esses traços distintivos, particulares ao sujeito, revelarem-se, por sua vez, apenas como elementos constituintes de um tipo novo, de tal modo que, afinal de contas, a individualidade melhor definida acabaria sendo a de um tipo.<sup>153</sup>

O escritor busca incessantemente caracterizar de forma singular cada personagem, dando-lhes contornos únicos, de forma que elas se tornem inesquecíveis na mente do leitor. Mas, por maiores especificidades que cada personagem tenha, elas também estão cunhadas em um “tipo”, e, nesse sentido, o escritor também é um “fisiognomonista”.

Nas duas obras literárias analisadas nesta tese, nota-se semelhanças entre as duas personagens femininas, mesmo tendo características distintas, as diferenças. Essas semelhanças podem ser indicativas da hipótese de que *Summer Crossing* foi realmente um exercício de escrita para a criação posterior de *Breakfast*

<sup>151</sup> Esta é uma personagem importante na narrativa, pois é uma ponte para a origem de Holly, já que foi ele que a descobriu ainda antes de ela trocar de nome.

<sup>152</sup> “sobre um casal de sapatas machonas” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 21). A expressão “bull-dykes” foi traduzida por ‘sapatas machonas’ de forma a manter o caráter ofensivo usado por Capote. O Urban Dictionary traz conotações que enfatizam o caráter masculino da gíria (Cf. URBAN Dictionary. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bull%20dyke>>. Acesso em: 15 mar. 2019).

<sup>153</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 62.

*at Tiffany's*. Elas são tipos representativos da jovem mulher em momentos de transição para a vida adulta, em luta por liberdade numa sociedade que não lhes oferece opções. Cada uma representando a seu modo uma mesma mulher, de um mesmo tempo, e que também serão retomadas como exemplos representativos de outras épocas à frente da sua, como acontece atualmente ao serem citadas. Elas possuem seus traços individuais característicos, mas elas são do mesmo tipo.

Benjamin comenta na obra *Passagens* sobre o “círculo mágico do tipo”, do qual o cidadão não consegue mais romper apesar “da expressão de suas singularidades mais excêntricas, classificada por Baudelaire como “infernai”, a “fantasmagoria do ‘sempre igual’”.<sup>154</sup> Truman Capote padece do mesmo mal que Baudelaire e tantos outros escritores padeceram, por isso o autor tenta, talvez de forma inconsciente, representar essa angústia por meio do narrador-personagem de *Breakfast at Tiffany's*.

O narrador afirma que se apaixonara por Holly do mesmo jeito que estivera apaixonado por outras pessoas, que também são “tipos” humanos, como aqueles das obras intituladas fisionomias, citadas anteriormente:

Or, and the question is apparent, was my outrage a little the result of being in love with Holly myself? A little. For I was in love with her. Just as I'd once been in love with my mother's elderly colored cook and a postman who let me follow him on his rounds and a whole family named McKendrick. That category of Love generates jealousy, too.<sup>155</sup>

Em *Summer Crossing*, não há este narrador-personagem. O narrador é onisciente, como já mencionado, além de observar, ele antecipa acontecimentos e explica situações que estão no pensamento das personagens. Já em *Breakfast at Tiffany's*, o fato de o narrador ser ao mesmo tempo uma das personagens modifica a perspectiva do leitor sobre a narrativa.

O conto publicado é para o narrador-personagem o início de uma conquista. A felicidade momentânea que sentiu é comemorada junto a Holly. Eles comemoram no bar do Joe Bell, tomando *drinks*, e em seguida vão às ruas, o espaço público e coletivo da cidade: “we wandered toward Fifth Avenue, where there was a parade.

<sup>154</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 62.

<sup>155</sup> “Ou, e a pergunta é óbvia, o meu ultraje foi um pouco por estar apaixonado por Holly? Um pouco. Pois eu *estava* apaixonado por ela. Assim como uma vez eu me apaixonei pela velha cozinheira da minha mãe e pelo carteiro que me deixou segui-lo em suas rondas e uma família inteira chamada McKendrick. Essa categoria de amor gera ciúme também” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 76, grifos do autor).

The flags in the wind, the thump of military bands and military feet, seemed to have nothing to do with war, but to be, rather, a fanfare arranged in my personal honor”.<sup>156</sup>

A parada militar, sem dúvida, tem como motivo os acordos e as pequenas vitórias que vão acontecendo ao longo do período de guerra, que visa trazer a população a um nível favorável frente ao conflito. Afinal, a população também sofre muito, seja pela tensão por ter seus parentes e amigos levados ao *front*, seja pela falta de produtos, serviços, dentre outros.

A cidade grande é o local privilegiado da flânerie, e as personagens saem com essa intenção, como o flâneur de Benjamin que “se abandona às fantasmagorias do mercado”.<sup>157</sup> Os amigos almoçam no restaurante do Central Park, “avoiding the zoo (Holly said she couldn’t bear to see anything in a cage)”.<sup>158</sup> Há nessa frase um espelhamento que pode ser notado quando outras menções ao tema surgem na narrativa. A personagem não suporta ver nada preso na jaula, pois também não suporta se sentir presa em lugar algum, nem a ninguém, como fica explícito no fato de não dar um nome ao gato que mora com ela, não chamar o narrador pelo seu nome mesmo quando se torna seu amigo, não querer mobília em casa, dentre tantos outros rastros na narrativa que vão apontar para esse pavor de se sentir presa.

Ao passar pela loja Woolworth’s, Holly sugere: “Let’s steal something”.<sup>159</sup> O narrador revela a tensão: “where at once there seemed a pressure of eyes, as though we were already under suspicion”,<sup>160</sup> e Holly o instiga a roubar:

“Come on. Don’t be chicken.” She scouted a counter piled with paper pumpkins and Halloween masks. The saleslady was occupied with a group of nuns who were trying on masks. Holly picked up a mask and slipped it over her face; she chose another and put it on mine; then she took my hand and we walked away. It was as simple as that. Outside, we ran a few blocks, I think to make it more dramatic; but also because, as I’d discovered, successful theft exhilarates. I wondered if she’d often stolen. “I used to,” she said. “I mean I had to. If I wanted anything. But I still do it every now and then, sort of to

<sup>156</sup> “vamos para os lados da Quinta Avenida, onde havia uma parada. As bandeiras ao vento, o ribombar das bandas e dos pés militares pareciam não ter nada a ver com a guerra, como se fossem uma fanfarra organizada exclusivamente em minha homenagem” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 53).

<sup>157</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 54.

<sup>158</sup> “evitando o zoológico (Holly explicou que não aguentava ver nada numa jaula)” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 54).

<sup>159</sup> “Vamos roubar alguma coisa” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 54).

<sup>160</sup> “imediatamente senti a pressão de olhos alheios, como se já estivéssemos sob suspeita” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 54).

keep my hand in.” We wore the mask all the way home.<sup>161</sup>

As cenas de roubo, tanto em *Summer Crossing* quanto em *Breakfast at Tiffany's*, podem ser associadas às neuroses produzidas pela vida na cidade que levam ao desejo de roubar mesmo sem precisar. O roubo de objetos muito baratos, como na cena descrita por Capote, tem a função exclusivamente de gerar emoção e trazer excitação, podendo também ser percebido como uma forma de transgressão que alivia a pressão das convenções. Quebrar as regras básicas de uma sociedade sufocante pode trazer certo conforto, como para recuperar algo de direito, já que muito mais é retirado na coibição da liberdade.

Holly era uma adolescente, órfã – os pais morreram de tuberculose deixando vários filhos –, quando se casou, em dezembro de 1938, aos 14 anos, com um fazendeiro do Texas, Doc Golightly, que aparentemente tinha idade para ser seu pai. Quando Doc Golightly vai à Nova Iorque em busca do paradeiro de Holly, alegando que quer levá-la de volta para casa, o leitor descobre que o verdadeiro nome de Holly Golightly é Lulamae Barnes. O fazendeiro procura o narrador e pede ajuda, pois, durante suas investigações, percebeu que os dois eram amigos. Ele afirma: “she was an exceptional woman. She knew good-and-well what she was doing when she promised to be my wife and the mother of my children. She plain broke our hearts when she ran off like she done”.<sup>162</sup>

A narrativa é ambígua nesse ponto. Não temos certeza se Holly seguiu apenas seus interesses por moradia e conforto ou se foi seduzida por um homem muito mais velho que ela. Só posteriormente ela explica que era muito inocente para estar casada, mas que Doc era um bom sujeito. Na visão do fazendeiro Doc, o mal foi que ele lhe comprava inúmeras revistas e estas a seduziram com sonhos: “Looking at show-off pictures. Reading dreams. That’s what started her walking down the road. Every day she’d walk a little further: a mile, and come home. Two miles,

---

<sup>161</sup> “‘Vamos, não seja covarde’. Ela examinou um balcão amontado de abóboras de papel e máscaras de Halloween. A vendedora estava ocupada com um grupo de freiras que experimentavam máscaras. Holly pegou uma e a ajustou sobre o rosto; escolheu outra e a pôs em mim; então ela me puxou pela mão e fomos embora. Simples assim. Do lado de fora corremos por alguns quarteirões, acho que para tornar tudo mais dramático; mas também porque, como descobri, um roubo bem-sucedido é muito excitante. Perguntei se já roubara muitas vezes. ‘Eu costumava roubar’, ela respondeu. ‘Quer dizer, eu precisava roubar. Quando queria alguma coisa. Mas ainda faço isso de vez em quando, meio que para manter a mão treinada’. Continuamos com as máscaras até chegar em casa” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 54-55).

<sup>162</sup> “ela era uma mulher excepcional. Ela sabia muito bem o que estava fazendo quando prometeu ser minha esposa e mãe dos meus filhos. Ela simplesmente quebrou nossos corações quando fugiu como ela fez” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 67).

and come home. One day she just kept on”.<sup>163</sup> As revistas que a personagem lia mostravam o que era uma vida de luxo, moda e eventos sociais na cidade grande, coisas que a vida monótona na fazenda com Doc nunca iam lhe proporcionar.

Em seguida, ela foge para a Califórnia, onde é encontrada por O. J. Berman, morando com um homem. Ele a encaminha como atriz, aos 15 anos, mas ela recusa todas as possibilidades oferecidas, inclusive se recusa a casar com um produtor de filmes em Hollywood. Finalmente, ela foge novamente, dessa vez para Nova Iorque.

Após várias fugas, estabelecida em Nova Iorque, aos 18 anos, no pequeno apartamento e com uma nova identidade, Holly fazia programas com homens, geralmente mais velhos, que lhe davam dinheiro, pagavam suas contas e ela podia sobreviver. Era chamada de “playgirl”, “actress” ou “glamour girl”,<sup>164</sup> como noticiaram os jornais quando foi presa, acusada de contrabando. Na narrativa, há palavras de cunho sexista e pejorativo, em contexto social no qual a mulher é colocada em lugar discriminado, subordinado, demonstrando a força do patriarcado no período. Quando a mulher ocupa um lugar social na grande cidade, no trabalho, indo às ruas, convivendo com outras pessoas, ela se expõe ao risco que a sociedade patriarcal teme: que assuma sua liberdade intelectual e física.

Há vários trechos na narrativa sobre o casamento ou propostas malsucedidas de casamento. Primeiramente, Holly se casa com Doc, como citado anteriormente, mas ela mesma não levou a sério e fugiu: “DIVORCE HIM? OF COURSE I never divorced him. I was only fourteen, for God’s sake. It couldn’t have been legal”.<sup>165</sup> Depois, aos 15 anos, recebe uma proposta do produtor de Hollywood, Benny Polan, a qual é rejeitada, e também foge. Aos 18 anos, Rusty Trawler, um milionário que teve vários casamentos fracassados, parece ser um pretendente, mesmo com sua vida noturna agitada. Ela o mantém por perto, assim como também mantém sua vida noturna. Por fim, conhece José Ybarra-Jaegar por meio de uma modelo conhecida, Mag, sua noiva. Ele, um diplomata brasileiro candidato à presidência do Brasil.

Nesse ponto da narrativa, Holly recebe a informação, por meio de um telegrama, que o irmão foi morto na guerra. Isso provoca uma crise na personagem

---

<sup>163</sup> “olhando pr’aquelas revistas de gente famosa. Lendo sonhos. Foi aí que ela começou a andar pela estrada. Todo dia andava um pouco mais: uma milha, e voltava pra casa. Duas milhas, e voltava pra casa. Um dia, ela simplesmente continuou andando” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 69).

<sup>164</sup> “garota de programa”, “atriz”, “garota da sociedade” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 89).

<sup>165</sup> “DIVORCIAR DELE? CLARO que nunca me divorciei dele. Eu tinha apenas 14, pelo amor de Deus. Não poderia ter sido legal” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 72).

que destrói todo seu apartamento, e José aparece com um médico. O leitor é informado que Holly roubou o noivo de Mag. A morte do irmão parece ser um momento transformador na vida da personagem:

HOLLY NEVER MENTIONED HER BROTHER again: except once. Moreover, she stopped calling me Fred. June, July, all through the warm months she hibernated like a winter animal who did not know spring had come and gone. Her hair darkened, she put on weight. She became rather careless about her clothes: used to rush round to the delicatessen wearing a rain-slicker and nothing underneath.<sup>166</sup>

A personagem chama a morte de “the fat woman”,<sup>167</sup> aparição fantasmagórica que surgiu em sua visão quando perdeu seu irmão. Exatamente quando pensava onde o irmão havia ido, por que ele havia morrido, ela a viu: “she was there in the room with me, and she had Fred cradled in her arms, a fat meanred bitch rocking in a rocking chair with Fred on her lap and laughing like a brass band. The mockery of it! But it’s all that’s ahead for us, my friend: this *comediienne* waiting to give you the old razz”.<sup>168</sup> Essa cena, que lhe pareceu real, foi o que a fez destruir seu apartamento, quebrando tudo ao seu redor.

A transformação interna da personagem é demonstrada por meio das transformações exteriores assinaladas pelo narrador. Ela começa a estudar a língua portuguesa, passa a cuidar da casa, o que nunca havia feito antes, comprando mobília, objetos de decoração e aprendendo a cozinhar:

A keen sudden un-Holly-like enthusiasm for homemaking resulted in several un-Holly-like purchases: at a Parke-Bernet auction she acquired a stag-at-bay hunting tapestry and, from the William Randolph Hearst estate, a gloomy pair of Gothic “easy” chairs; she bought the complete Modern Library, shelves of classical records, innumerable Metropolitan Museum reproductions (including a statue of a Chinese cat that her own cat hated and hissed at and ultimately broke), a Waring mixer and a pressure cooker and a library of cook

<sup>166</sup> “HOLLY NUNCA MAIS FALOU DO IRMÃO novamente: exceto uma vez. Além disso, ela parou de me chamar de Fred. Junho, julho, durante os meses quentes, ela hibernou como um animal de inverno que não sabia que a primavera havia chegado e ido embora. Seu cabelo escureceu, ela engordou. Ela se tornou um pouco descuidada com suas roupas: costumava ir rapidamente à delicatessen usando uma capa de chuva e nada por baixo” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 79).

<sup>167</sup> “a gorda” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 97).

<sup>168</sup> “ela estava lá no quarto comigo e embalava Fred em seus braços, a puta gorda e sanguinária balançando em uma cadeira de balanço com Fred em seu colo e rindo como uma banda descarada. Zombando! Mas isto é tudo o que temos pela frente, meu amigo: esta *comediante* esperando pra te dar a última volta” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 97, grifo do autor).

books.<sup>169</sup>

A narrativa mostra que a personagem deseja se casar e que este será um marco em sua vida: morar no Rio de Janeiro, ter filhos e deixar a prostituição. Causa estranhamento ao leitor a conscientização de que Holly deseja se casar buscando uma solução para a sua vida, pois não parece que ela está apaixonada por José. A morte do irmão foi um momento de transição em sua vida, pois planejava estar com ele quando a guerra acabasse. Até determinado ponto, a impressão do leitor é de que Holly é uma garota solitária, individualista e autossuficiente o bastante para não se casar.

Há duas longas páginas na narrativa nas quais a personagem explica seus relacionamentos com os homens, enumera seus amantes e se coloca fora do status de prostituta pelo fato de que busca se envolver com eles: “Of course I haven’t anything against whores. Except this: some of them may have an honest tongue but they all have dishonest hearts. I mean, you can’t bang the guy and cash his checks and at least not try to believe you love him.”<sup>170</sup> Esse trecho parece justificar o casamento com José.

Os ritos de passagem sinalizam transitoriedade e é um mote nas duas narrativas de Capote. As duas personagens femininas protagonistas das duas narrativas estão, de certa forma, no “limiar” entre a vida de menina e a vida de adulta, mas não conseguem transpor o limiar. Tudo se torna obstáculo intransponível, mais próximo do sentido de “fronteira”. Os fatos e as condições são negativos, não permitem que elas consigam realizar seus propósitos, e estes não são claros para as próprias personagens.

---

<sup>169</sup> “Um súbito e agudo entusiasmo anti-Hollyano por serviços de casa resultou em várias compras anti-Hollyanas: em um leilão Parke-Bernet ela adquiriu uma tapeçaria com cena de caça e, do espólio de William Randolph Hearst, um par de tenebrosas ‘espreguiçadeiras’ góticas; ela comprou a coleção completa da Modern Library, prateleiras inteiras de discos clássicos, inúmeras reproduções do Metropolitan Museum (incluindo uma estátua de um gato chinês, odiada por seu próprio gato, que a ameaçou e finalmente a quebrou), uma batedeira Waring, uma panela de pressão e uma biblioteca de livros de culinária” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 80-81).

<sup>170</sup> “Claro que não tenho nada contra prostitutas. Exceto isto: algumas delas podem ser francas, mas todas elas têm corações desonestos. Quer dizer, você não pode transar com o cara e descontar seus cheques sem pelo menos tentar acreditar que você o ama” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 82).

## 2.2 Antropomorfismos e metáforas do aprisionamento

### 2.2.1 *Summer Crossing*

Em *Summer Crossing*, há cinco menções ao Zoológico do Central Park. No capítulo 3 do livro, em especial, Capote cria uma cena longa e cheia de oposições: o casal de amantes Grady e Clyde vai almoçar no restaurante do parque e depois passeiam pelo local, entre as visitas aos recintos de animais e barracas de brindes, eles descobrem suas diferenças. Ao fundo, os acontecimentos são corriqueiros e descontraídos, já a cena íntima do casal é tensa e evidencia a distância existente entre eles por meio de diálogos cortantes:

“It’s my brother. The kid’s having his bar mitzvah and it’s only right I ought to be there.”  
 “A bar mitzvah? I thought that was something Jewish.”  
 Stillness like a blush came over his face. He did not even look when a brazen pigeon sedately plucked a crumb off the table.  
 “Well, it *is* something Jewish, isn’t it?”  
 “I’m Jewish. My mother is,” he said.<sup>171</sup>

Grady não se importou com o fato de ele ser judeu, mas a forma como contou sugeriu que ela deveria se importar. A descrição do cenário, os elementos rasos trazidos à tona, a amplificação e contração como elementos estéticos da narrativa parecem ampliar os contrastes e distâncias entre as duas personagens: “instead of expanding, her Picture of him contracted, and she felt she would have to start all over again. ‘Well,’ she began slowly. ‘And am I supposed to care? I really don’t, you know’”.<sup>172</sup> Mas ele reage de forma agressiva, repelindo-a: “What the hell do you mean *care*? Who the hell do you think you are? Care about yourself. *I’m nothing to you*”.<sup>173</sup>

Durante a briga do casal, Grady sai em fuga, Clyde a alcança e tudo é apaziguado pelas distrações do ambiente. Ela diz que se importa com ele, e, reconciliados, os amantes vão ver os leões. Ele lhe compra um balão para substituir

<sup>171</sup> “‘É o meu irmão. O guri está fazendo *bar mitzvah* e eu preciso estar lá’ / ‘Bar mitzvah? Achei que isso fosse coisa de Judeu’ / A imobilidade se espalhou pelo rosto dele como um rubor. Ele sequer olhou quando um pombo atrevido começou a ciscar lentamente uma migalha de cima da mesa. / ‘Bom, é coisa de judeu, não é?’ ‘Eu sou judeu. Minha mãe é,’ – disse ele” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 41-42, grifos do autor).

<sup>172</sup> “em vez de se expandir, sua imagem sobre ele se contraiu, e ela sentiu que teria que começar tudo de novo. ‘Bem’, ela começou devagar. ‘E eu deveria ligar pra isso? Eu realmente não ligo, sabe’” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 42, grifos do autor).

<sup>173</sup> “Que diabo você quer dizer *ligo*? Quem diabos você pensa que é? Ligue pra você mesma. Eu não sou nada pra você” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 42, grifos do autor).

o anterior que havia murchado, o novo balão tinha a forma de um gato com olhos e bigodes roxos: “Grady was delighted, ‘Let’s go show it to the lions!’”.<sup>174</sup>

The cat house of a zoo has an ornery smell, an air prowled by sleep, mangy with old breath and dead desires. Comedy in a doleful key is the blowsy she-lion reclining in her cell like a movie queen of silent fame; and a hulking ludicrous sight her mate presents winking at the audience as if he could use a pair of bifocals. Somehow the leopard does not suffer; nor the panther: their swagger makes distinct claims upon the pulse, for not even the indignities of confinement can belittle the danger of their Asian eyes, those gold and ginger flowers blooming with a bristling courage in the dusk of captivity. At feeding time a cat house turns into a thunderous jungle, for the attendant, passing with blood-dyed hands among the cages, is sometimes slow, and his wards, jealous of one who has been fed first, scream down the roof, rattle the steel with roars of longing.<sup>175</sup>

O leão e a leoa estão entregues ao confinamento e o que havia de selvagem neles não existe mais. Só há o sono e os desejos mortos. Já o leopardo e a pantera, e o perigo nos seus olhos, estão a salvo das “indignidades do confinamento”, pois eles não se entregam ao ócio dos leões. Os dois contextos parecem servir de comparação entre os animais e as personagens, trazendo um espelhamento como estratégia narrativa. Grady é infantilizada pelo balão e pela falta de habilidade em lidar com a situação, preferindo não pensar sobre os fatos, apenas se deixar levar. As descrições dos transeuntes situam crianças correndo e envolvendo o casal, provocando sensações de sufocamento quando se desvencilham um do outro e tentam se reaproximar:

Grady, fevered by the lunging loin-deep animal sounds, wanted only to reach Clyde and, as a leaf folds before the wind or a flower bends beneath the leopard’s foot, submit herself to the power of him. There was no need to speak, the tremble of her hand told everything: as, in its answering touch, did his.<sup>176</sup>

<sup>174</sup> “Vamos mostrar isto para os leões!” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 43).

<sup>175</sup> “O viveiro dos felinos de um zoológico tem um cheiro desagradável, um ar carregado de sono, sórdido com hálito velho e desejos mortos. Uma comédia com um ar de melancolia é a leoa desgrehada reclinada em sua jaula como uma rainha do cinema mudo; e uma visão absurda e grosseira seu companheiro, que pisca para o público como se ele precisasse usar lentes bifocais. De alguma forma, o leopardo não sofre; nem a pantera: sua arrogância imponente faz o pulso se acelerar nitidamente, pois nem mesmo as indignidades do confinamento conseguem desvalorizar o perigo de seus olhos asiáticos, suas flores de ouro e cobre que desabrocham com o arrepio corajoso de sua caminhada na penumbra do cativeiro. No momento da alimentação, uma casa de gato se transforma em uma selva tempestuosa, pois o atendente, passando com as mãos tingidas de sangue entre as gaiolas, às vezes é lento, e seus cativos, com ciúmes de quem foi alimentado primeiro, gritam abaixo do teto, sacodem o aço com rugidos de saudade” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 43-44).

<sup>176</sup> “Grady, febril pelos sons profundos de animais que mergulhavam na profundidade, queria apenas alcançar Clyde e, como uma folha se dobra diante do vento ou uma flor se inclina sob a pata do

A metáfora do animal enjaulado, do confinamento, explorada por Capote nesse capítulo de *Summer Crossing* e também em outras partes, bem como em trechos de *Breakfast at Tiffany's* que são analisados à frente, faz lembrar a metáfora de Max Weber da “jaula de aço”,<sup>177</sup> na qual a comparação se faz para evidenciar a condição humana na sociedade capitalista. Sem ter o foco no sistema capitalista, um dos objetivos desta tese é expor as características fantasmagóricas presentes na sociedade do século XX, tanto em suas relações material quanto abstrata, que reúnem aspectos concretos e filosóficos da modernidade.

A cidade é uma selva com “important cockatoos”<sup>178</sup> e, dentre elas, Grady se destaca por sua beleza original: “Her everyway hair was like a rusty chrysanthemum, petals of it loosely falling on her forehead, and her eyes, so startlingly set in her fine unpolished face, caught with wit and green aliveness all atmosphere”.<sup>179</sup> Em outro trecho da narrativa o autor compara o silêncio entre duas pessoas constrangidas pela metáfora do pássaro encurralado: “A silence followed that circulated like an aggrieved bird”.<sup>180</sup>

Essa aparência selvagem de Grady permite ao leitor algumas inferências de ordem abstrata da construção da personagem. Ela é considerada selvagem por não se deixar levar pelas convenções. A associação ao fato de que “had little sense of family”<sup>181</sup> se torna evidente quando visita a família de Clyde, pouco antes que soubessem que estavam casados. O narrador diz:

For indeed the Manzlers were a family: the used fragrance and worn possessions of their house reeked of a life in common and a unity no fracas could disrupt. It belonged to them, this life, these rooms; and they belonged to each other, and Clyde was more theirs than he knew.<sup>182</sup>

---

leopardo, submete-se ao seu poder. Não havia necessidade de falar, o tremor de sua mão dizia tudo: assim como, em seu toque receptivo, a dele” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 44).

<sup>177</sup> Tradução da metáfora *stahlhartes Gehäuse* (‘crosta de aço’), que está na edição inglesa do livro organizada por Talcott Parsons, em 1930 (WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.p. 165).

<sup>178</sup> “cacatuas exibidas” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 50).

<sup>179</sup> “Seus cabelos despenteados pareciam um crisântemo cor de ferrugem, com pétalas caindo soltas na testa, e seus olhos, tão surpreendentemente posicionados em seu rosto delicado e limpo, capturavam com inteligência e vivacidade juvenil toda a atmosfera” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 50).

<sup>180</sup> “circulou como um pássaro encurralado” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 50).

<sup>181</sup> “tinha pouca noção de família” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 86).

<sup>182</sup> “Pois, de fato, os Manzlers eram uma família: o odor de usado e as posses desgastadas de sua casa cheiravam a uma vida em comum e a uma unidade que nenhuma desordem poderia atrapalhar.

Essa noção de pertencimento não é sentida por Grady em relação à sua própria família. Para ela, essa “strange, a warm, an almost exotic atmosphere”<sup>183</sup> não seria escolhida para si por vontade própria: “the airless inescapable pressures of intimacy with others would have withered her soon enough – her system required the cold, exclusive climate of the individual”.<sup>184</sup> O próprio espaço onde vivia com sua família, um apartamento imenso, com quartos espaçosos e distantes uns dos outros, já trazia essa noção de distanciamento:

She was not afraid to say: I am rich, money is the island I stand on; for she assessed properly the value of this island, was aware its soil contained her roots; and because of money she could afford always to substitute: houses, furniture, people. If the Manzners understood life differently, it was because they were not educated to these benefits: their compensation was in a greater attachment to what they did have, and doubtlessly for them the rhythm of life and death beat on a smaller but more concentrated drum. It was two ways of being, at least that is how she saw it. Still, when all is said, somewhere one must belong: even the soaring falcon returns to its master’s wrist.<sup>185</sup>

O excerto evidencia a distinção social entre os namorados, fato que está na base de toda a narrativa. Na classe social de Grady tudo podia ser comprado e substituído, até mesmo as pessoas. Como foi dito anteriormente, a sociedade americana do *American Dream* é movida pelo capital e seus benefícios. Até mesmo o ritmo da vida era regido por essas condições: os menos beneficiados adquiriam um apego maior ao pouco que possuíam e tudo parecia mais concentrado. Novamente a metáfora do animal preso ao evocar o falcão altaneiro que retorna ao braço de seu dono, nesse excerto remetendo à ideia da necessidade de pertencimento a determinado grupo social, também presente em *Breakfast at Tiffany’s*.

A mãe de Clyde, Sra. Manzer, conta a Grady durante essa visita narrada “a story teller”<sup>186</sup> referente ao seu passado. Quando era menina morava numa cidade

---

Isto pertencia a eles, aquela vida, aqueles quartos; e eles pertenciam uns aos outros, e Clyde era mais deles do que ele sabia” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 86).

<sup>183</sup> “atmosfera estranha, calorosa, quase exótica” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 86).

<sup>184</sup> “as pressões abafadas e inevitáveis da intimidade com os outros a teriam definhado mais cedo ou mais tarde – sua constituição exigia o clima frio e exclusivo do indivíduo” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 86).

<sup>185</sup> “Ela não tinha medo de dizer: eu sou rica, o dinheiro é a ilha em que eu piso; porque ela avaliou corretamente o valor desta ilha, sabia que seu solo continha suas raízes; e por causa do dinheiro que ela sempre poderia pagar para substituir: casas, móveis, pessoas. Se os Manzners entendiam a vida de forma diferente, era porque eles não foram educados com esses benefícios: sua compensação estava no maior apego ao que possuíam, e, sem dúvida, para eles, o ritmo da vida e da morte batia numa batida menor, mas mais concentrada. Eram duas maneiras de existir, pelo menos é assim que ela via. Ainda assim, quando tudo já foi dito, é preciso pertencer a algum lugar: até mesmo o falcão altaneiro retorna ao pulso de seu mestre” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 86-87).

<sup>186</sup> “uma história” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 87).

na encosta de uma montanha, chamada pelos forasteiros de “city of birds”:<sup>187</sup>

Of an evening, when it was almost dark, they flew in clouds, and sometimes it was not possible to see the moon rise: never have there been so many birds. But in winter it was bad, mornings so cold we could not break the ice to wash our faces. And on those mornings you would see a sad thing: sheets of feathers where the birds had fallen frozen: believe me. It was my father’s job to sweep them up, like old leaves; then they were put into a fire. But a few he would bring home. Mama, all of us, we nursed them until they were strong and could fly away. They would fly away just when we loved them most. Oh, like children! Do you see? Then when winter came again, and we saw the frozen birds, we always knew in our hearts that here and there was one we’d saved from some winter before.” The last bright ash in her voice guttered and darkened; musing, with drawn, she took a low, shuddering breath: “Just when we loved them most. How true.”<sup>188</sup>

O conto faz alusão à “síndrome do ninho vazio”, que é o que a mãe sente quando os filhos crescem e saem para ter sua própria vida. Dessa transição faz parte alguns ritos de passagem, como o casamento, a maternidade e a entrada na vida profissional.

### 2.2.2 *Breakfast at Tiffany’s*

Em *Breakfast at Tiffany’s*, Holly é descrita de forma a ressaltar seu aspecto irreverente, sua semelhança a um garoto:

She was still on the stairs, now she reached the landing, and the ragbag colors of her boy’s hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow, caught the hall light. It was a warm evening, nearly summer, and she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinness, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouth was large, her nose upturned. A pair of dark glasses blotted out her eyes. It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman. I thought her anywhere between sixteen and thirty; as it turned out, she was shy two months of her

<sup>187</sup> “cidade dos pássaros” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 87).

<sup>188</sup> “‘Ao cair da noite, quando ficava quase escuro, eles voavam em nuvens, e às vezes não era possível ver a lua nascer: nunca houve tantos pássaros. Mas no inverno era ruim, manhãs tão frias que não conseguíamos quebrar o gelo para lavar nossos rostos. E naquelas manhãs podíamos ver uma coisa triste: camadas de penas onde os pássaros haviam caído congelados: acredite. Era o trabalho de meu pai varrê-los, como folhas velhas; depois eles eram colocados em uma fogueira. Mas alguns ele levava para casa. Mamãe, todos nós, nós cuidamos deles até que eles ficassem fortes e pudessem sair voando. Eles podiam sair voando justamente quando nós mais os amávamos. Oh! Como crianças! Você entende? Então, quando o inverno chegava, e víamos os pássaros congelados, nós sempre sabíamos em nossos corações que aqui e ali estava um que nós salvamos de um inverno anterior’. A última brasa em sua voz diminuiu e apagou; pensativa, retraída, ela suspirou fundo, estremecendo. ‘Justamente quando nós mais os amávamos. Como isso é verdade!’” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 87).

nineteenth birthday.<sup>189</sup>

Na descrição dos aspectos físicos da personagem logo no início da narrativa, Capote expõe traços definidos de sua imagem na voz do narrador-personagem, dando início à afetividade que as duas personagens vão desenvolver. A escolha do foco narrativo diz muito sobre a recepção da obra, sua interpretação por parte do leitor. Nesse âmbito é importante ressaltar que a “voz” da personagem Holly surge por meio do narrador. Nós, leitores, de fato não temos acesso ao pensamento de Holly, apenas às impressões e descrições do narrador-personagem sobre ela.

Com a expressão um “rosto para lá da infância, mas para cá da mulher”, o autor a coloca no “limiar” entre a vida de menina e a vida de adulta, um momento de transição que, no caso de Holly, indica que algo não está em seu lugar, aos moldes da sociedade americana. Já nas primeiras páginas da narrativa, a sua condição de garota prostituída é anunciada, dando destaque à sua pouca idade.

Na cena descrita anteriormente, ela está sendo assediada por um homem que a trouxe para casa e queria entrar em seu apartamento, mas ela o rejeita: “There was a man following behind her. The way his plump hand clutched at her hip seemed somehow improper; not morally, aesthetically”.<sup>190</sup> Ele reclama, afirmando que pagou e queria estar com ela: “Hey, baby, let me in, baby. You like me, baby. I’m a liked guy. Didn’t I pick up the check, five people, *your* friends, I never seen them before? Don’t that give me the right you should like me? You like me, baby.”<sup>191</sup> Mas ela o rejeita, pois quando ela pediu um “powder-room change”,<sup>192</sup> ele lhe deu apenas 20 centavos de dollar.

Há algumas semelhanças entre Grady e Holly, principalmente no que diz

---

<sup>189</sup> “Ela ainda estava na escada, agora chegou ao patamar, e a miscelânea de cores de seus cabelos de garoto com listras castanho-claras, mechas loiro-albino e amareladas, capturaram a luz do corredor. Era uma noite quente, quase de verão, e ela estava com um vestido preto, leve e elegante, sandálias pretas e gargantilha de pérolas. Apesar da magreza sofisticada, tinha um ar de saúde mantida à base de cereais no café da manhã, limpeza feita com sabonete e limão, um rosa rústico esfumado nas bochechas. A boca era larga, o nariz arrebitado. Um par de óculos escuros escondia seus olhos. Era um rosto para lá da infância, mas para cá da mulher. Calculei que tivesse entre 16 e 30 anos; como soube depois, estava a dois meses de seu 19º aniversário” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 12-13).

<sup>190</sup> “Havia um homem seguindo atrás dela. O jeito com que sua mão gorda se agarrava ao quadril dela parecia de algum modo inadequado; não moral, mas esteticamente” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 12).

<sup>191</sup> “Ei, docinho, me deixe entrar, docinho. Você gosta de mim, docinho. Eu sou um cara legal. Eu não peguei o cheque, cinco pessoas, *seus* amigos, que eu nunca vi na vida? Isso não me dá o direito de você gostar de mim? Você gosta de mim, docinho” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 13, grifos do autor).

<sup>192</sup> “troco para a toaleta” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 14).

respeito a aparência física. As duas têm essa aparência “de garoto”, que foge às convenções sociais e padrões estéticos de beleza, atribuindo-lhes também caracteres masculinos de personalidade. As duas são personagens muito jovens, Grady com 17, “almost two months of day sun cut”<sup>193</sup> para os 18, e Holly, “two months of her nineteenth birthday”.<sup>194</sup> Holly usa preto, a mesma cor atribuída a Grady, sendo que seu amigo Peter sugere: “she should not use makeup; it was also his advice that she looked best in black and white, for her own coloring was too distinct not to conflict with brighter patterns”.<sup>195</sup> As duas personagens se vestem de forma discreta e elegante, possuem um colorido próprio e são atraentes por sua irreverência. O narrador descreve Holly:

She was never without dark glasses, she was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and grays and lack of luster that made her, herself, shine so. One might have thought her a photographer’s model, perhaps a young actress, except that it was obvious, judging from her hours, she hadn’t time to be either.<sup>196</sup>

As duas são comparadas a garotos por serem agressivas, imponentes, fora dos padrões femininos da época. Não estão, a princípio, em busca da continuidade da vida familiar imposta pela sociedade. No caso de Holly, seus pais nem são mencionados, a não ser pelo fato de terem morrido de tuberculose.

Em *Summer Crossing* há a metáfora da prisão, de se sentir e estar preso, nos trechos que citam os animais e a visita ao zoológico. Isso também acontece em *Breakfast at Tiffany’s*, mas há um adicional que é a prisão dos humanos: Sing sing.<sup>197</sup> Holly fez um acordo com um prisioneiro, Sally Tomato, de visitá-lo toda quinta-feira e dar “the weather report”.<sup>198</sup> Em sua suposta ingenuidade descuidada, ela acaba se deixando levar pelos 100 dólares semanais que recebe como gorjeta

<sup>193</sup> “quase dois meses de dias perfeitos” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 88).

<sup>194</sup> “a dois meses dos dezenove” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 12).

<sup>195</sup> “ela não deveria usar maquiagem; também era conselho dele que ela ficava melhor de preto e branco, pois seu colorido era marcante demais para não conflitar com estampas mais chamativas” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 51).

<sup>196</sup> “Ela nunca estava sem óculos, estava sempre bem arrumada, havia um coerente bom gosto na simplicidade de suas roupas, os azuis e cinzas e a falta de brilho que faziam com que ela própria brilhasse. Alguém poderia pensar que ela fosse modelo fotográfico, talvez uma jovem atriz, exceto pelo óbvio, julgando pelos seus horários, ela não tinha tempo para nada disso” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 14).

<sup>197</sup> Sing sing é uma prisão de segurança máxima localizada na vila de Ossining, à 48 km de Nova Iorque.

<sup>198</sup> “a previsão do tempo” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 26).

pelo serviço e pelo “darling old man”<sup>199</sup> que ele era: “He’d look like a monk if it weren’t for the gold teeth; he says he prays for me everynight”.<sup>200</sup> Na narrativa, há uma descrição do dia de visitas de Holly a Sally Tomato:

All the visitors do make an effort to look their best, and it’s very tender, it’s sweet as hell, the way the women wear their prettiest everything, I mean the old ones and the really poor ones too, they make the dearest effort to look nice and smell nice too, and I love them for it. I love the kids too, especially the colored ones. I mean the kids the wives bring. It should be sad, seeing the kids there, but it isn’t, they have ribbons in their hair and lots of shine on their shoes, you’d think there was going to be ice cream; and sometimes that’s what it’s like in the visitors’ room, a party. Anyway it’s not like the movies: you know, grim whisperings through a grille. There isn’t any grille, just a counter between you and them, and the kids can stand on it to be hugged; all you have to do to kiss somebody is lean across. What I like most, they’re so happy to see each other, they’ve saved up so much to talk about, it isn’t possible to be dull, they keep laughing and holding hands.<sup>201</sup>

Essa descrição é fantasiosa e enganosa. A personagem se apega às imagens que vê como se fossem sonhos, fantasias, e, como em outros trechos, ela projeta ilusões e ressalta detalhes fúteis como se significassem uma alegria inexistente. Holly não fala dos presos, mas das pessoas que vão visitá-los, da alegria que elas demonstram quando estão lá, mas reconhece a tristeza quando estão no trem, a caminho de casa, o vazio que sentem: “I see them on the train. They sit so quiet watching the river go by”.<sup>202</sup> Esse trecho sugere outra metáfora: a da vida que passa como o rio que corre e, de certa forma, a de um filme no qual os espectadores e atores assumem suas posições.

Holly não assume que visitar um mafioso pode comprometê-la. Pensa que

<sup>199</sup> “amor de velhinho” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 25).

<sup>200</sup> “Teria cara de monge se não fosse os dentes de ouro; diz ele que reza por mim toda noite” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 25).

<sup>201</sup> “Todos os visitantes se esforçam para ficar com a melhor aparência possível, e isso é um amor, uma doçura dos diabos, a maneira como as mulheres usam suas roupas mais bonitas, quer dizer, as mais velhas e as mais pobres também, elas fazem o maior esforço para ficarem bonitas e cheirosas também, e eu adoro isso. Também adoro as crianças, ainda mais as de cor. Quero dizer, as crianças que as esposas trazem. Era para ser triste, ver todas aquelas crianças ali, mas não é, elas vão de laçarote no cabelo e muito brilho no sapato, você pensaria que haveria sorvete lá; e às vezes é isso que acontece na sala de visitantes, uma festa. De qualquer modo, não é como nos filmes: sabe, sussurros tristes através da grade. Não tem grade nenhuma, só um balcão entre a gente e eles, e as crianças podem subir para ganhar um abraço; tudo que você precisa fazer para beijar alguém é se inclinar. E o que mais gosto, eles ficam muito felizes por ver um ao outro, juntaram tanta coisa para conversar, não tem como ser chato, ficam o tempo todo rindo e de mãos dadas” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 23-24, grifos do autor).

<sup>202</sup> “Eu os vejo no trem. Eles se sentam muito quietos observando o rio passar” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 24).

não há problemas, que as autoridades da prisão acham que é sobrinha dele. Não sabe – ou não reconhece – que as mensagens que deixa são recados do advogado do mafioso, o que acaba sendo descoberto quase no fim da narrativa, desencadeando uma série de acontecimentos na sua vida, como a sua própria prisão.

Novamente, a postura de ingênua é ressaltada. Capote cria uma personagem deslocada, que superficialmente possui uma aparência de pessoa engajada, que sabe lidar com a vida na cidade, mas também se deixa enganar por armadilhas sociais de várias espécies. Holly é imatura para os acontecimentos à sua volta. Ela se envolve com diversos tipos de pessoas, leva-as para sua casa e para sua cama, é vista com vários homens ao mesmo tempo, em bares e restaurantes. A vida desregrada a faz parecer forte, mas ela também demonstra inabilidade para lidar com muitas coisas. A vida urbana é cheia de perigos. Ao mesmo tempo em que a personagem demonstra querer se fixar a pessoas e lugares em alguns momentos, conduz estratégias para afastar as oportunidades que aparecem, ou ainda, as perde pelas maluquices e ingenuidades.

Em um trecho da narrativa, Holly se compara a um bicho selvagem quando conversa com o narrador-personagem e outro amigo, o Sr. Bell, o dono do bar que eles frequentavam, sobre a visita de seu ex-marido, o fazendeiro Doc, em trechos já comentados nesta seção:

“Never love a wild thing, Mr. Bell,” Holly advised him. “That was Doc’s mistake. He was always lugging home wild things. A hawk with a hurt wing. One time it was a full-grown bobcat with a broken leg. But you can’t give your heart to a wild thing: the more you do, the stronger they get. Until they’re strong enough to run into the woods. Or fly into a tree. Then a taller tree. Then the sky. That’s how you’ll end up, Mr. Bell. If you let yourself love a wild thing. You’ll end up looking at the sky”.<sup>203</sup>

Há um trecho da biografia de Truman Capote, escrita por Gerard Clark, que pode trazer alguma luz a essas escolhas estratégicas na criação da personagem Holly Golightly, a preferida do escritor. Os motivos são também advindos de um

---

<sup>203</sup> “Não ame nunca uma coisa selvagem, Sr. Bell”, Holly o aconselhou. ‘Esse foi o erro de Doc. Sempre voltava para casa com alguma coisinha selvagem. Um falcão de asa machucada. Até um lince crescido com pata quebrada. Mas você não pode entregar seu coração para uma coisa selvagem: quanto mais você faz, mais forte ele fica. Até que fica forte o bastante para correr pela floresta. Ou para voar até uma árvore. Então uma árvore mais alta. Então para o céu. É assim que você vai acabar, Sr. Bell. Se você se permitir amar uma coisa selvagem. Você vai acabar olhando para o céu’”(CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 74).

espelhamento entre o autor e a personagem:

Ela incorpora a filosofia de Capote, apenas mencionada por Randolph e o juiz Cool em *Other Voices* e *A Harpa de Erva*, respectivamente. Sua vida é a própria expressão da liberdade e aceitação das irregularidades humanas, de si própria e de todo mundo. A hipocrisia é o único pecado. Numa primeira versão, Truman dera-lhe o nome curioso e inadequado de Connie Gustafson; só mais tarde batizou-a de Holly Golightly, simbolizando perfeitamente sua própria personalidade: a vida são férias eternas, por onde se caminha despreocupadamente.<sup>204</sup>

Holly também possui traços universais relacionados à sociedade da época, mulheres jovens que Capote conheceu, que nasceram no Sul rural e que sonhavam com o *glamour* nova-iorquino das *socialites*, que mudaram o nome de nascimento por algum mais sofisticado. Muitas mulheres se sentiram representadas por Holly Golightly e várias reivindicaram o posto de “modelo da excêntrica heroína”.<sup>205</sup> Todas elas desejando projeção social, como o próprio nome usado para a personagem sugere: Golightly = go + light +ly. Ir para um lugar de destaque, iluminado, um sonho a ser alcançado.

Em *Summer Crossing* também há um comparativo na história da Sra. Manzer sobre a cidade dos pássaros, o bicho selvagem que não consegue ficar preso, citado anteriormente nesta seção. O animal machucado, após sua recuperação, volta a ser livre sem se ater aos que cuidaram de sua recuperação. Capote parece sugerir que é da natureza selvagem – tanto do animal quanto do homem – seguir seus instintos, ser egoísta, cuidar de si sem se ater ao outro. Que forças movem as pessoas para frente, mesmo que isso as faça machucar os outros. Há também momentos nos quais essas forças são mais intensas, são os “limiars”, os momentos de passagem, de transformação, como na morte, na passagem da infância para a vida adulta, relacionando-os aos ritos de passagem.

A vida urbana parece modificar esse aspecto selvagem no homem e fazer com que ele se subjugue, sonolento como os leões em sua jaula no zoológico. Capote parece admirar que alguns seres humanos não são totalmente socializados, pois esse “lado selvagem” frequentemente insurge em situações cotidianas.

O sentimento de Holly é o de que a cidade promove o vazio, estimulando o leitor a pensar na ambivalência desse pensamento, pois a cidade grande é o lugar

<sup>204</sup> CLARKE, Gerard. *Capote: uma biografia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1993. p. 295.

<sup>205</sup> CLARKE. *Capote: uma biografia*, p. 296.

do movimento, do excesso, do barulho. Ela diz, já um pouco embriagada, terminando a conversa com o Sr. Bell e o narrador, sobre a vinda do ex-marido: “‘Let’s wish the Doc luck, too,’ she said, touching her glass against mine. ‘Good luck: and believe me, dearest Doc – It’s better to look at the sky than live there. Such an empty place; so vague. Just a country where the thunder goes and things disappear’”.<sup>206</sup> O céu é o lugar imaginário, representativo da morada dos mortos, dos que não estão aqui na terra. Há certa ambiguidade na frase final da citação, quando não sabemos ao certo se Holly remete o vazio e a vagueza ao céu (como esse lugar imaginário onde tudo desaparece) ou se à terra (Nova Iorque, onde ela está).<sup>207</sup>

Nova Iorque também é esse lugar vazio e vago. Mas essa vaziez e essa feiura não estão na cidade, mas naquilo que ela provoca pelo seu estado de constante movimento de pessoas, de imagens e de objetos; é a sua condição de fantasmascópio, de criadora e potencializadora de fantasmagorias que trabalha o vazio e o preenchimento desse vazio com situações que fogem do controle. Também está nas relações sociais, na frustração daquilo que as pessoas desejam e não conseguem, está no inatingível, no que as pessoas desejam e não se conformam em não ter.

A metáfora do aprisionamento também aparece no encantamento do narrador-personagem por uma gaiola palaciana e no pavor de Holly pelo objeto, por não suportar ver bichos dentro de uma gaiola:

I walked down Third Avenue to Fifty-first Street, where there was an antique store with an object in its window I admired: a palace of a bird cage, a mosque of minarets and bamboo rooms yearning to be filled with talkative parrots. But the price was three hundred and fifty dollars.<sup>208</sup>

Os dois passeiam pela cidade e o narrador elogia a beleza da gaiola

<sup>206</sup> “‘Vamos desejar boa sorte a Doc também’, ela disse, tocando seu copo contra o meu. ‘Boa sorte: e acredite em mim, querido Doc – é melhor olhar para o céu do que viver lá. Um lugar tão vazio; tão feio. Apenas um país onde o trovão vai e as coisas desaparecem’” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 74).

<sup>207</sup> A tradução da edição brasileira modifica o sentido da frase ao usar “aqui” como tradução para “there”: “[...] mais vale ficar olhando para o céu do que morar aqui. Lugar mais vazio, mais vago! Nesta terra o trovão bate e tudo some”. Apostamos no sentido de *there* como ‘lá’, o céu, lugar imaginário e fantasmagórico no contexto da narrativa, relacionado à morte (Cf. CAPOTE, Truman. *Bonequinha de luxo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005).

<sup>208</sup> “Caminhei pela Terceira Avenida até a Rua 51, onde havia um antiquário com um objeto em sua vitrine que eu admirava: uma gaiola palaciana, uma mesquita de minaretes e salões de bambu, ansiando por papagaios faladores. Mas o preço era 350 dólares” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 14-15).

palaciana admirando-a em frente à vitrine do antiquário ao lado de Holly, que responde: “But still, it’s a cage”<sup>209</sup>. Esta gaiola torna-se um símbolo de amizade entre as personagens, pois o narrador a recebe de Holly como um presente, mas, após uma briga, termina por devolvê-la, colocando-a na porta de sua casa. Ao vê-la, Holly coloca-a na lixeira do prédio. O narrador a vê e recolhe-a sentindo-se humilhado, e conta que carregou o objeto por todos os lugares para onde viveu depois de ter se separado da amiga.

O fato de Holly não gostar de gaiolas ou de tudo que lembre aprisionamento e exprima a falta de liberdade é sua justificativa para não dar um nome ao seu gato e também ao fato de ser um gato, uma criatura autônoma e independente como ela: “a redtiger-striped tom”:<sup>210</sup>

[...] poor slob without a name. It’s a little inconvenient, his not having a name. But I haven’t any right to give him one: he’ll have to wait until he *belongs* to somebody. We just sort of took up by the river one day, we don’t belong to each other: he’s an independent, and so am I. I don’t want to own anything until I know I’ve found the place where me and things belong together. I’m not quite sure where that is just yet. But I know what it’s like.<sup>213</sup>

A palavra *belongs* aparece grifada pelo autor e conduz o sentido de pertencer a algum lugar, a alguém, já mencionado anteriormente como recorrente na narrativa. Ao final da fala da personagem, o autor insere a ideia de que pessoas e coisas, juntas, devem pertencer a algum lugar, que essa sensação de pertencimento, de união harmônica entre pessoas e objetos, pode ser alcançada e está impressa na memória da personagem, pois, de alguma forma, ela sabe como é.

Ao descrever o gato, o narrador-personagem afirma que ele tem um lado selvagem e ardiloso:

She scooped up the cat and swung him on to her shoulder. He perched there with the balance of a bird, his paws tangled in her hair as if it were knitting yarn; and yet, despite these amiable antics, it was a grim cat with a pirate’s cutthroat face; one eye was gluey-blind, the

<sup>209</sup> “Mas continua sendo uma gaiola” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 55).

<sup>210</sup> “um macho vermelho rajado” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 16).

<sup>213</sup> “[...] pobre coitado sem nome. É um pouco inconveniente ele não ter um nome. Mas eu não tenho direito de dar um a ele: terá que esperar até que *pertença* a alguém. Nós apenas pegamos o rio um dia, nós não somos um do outro: ele é independente, e eu também. Eu não quero possuir nada até saber que encontrei o lugar onde eu e as coisas fomos feitos um para o outro. Eu não tenho certeza de onde isso é ainda. Mas eu sei como é” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 39, grifos do autor).

other sparkled with dark deeds.<sup>214</sup>

O gato é citado 37 vezes na narrativa. Ele retorna ao final, fazendo parte de um momento de despedida, quando Holly está fugindo da cidade. Ela o deixa numa esquina, mas depois volta para tentar reencontrá-lo. Capote constrói uma cena melancólica de despedida, de fracasso, com muito vento e restos de chuva. Não é a cena romântica do filme adaptado. A heroína de Capote não tem um final definido. Cabe ao leitor fazer suas conjecturas com base na fala do narrador-personagem, que dá algumas situações possíveis.

As duas personagens principais de *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's* possuem características rebeldes, buscam uma condição livre para viver: Grady, na escolha do amor, independentemente da aprovação familiar, e Holly, na busca de um lugar que seja seu, no qual possa viver livremente. Os sentimentos de Holly são mais complicados na narrativa do que os de Grady, pois Holly está absorvida pela angústia existencial de viver, demonstrando o amadurecimento do escritor frente à criação da segunda personagem. Ambas fazem essas escolhas e lutam por elas.

Capote usa figuras de linguagem para ressaltar suas características transgressoras, comparando-as a animais selvagens, seja pela aparência física, seja pelo comportamento próprio do animal selvagem de fugir de jaulas e gaiolas. Porém, isso é ambíguo, pois as duas manifestam, em determinado momento, o desejo de fazer parte de uma família, de estar com alguém, o que não se realiza para nenhuma delas. Grady McNeil, mesmo sendo privilegiada social e financeiramente, como apresentado em *Summer Crossing*, também é uma *outsider*, como Holly Golightly em *Breakfast at Tiffany's*.

Os dois romances são ambientados em Nova Iorque, após a Segunda Guerra Mundial. Nesse contexto, pensando nas mulheres jovens da década de 1950, período histórico no qual estão situadas as duas narrativas, as personagens são mulheres que, cada uma a seu modo, recusam-se a viver sob os valores estabelecidos por uma sociedade que visa condicioná-las a papéis rígidos de controle. Com o pós-guerra, os homens voltam para suas casas e querem recuperar seu lugar na sociedade, seus empregos, ter suas mulheres de volta ao seu antigo

---

<sup>214</sup> “Ela pegou o gato e suspendeu-o até seu ombro. Ele empoleirou-se ali com o equilíbrio de um pássaro, com suas patas emaranhadas em seus cabelos como se fossem fios de tricô; e, no entanto, apesar dessas amáveis travessuras, era um gato sombrio com a cara cruel de um pirata; um olho era grudento, o outro brilhava traiçoeiro” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 34).

lugar, como mães e donas de casa. Mas elas não estão dispostas a abdicar da liberdade adquirida.

Muitas dessas mulheres não estavam mais dispostas a aceitar imposições sociais como suas mães, matéria-prima perfeita para a construção literária de Capote e outros escritores, bem como, para filmes. O escritor pinça na sociedade norte-americana, movida pela ideologia do “*American Dream*”, tipos que se posicionam contra os costumes estabelecidos. Não em vão, a década de 1950 é marcada pelo surgimento/aparecimento de tribos urbanas. Esse (in)surgimento afirma a insatisfação da juventude como um todo frente à sociedade, bem como a sua reunião como grupo forte de opinião, o que ocorreu sob forte influência do cinema e da moda.

## 2.3 Fantasmagorias sociais: figurações sociais da realidade

### 2.3.1 *Summer Crossing*

Em *Summer Crossing*, Clyde vê Grady como uma “crazy kid”,<sup>216</sup> daquelas que ele conheceu no exército: “sometimes nothing happened except a lot of talk, and that was all right”.<sup>217</sup> Quando conheceu Grady, ele sentiu que podia se aproximar e nada importava muito, como no exército: “it didn’t matter what you said to them, for in those transient moments lies or truth were arbitrary and you were whatever you wanted to be”.<sup>218</sup> Ele a rotulou de “garota maluca”, mas o narrador indica que ele sabia o quanto aquele rótulo era inadequado: “handicapped by the width of her feeling and the narrowness of his”.<sup>219</sup>

Clyde lidava com a ampliação do amor por meio do distanciamento. À medida que mais gostava de Grady, mais demonstrava afastamento: “the less he made her seem so: because, for Christ’s sake, what was he supposed to do when she walked out?”<sup>220</sup> Capote evidencia a improbabilidade do relacionamento do casal, mas também a atração pelas diferenças sociais e individuais que os aproximava e a

<sup>216</sup> “garota maluca” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 73).

<sup>217</sup> “algumas vezes nada acontecia a não ser muito papo, e estava tudo bem” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 73).

<sup>218</sup> “não importava o que dissesse a elas, pois naqueles instantes passageiros mentiras ou verdades eram arbitrarias e você era qualquer pessoa que desejasse ser” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 73).

<sup>219</sup> “prejudicado pela vastidão do sentimento dela e pela estreiteza do seu” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 73).

<sup>220</sup> “quanto mais importante ela se tornava, menos ele a fazia parecer importante: porque, pelo amor de Deus, o que ele faria quando ela fosse embora?” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 74).

dificuldade em lidar com essas diferenças.

O narrador descreve um sonho de Clyde no qual há uma fantasmagoria, ambigualmente, uma projeção do medo do afastamento e do desejo da proximidade: estavam em um piquenique e Clyde vê Grady morta no lugar de sua irmã Anne. Quando a personagem desperta de seu sonho, percebe, como numa epifania, a importância de Grady para sua vida: “when he’d wakened, and seen her face in a halo of sunlight, there had been a breaking all through him: if he’d known how, it was then that he would have exposed the fraud of his indifference”.<sup>221</sup>

Ela, em contrapartida, criou “a mental photograph”<sup>222</sup> de Clyde e se agarrava a esta quando a imagem real não condizia com seus sonhos: “an intense, physical picture, emphatic as a cut-out on whitepaper”.<sup>223</sup> Em alguns momentos impregnados de realidade, ele viria a parecer “a distortion, another person”,<sup>224</sup> como quando ele se aproximou dela na casa de sua mãe, todo suado e sujo de graxa, consertando a velha geladeira Frigidaire que a mãe pediu.

Com esses episódios Capote cria momentos de desmascaramento, choques de realidade para as personagens. Ele as retira do lugar do desejo e expõe o papel social que o outro ocupa, e por meio da comparação, evidencia a impossibilidade de sua união. Grady se assusta quando vê a condição de vida de Clyde, a roupa suja de graxa e pó, por estar consertando a geladeira da mãe, expõe de forma crua a realidade de sua vida, sua pobreza e sua classe social tão distante da dela. É por meio do choque dessa imagem que Grady percebe esse distanciamento e se sente atordoada, não com a sensação de que algo está solucionado, mas sim de que a situação foi compreendida.

Grady é uma “real person”,<sup>225</sup> conforme sua mãe, inacabada, incompleta, uma criança obstinada e dura como ela própria havia sido, mas não era uma mulher ainda. Esse pensamento na voz do narrador aparece logo no começo do romance, quando a mãe se despede da filha no momento em que o navio vai zarpar: “she still was not a woman, but a girl, a child, and it was a terrible mistake, they could not

<sup>221</sup> “quando ele acordou, viu o rosto dela em meio a um halo de luz do sol, sentiu algo se partir dentro de si: se soubesse como, seria nesse momento que teria revelado a fraude de sua indiferença” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 74).

<sup>222</sup> “uma fotografia mental” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 90).

<sup>223</sup> “uma fotografia intensa, física, enfática como um recorte vazado em papel branco” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 90).

<sup>224</sup> “uma distorção, outra pessoa” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 90).

<sup>225</sup> “pessoa de verdade” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 12).

leave her here, she could not leave her child unfinished, incomplete, she would have to hurry, she would have to tell Lamont they mustn't go".<sup>227</sup> Ela se arrepende momentaneamente de deixar a filha sozinha em Nova Iorque e quase volta atrás, mas o navio parte.

Ela retira o lenço e o agita, se despedindo e enxugando as lágrimas. Como em outros trechos do romance, fica evidente que Capote está preparando o leitor para a tragédia que acontece ao final da narrativa. Nesse trecho também acontece a despedida entre mãe e filha, pois Lucy não verá a filha mais com vida. A relação das personagens expressa o desejo do modelo ideal e convencional da família americana: Grady com uma vida "perfeita" como a da própria mãe, casada com um homem de sua classe social que lhe proporcione a participação nos eventos da sociedade, ideal para uma moça rica de sucesso, que tenha sua família e filhos. Mas Capote cria uma personagem selvagem, que transgredir regras e faz seu próprio caminho de forma dissimulada, manipulando a família, seguindo seus instintos.

A relação de Grady com Peter, o amigo de infância, expõe o que deveria ser sua vida se seguisse as convenções sociais de sua classe social e os desejos de sua família. Grady se casa com Clyde em segredo, o narrador também sugere que ela esteja grávida. Peter vai visitá-la contando sobre o fim das férias de verão, o retorno de todos a Nova Iorque, a entrevista de emprego, os planos para sua carreira. Eles brindam com martinis e ela lhe deseja sorte. Para Peter, sorte ele já tem: "It isn't necessary, I'm lucky anyway, wait, by the time I'm thirty I will have had the worst kind of success, be able, organized, someone who laughs at people that want to lie under a tree".<sup>228</sup> O narrador onisciente diz que essa não era uma "frivolous prophecy", mas que seria:

It probably was the happiest thing that could happen to him, for the man described he secretly, irrevocably admired. And the lady with a flower garden, this was Grady, the wife worthy of pearls for Christmas, who entertains at an impeccable table, whose civilized presence recommends the man, that is what she seemed in his expectations, and, watching her pour him another cocktail, just as she might some dusk five years hence, he thought of how the summer had gone, not seeing her once, never calling, all days dragging toward the day that, having exhausted herself with whoever he was,

<sup>227</sup> "ela ainda não era mulher, mas menina, criança, e foi um erro terrível, eles não podiam deixar ela aqui, ela não podia deixar o filho inacabado, incompleto, ela teria que se apressar, teria que dizer ao Lamont que eles não devem ir" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 22).

<sup>228</sup> "quando eu estiver com 30 anos vou ter o pior tipo de sucesso, serei capaz, organizado, alguém que ri das pessoas que se deitam debaixo das árvores" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 102).

she would turn to him, saying Peter, is it you?<sup>229</sup>

Esse pensamento de Peter expressa o que era esperado dos jovens de classes sociais privilegiadas: que eles se divertissem quando jovens, mas que, assumindo a vida adulta, deveriam buscar essa esposa perfeita para cumprir o papel social que muitas delas também buscavam, como a própria mãe de Grady desejou para a filha. Uma “presença civilizada que dá status ao homem”, frase que se estivesse em um romance do século XIX estaria também perfeita. Mas Grady é a moça selvagem que foge a essa regra. Ela se envolve em um relacionamento proibido e não pensava em casamento até se apaixonar por Clyde.

Grady vislumbra o fato de que seu amigo Peter parece estar apaixonado por ela e vê com espanto esse fato. Ela pergunta a ele há quanto tempo se conhecem, ele responde que desde pequenos, quando ela jogou sorvete na sua roupa de marinheiro. A personagem pergunta se ele a acha diferente agora, se ele realmente a vê como ela realmente é. Ele diz que não e que não gostaria de ver como ela exatamente é. Ela pergunta se seria porque assim não iria gostar dela, e Peter responde “If I claimed to see you as you really are, it simply would mean that I dismiss you, that I think you shallow and a bore”.<sup>230</sup> Grady responde:

“You could think much worse of me.” Peter’s silhouette moved against the deepening green doors, his smile flickered, like the lights across the park, for, feeling her dishonesty, a sense of ghostly struggle had seized him: it was as if they were two figures pummeling around in wrapped sheets: she wants to excuse herself from blame without confessing why it is I might have cause to blame her. “Much worse than being a bore?” he said, jacking up his smile. “In that case, you were right to wish me luck”<sup>231</sup>

As muitas máscaras que as pessoas carregam são também formas

<sup>229</sup> “a coisa mais feliz que poderia lhe acontecer, pois aquele homem que descrevia ele admirava em segredo, irrevogavelmente. E a dama com um jardim de flores, essa era Grady, a esposa que merece pérolas de Natal, que sabe entreter em uma mesa impecável, cuja presença civilizada dá status ao homem, era isso que ele esperava que ela fosse, e, vendo-a servir outro drinque, igualzinho a como poderia fazer em algum cair da tarde dali a cinco anos, pensou em como o verão havia terminado, sem vê-la uma só vez, sem nunca telefonar, todos os dias a se arrastar em direção ao dia em que, tendo se cansado de quem quer que fosse ele, ela se voltaria para ele, dizendo Peter, é você?” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 102).

<sup>230</sup> “eu não acho grande coisa de você, acho você fútil e chata” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 103).

<sup>231</sup> “Você poderia pensar coisas muito piores de mim”. A silhueta de Peter se mexeu contra o fundo verde cada vez mais escuro das portas, seu sorriso vacilou, como as luzes do outro lado do parque, pois ao sentir a desonestidade dela, uma sensação de luta fantasmagórica havia se apoderado dele: era como se fossem duas figuras se degladiando enroladas em lençóis: ela quer se eximir de culpa, sem confessar que motivo eu poderia ter para culpá-la. ‘Muito pior do que ser chata?’ disse ele, endireitando o sorriso. ‘Nesse caso você está certa em me desejar boa sorte’ (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 103-104).

fantasmagóricas de lidar com as relações sociais e interpessoais nas quais estão envolvidas. As próprias pessoas são produtoras dessas fantasmagorias, ao mesmo tempo que também as questionam. Na citação de Capote fica evidente o espectro da fantasmagoria social quando as personagens entram em luta interna, confusas com o que veem e com o que não podem ver com os olhos, mas pressentem. As próprias personagens são o maquinário para produzir a fantasmagoria.

A escrita capotiana é cinematográfica. O jogo de palavras usado pelo autor possui um estilo imagético e rápido, intercalando momentos tensos de pensamentos íntimos com momentos descritivos do ambiente, que contrastam ou afirmam os sentimentos das personagens. O autor demonstra pensar nas ações como se fossem cenas filmadas, introduz efeitos de fotografia e de luz, efeitos de som, muitas vezes indica a trilha sonora por meio das músicas que as personagens estão ouvindo enquanto conversam.

Capote tornou-se uma celebridade muito cedo e transitava entre os campos literário e cinematográfico, produzindo roteiros e tendo suas próprias obras roteirizadas e filmadas. Esses recursos podem ser confirmados no trecho a seguir, quando Clyde acorda na cama de um amigo com o qual estava morando, após ter contado para sua família que estava casado com Grady. Ele acorda e sente o braço do amigo e, ainda envolto no sonho, pensa ser Grady, mas percebe o engano e o afasta. Ilustrando a cena literária, um senhor tocava órgão ao fundo, na rua crianças soltavam gritos:

[...] he lay there, nursing an image of her, and with a gliding hand he stroked his parts. Cut it out, said Bubble, leave a guy get his sleep, and Clyde moved his hand away, ashamed, but Grady remained, wavering, unfulfilled, and he remembered another girl, one he'd seen in Germany: it was a spring day, clear, cloudless, he was walking in the country and, crossing a bridge that spanned a narrow crystal river, he looked down and saw, as though they were riding below the surface, two white horses attached to a wagon, their reins twisted around the arms of a young girl, whose drowned broken face glimmered under the dancing water; he took off his clothes, thinking he would cut her loose, but he was afraid, and there she remained, wavering, unfulfilled, beyond him in death as Grady seemed in life.<sup>232</sup>

<sup>232</sup> “[...] ficou deitado ali, acalentando uma imagem dela, e com a mão escorregadia acariciou suas partes. Pare com isso, disse Bubble, deixe um homem dormir, e Clyde afastou a mão, envergonhado, mas Grady ficou, tremeluzindo, inacabada, e ele se lembrou de outra garota, uma que vira na Alemanha: era um dia de primavera, claro, sem nuvens, ele estava passeando pelo campo e, ao atravessar uma ponte por cima de um rio estreito e cristalino, olhou para baixo e viu, como se estivessem cavalgando abaixo da superfície, dois cavalos brancos presos a uma carroça, com as

Esse trecho parece apontar momentos em que Clyde esteve no exército e vivenciou experiências que ficaram marcadas por meio de fortes imagens, como essa da moça morta com o corpo enrijecido ainda na posição em que esteve minutos antes de morrer, imersa na água. A descrição também traz uma estética fantasmagórica, com espectros, ilusões de óptica ampliadas por meio de palavras como “tremeluzindo, inacabada” e também o próprio encadeamento de ideias e imagens convertidas no momento de acordar de Clyde. O acordar também traz consigo a força da fantasmagoria, o momento em que ainda não houve o despertar completo e a personagem está em um “entre-lugar”, o do sonho e o da realidade, no qual as coisas se misturam.

Engendrado seu destino, Grady se pergunta “what have I done?”<sup>233</sup> num momento em que se conscientiza de que sua vida jamais será a mesma. No mesmo momento em que Clyde se refugia da família com o amigo no subúrbio, Grady vai para a casa de praia da irmã, escondendo que está grávida de menos de seis semanas. Na mesa do café da manhã, a irmã lê o telegrama da mãe que regressa em breve: “her dress has turned out more marvelous than a dream simply unbelievable”.<sup>234</sup> Mesmo não querendo aquele vestido e nem a festa de *debut* que a mãe tanto desejava, Grady percebeu que nunca iria usá-lo e a leitura do telegrama funciona como uma epifania, que faz com que Grady compreenda o alcance dos acontecimentos ocultos de sua vida:

The sea asked the same, keen gulls repeated the sea. Most of life is so dull it is not worth discussing, and it is dull at all ages. When we change our brand of cigarette, move to a new neighborhood, subscribe to a different newspaper, fall in and out of love, we are protesting in ways both frivolous and deep against the not to be diluted dullness of day-to-day living. Unfortunately, one mirror is as treacherous as another, reflecting at some point in every adventure the same vain unsatisfied face, and so when she asks what have I done? she means really what am I doing? as one usually does.<sup>235</sup>

---

rédeas enroladas nos braços de uma moça, cujo rosto machucado e afogado cintilava debaixo da água ondulante; ele tirou as roupas, pensando que poderia soltá-la, mas teve medo, e ela ficou ali, tremeluzindo, inacabada, além de seu alcance na morte do mesmo jeito que Grady parecia estar em vida” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 106-107).

<sup>233</sup> “o que foi que eu fiz?” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 113).

<sup>234</sup> “o vestido dela ficou mais maravilhoso do que um sonho simplesmente inacreditável” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 113).

<sup>235</sup> “O mar perguntava o mesmo, gaivotas estridentes repetiam o mar. A maior parte da vida é tão tediosa que sequer vale a pena falar nela, e é tediosa em todas as idades. Quando trocamos nossa marca de cigarro, quando nos mudamos para um bairro novo, quando assinamos um novo jornal, quando nos apaixonamos e nos desapaixamos, estamos protestando de maneiras que são ao

Capote falou muitas vezes em entrevistas e em cartas sobre a sua própria relação com o tédio da vida cotidiana e da dificuldade em lidar com isso, dos truques produzidos para driblar essa condição, de que a vida é uma repetição de fatos. Grady é a porta-voz desse sentimento. Capote ressalta que essa relação de tédio com o mundo cotidiano é mediada pelos objetos que nos cercam, pelas nossas ações em busca de algo diferente, novo. Para ele, “estamos protestando de maneiras que são ao mesmo tempo frívolas e profundas”. O espelho traz um rosto rígido, aprisiona a feição.

Grady se percebia como uma garotinha brincando de viver. Há uma comparação momentânea entre si e uma boneca, evidenciando essa visão, justamente no momento em que ela percebe mais claramente que a relação com Clyde não tem futuro. É um momento em que ela compreende a sua situação e se enxerga como ela realmente está, e não como sua imaginação dizia que estava:

By her bed there was a cloth doll, a faded homely girl with tangled strings of red raggedy hair; her name was Margaret, she was twelve years old, and probably older, for she'd not been much to look at when Grady had first found her forsaken by some other child and lying on a bench in the park. At home everyone had remarked how much alike they looked, both of them skinny and straggling and red-headed. She fluffed the doll's hair and straightened her skirt; it was like old times when Margaret had always been such a help: oh Margaret, she began, and stopped, struck still by the thought that Margaret's eyes were blue buttons and cold, that Margaret was not the same anymore.<sup>236</sup>

Por meio do espelhamento causado na contemplação de Grady, Capote expõe o amadurecimento da personagem e o autoconhecimento. Ela vê que cresceu, mas ainda se sente uma irlandesa rica e deslocada, apaixonada por Clyde, um judeu pobre e também deslocado. Os dois são *outsiders*, pessoas fora dos padrões vigentes, pessoas diferentes do esperado pela sociedade. Mas eles não conseguem

---

mesmo tempo frívolas e profundas contra o tédio indissolúvel da vida cotidiana. Infelizmente, qualquer espelho é traiçoeiro, e reflete em algum ponto de cada aventura o mesmo rosto frívolo e insatisfeito, então quando ela pergunta o que foi que eu fiz?, na verdade quer dizer o que é que eu estou fazendo?, como geralmente acontece” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 113).

<sup>236</sup> “Na sua cama havia uma boneca de pano, uma menina rústica e desbotada, com cabelos de tiras vermelhas emaranhadas e esfarrapadas; o nome dela era Margaret, ela tinha 12 anos, e provavelmente era mais velha, pois não tinha tido muito o que olhar quando Grady a encontrou pela primeira vez, abandonada por outra criança e deitada em um banco no parque. Em casa, todos haviam comentado o quanto as duas eram semelhantes, ambas magras e desgarradas e ruivas. Ela afofou o cabelo da boneca e endireitou a saia; era como nos velhos tempos em que Margaret sempre a ajudava: oh Margaret, ela começou, e parou, ainda impressionada com o pensamento de que os olhos de Margaret eram azuis e frios, que Margaret não era mais a mesma” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 67-68).

sair de suas posições sociais, por mais que tentem. São forças invisíveis que agem refreando os desejos das pessoas.

A metáfora da pessoa aprisionada também aparece no presente que Clyde pretendia dar a Grady, já nas últimas páginas do romance. Ele vai ao seu encontro na casa da irmã e leva consigo uma borboleta que capturou num saco de balas de hortelã. Grady, Clyde e seu amigo Gump se entorpecem com maconha no retorno para Nova Iorque ao passo que Grady dirige. Eles param num bar e lá está Peter. Grady é levada por uma mulher ao banheiro enquanto os três rapazes são retirados do bar. Depois disso, ela caminha sozinha pela rua, procurando seu carro, que aparece logo em seguida com os três rapazes dentro. Peter está muito machucado e sangrando, com o braço preso por Clyde. Ela se descontrola e, quando estão sobre a ponte Queensboro, segura o volante e joga o carro para a morte.

Capote tinha muita dificuldade em encontrar “um final satisfatório”<sup>237</sup> para suas narrativas. Para *Summer Crossing*, ele escolheu um fim trágico, com o suicídio de Grady e o assassinato dos três rapazes.

### 2.3.2 *Breakfast at Tiffany's*

Em *Breakfast at Tiffany's*, Holly é uma “*real phony*”. É possível compreender o sentido da expressão usada por Capote no diálogo a seguir:

“So,” He Said, “what do you think: is she or ain’t she?”  
 “Ain’t she what?”  
 “A phony.”  
 “I wouldn’t have thought so.”  
 “You’re wrong. She is a phony. But on the other hand you’re right. She isn’t a phony because she’s a *real* phony. She believes all this crap she believes. You can’t talk her out of it. I’ve tried with tears running down my cheeks. Benny Polan, respected everywhere, Benny Polan tried. Benny had it on his mind to marry her, she don’t go for it, Benny spent maybe thousands sending her to head-shrinkers. Even the famous one, the one can only speak German, boy, did he throw in the towel. You can’t talk her out of these” – he made a fist, as though to crush an intangible – ideas. Try it sometime. Get her to tell you some of the stuff she believes”.<sup>238</sup>

<sup>237</sup> CLARKE. *Capote*, p. 290.

<sup>238</sup> “‘Então’, ele disse, ‘o que você acha: ela é ou não é?’ / ‘É o quê?’ / ‘Uma impostora’. / ‘Eu não teria pensado assim’. / ‘Você está enganado. É uma impostora. Mas por outro lado também está certo. Holly não é uma impostora porque é impostora *de verdade*. Ela acredita em toda essa porcaria que ela acredita. Não há quem a convença do contrário. Eu tentei com lágrimas escorrendo pelas minhas bochechas. Benny Polan, respeitado em todos os lugares, Benny Polan tentou. Benny tinha em

Esse diálogo se passa entre o narrador e O. J. Berman, seu ex-agente, personagem já apresentada anteriormente. Como também já foi citado, Holly não acredita que suas ações façam dela uma prostituta, pois ela acredita que está em busca de algo e nesse caminho as coisas vão acontecendo, as pessoas vão surgindo, mas nada disso a faz ser, de fato, uma prostituta. O narrador deixa pressupor que ela é um tanto ingênua, mas que também não se preocupa muito com a opinião pública. Ela nomeia os homens de “rats”,<sup>239</sup> e, em contrapartida, eles a chamam de “baby”.<sup>240</sup>

A expressão paradoxal “She believes all this crap she believes”<sup>241</sup> incorpora a ideia de fantasmagoria social. Holly projeta suas fantasias e mentiras, acreditando nelas a ponto de fazer loucuras em função disso. São projeções representativas não somente da personagem, mas de toda uma geração de garotas jovens numa sociedade que se sustenta com base nessas projeções.

A personagem diz não ter nada contra as prostitutas, mas elas têm o coração desonesto, pois fazem sexo por dinheiro, sem pelo menos tentar acreditar que podem amar: “you can’t bang the Guy and cash his check and at least not try to believe you Love him”.<sup>242</sup> Ela admite o esforço em tentar amá-los: “I sort of hypnotized myself into thinking their sheer rattiness had a certain allure”.<sup>243</sup> A justificativa para não ser uma prostituta de verdade é que ela estava em busca de alguém que pudesse amar de verdade.

A expressão “Tell me, are you a real writer?”,<sup>244</sup> quando Holly questiona o narrador sobre seu status de escritor não publicado, também demonstra uma fantasmagoria social, pois quer expressar uma imagem do que deveria ser um escritor de verdade. Para se assumir como um escritor “de verdade” o narrador

mente se casar com ela, ela não queria, Benny gastou talvez milhares de dólares a mandando para psiquiatras. Até o famoso, o que fala somente alemão, cara, até ele jogou a toalha. Você não consegue tirar ela dessas’ – ele apertou o punho, como se para esmagar algo intangível – ‘ideias. Tente algum dia. Peça a ela pra te contar algumas das coisas que ela acredita” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 29-30, grifos do autor).

<sup>239</sup> “rats”. São 10 menções à palavra, sempre relacionada aos homens.

<sup>240</sup> “bebê”. O sentido atribuído pode ser o de “docinho” (como usado na tradução para a língua portuguesa). Também pode ser atribuído à “namorada” (em um sentido romântico que não está na narrativa de Capote), ou usado no momento do ato sexual, segundo o Urban Dictionary.

<sup>241</sup> “Ela acredita em toda essa porcaria que ela acredita” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 29).

<sup>242</sup> “você não pode transar com o cara e descontar seus cheques e sem pelo menos tentar acreditar que você o ama” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 82).

<sup>243</sup> “Eu meio que me hipnotizei em pensar que sua grosseria tinha um certo fascínio” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 82).

<sup>244</sup> “Diga-me, você é um escritor de verdade?” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 19).

deveria ter publicado algo e alguém deveria tê-lo pago por isso.

A personagem é fascinada pela joalheria Tiffany's, para ela é uma espécie de porto seguro. São seis menções importantes ao local na narrativa e todas sempre fazem referência a um local onde Holly se sente bem: "I want to still be me when I wake up one fine morning and have *Breakfast at Tiffany's*."<sup>245</sup> É lá que Holly termina sua noite, essa refeição encerra o "serviço noturno" à medida que se deixa encantar pela vitrine, sonhando com um mundo ao qual não pertence. Ela cria esse ritual para poder se acalmar e suportar as pressões de sua vida. Não por acaso, essa é a escolha de Capote para o título da narrativa, associar a angústia que a personagem sente a um local que é capaz de mantê-la segura.

A personagem diz não pertencer a nenhum lugar e por isso não possui bens, incluindo o que ela chama de "coisas": "I don't want to own anything until I know I've found the place where me and things belong together. I'm not quite sure where that is just yet. But I know what it's like".<sup>246</sup>

A Tiffany's é o local onde ela consegue se estabilizar emocionalmente para não perder seu ego. Não tem a ver com os diamantes, mas com a atmosfera do local. Ela tem um sentimento profundo que explica não estar associado à tristeza:

You know those days when you've got the mean reds?" "Same as the blues?" "No," she said slowly. "No, the blues are because you're getting fat or maybe it's been raining too long. You're sad, that's all. But the mean reds are horrible. You're afraid and you sweat like hell, but you don't know what you're afraid of. Except something bad is going to happen, only you don't know what it is. You've had that feeling?" "Quite often. Some people call it *angst*."<sup>247 248</sup>

<sup>245</sup> "Eu ainda quero ser eu mesma quando eu acordar numa bela manhã e tomar café da manhã na Tiffany's" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 39).

<sup>246</sup> "Eu não quero possuir nada até saber que encontrei o lugar onde eu e as coisas pertencemos. Eu não tenho certeza de onde isso é ainda. Mas eu sei como é" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 39).

<sup>247</sup> "Você sabe aqueles dias em que você está numa pior? Igual à tristeza?" 'Não', ela disse lentamente. 'Não, a tristeza é porque você está engordando ou talvez esteja chovendo há muito tempo. Você está triste, isso é tudo. Mas quando você está numa pior é terrível. Você está com medo e você sua como no inferno, mas você não sabe do que tem medo. Exceto que algo ruim vai acontecer, só você não sabe o que é. Você teve essa sensação?' 'Muitas vezes. Algumas pessoas chamam isso de *angst*'" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 39-40, grifos do autor).

<sup>248</sup> As expressões "as the blues" e "mean reds" usadas por Capote perderam os sentidos relativos à cor na minha tradução porque tentei manter o sentimento relacionado à personagem. Mantive a palavra *angst* por abranger um significado maior do que apenas angústia ou estado depressivo. De acordo com Wierzbicka, a palavra *angst* tem origem alemã e significa "aproximadamente um cruzamento entre 'ansiedade' e 'medo', mas com um toque de mistério ou insegurança existencial" (WIERZBICKA, Anna. *Angst. Culture & Psychology*, v. 4, n. 2, p. 161-188, 1998). No período da Segunda Guerra Mundial, a palavra adquiriu um sentido ligado aos conflitos.

Holly diz que já tentou de tudo para apaziguar esse sentimento: bebida, aspirina, maconha, mas nada resolve, a não ser ir até a Tiffany's:

It calms me down right away, the quietness and the proud look of it; nothing very bad could happen to you there, not with those kind men in their nice suits, and that lovely smell of silver and alligator wallets. If I could find a real-life place that made me feel like Tiffany's, then I'd buy some furniture and give the cat a name.<sup>249</sup>

Esse trecho pode sugerir a ideia de um lugar para se ter uma vida de verdade, gerando um sentido ambíguo, pois Capote não diz “a real place”, mas sim: “a *real-life place*”.

Capote expõe uma forma de fingimento que torna o ato verdadeiro. A amiga de Holly, Mag Wildwood é uma modelo altíssima, extremamente magra e gaga. Ela entra como penetra numa festa na casa de Holly, onde não havia outras mulheres, depois de fazer fotos na cobertura do Sr. Yunioshi, o fotógrafo:

She was a triumph over ugliness, so often more beguiling than real beauty, if only because it contains paradox. In this case, as opposed to the scrupulous method of plain good taste and scientific grooming, the trick had been worked by exaggerating defects; she'd made them ornamental by admitting them boldly. Heels that emphasized her height, so steep her ankles trembled; a flat tight bodice that indicated she could go to a beach in bathing trunks; hair that was pulled straight back, accentuating the spareness, the starvation of her fashion-model face. Even the stutter, certainly genuine but still a bit laid on, had been turned to advantage. It was the master stroke, that stutter; for it contrived to make her banalities sound somehow original, and secondly, despite her tallness, her assurance, it served to inspire in male listeners a protective feeling. To illustrate: Berman had to be pounded on the back because she said, “Who can tell me w-w-where is the j-j-john?”; then, completing the cycle, he offered an arm to guide her himself.<sup>250</sup>

<sup>249</sup> “Isso me acalma imediatamente, a quietude e o orgulho ali; nada muito ruim poderia acontecer com você lá, não com aqueles homens gentis em seus ternos agradáveis, e aquele cheiro adorável de carteiras de prata e de jacaré. Se eu pudesse encontrar um lugar na vida real que me fizesse sentir como na Tiffany's, então eu compraria alguns móveis e daria um nome ao gato” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 40).

<sup>250</sup> “Ela era um triunfo sobre a feiura, o que muitas vezes é mais sedutor do que a beleza real, ao menos por conter algum paradoxo. Ao contrário do método escrupuloso do bom gosto e do preparo científico, o truque havia sido trabalhado exagerando os defeitos: ela os tornara ornamentais, assumindo-os com ousadia. Saltos que realçavam sua altura, tão íngremes que os tornozelos tremiam: um corpete reto e apertado, indicando que ela poderia ir à praia usando sunga; cabelos repuxados para trás, acentuando a magreza, a inanição do rosto de modelo. Até mesmo o gaguejar, certamente genuíno e ao mesmo tempo fingido, fora convertido em vantagem. Era o golpe de mestre, aquela gagueira; pois fazia suas banalidades soarem como originais; e em segundo lugar, apesar da altura, apesar da autoconfiança, inspirava nos ouvintes do sexo masculino o instinto protetor” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 44-45).

Mag seria considerada feia por não ser o biótipo idealizado pela beleza masculina do período: era alta demais, magra demais, chegando a não ter seios aparentes, e ainda, com gagueira. Novamente as convenções sociais criam padrões. Ela não tem uma beleza ideal/real, mas uma beleza estranha e hipnótica, que foge ao lugar comum, e que induz nos homens o sentimento de proteção por sua aparente e contraditória fragilidade. Na festa, Capote explicita o quanto sua altura afetava os homens à sua volta, fazendo com que se espichassem, procurando alcançá-la um pouco: “She stooped toward O.J. Berman, who, like many short men in the presence of tall women, had na aspiring mist in his eye”.<sup>251</sup> As mulheres tornam-se verdadeiras peritas em converter características pessoais inapropriadas para o contexto social usando artifícios, como a moda e a dissimulação, para transformá-las em vantagens.

Comparando agora Grady com Holly enfatizando as diferenças entre as personagens, as duas têm raízes distintas. Grady é uma “moça de família”, com costumes tradicionais e status social, filha de “novos ricos”; Holly é uma prostituta de luxo que, ao contrário de Grady, não tem vínculos familiares, com exceção do irmão que foi morto na guerra. Mas as duas personagens não se sentem mitigadas pelas circunstâncias de suas vidas, pelo contrário, estão em constante busca por liberdade. Para Capote, palavras como liberdade e felicidade se entrelaçam no campo das ideias e dos sentimentos, sendo requisitadas e testadas a todo instante, associadas aos sonhos realizados e aos aniquilados, às possibilidades de realização e também aos obstáculos impostos às realizações.

As duas personagens são projeções fantasmagóricas de mulheres características da sociedade americana e refletem circunstâncias bem específicas da época: seus conflitos e medos, suas atitudes, os modelos e padrões que deveriam seguir. A introdução do esporte na vida social, tanto para homens quanto para mulheres, as duas grandes guerras como fatores de inclusão da mulher nas frentes de trabalho e as lutas feministas são alguns dos fatores que trouxeram esse cenário e culminaram na abordagem desses aspectos na arte e na cultura.

---

<sup>251</sup> “Ela se inclinou em direção a O.J. Berman, que, como muitos homens baixos na presença de mulheres altas, tinha uma névoa inebriante em seus olhos” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 44).

## 2.4 Universo *queer*

A distinção entre os papéis sociais de gênero ainda era bem demarcada na sociedade americana nas primeiras décadas do século XX. Apesar disso, havia uma instabilidade nesses papéis que submergia da arte e da cultura. A literatura e o cinema das décadas de 1950 e 1960 são caracterizados por obras que traziam de forma subliminar os questionamentos da juventude frente à legitimidade desses papéis.

Vários escritores, entre eles Truman Capote, eram homossexuais e escreviam sobre o universo *queer*, algumas vezes evidenciando personagens gays, outras vezes trazendo para a narrativa os conflitos existentes na vida de pessoas bissexuais ou homossexuais, questionamentos de identidade sexual, formas de ver o estranho, o *outsider*. *Breakfast at Tiffany's* e *Summer Crossing* trazem falas das personagens principais explicitando a sua bissexualidade, bem como mostram outras personagens, muitas vezes sutilmente, que supostamente são gays ou demonstram que essas definições não são tão importantes.

Capote insere esses questionamentos nas duas narrativas analisadas nesta tese. Esse aspecto foi retirado da obra fílmica *Breakfast at Tiffany's*, que será abordado na seção seguinte, mas permanece como um traço importante nas duas obras capotianas.

A distinção do “tipo” homossexual como categoria e “desvio da norma” acontece a partir da segunda metade do século XIX: “antes as relações amorosas e sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram consideradas como sodomia (uma atividade indesejável ou pecaminosa à qual qualquer um poderia sucumbir)”.<sup>252</sup>

O termo *queer* utilizado nesta tese adquire ênfase justamente no período em que Truman Capote escreve, por volta de 1950. A escolha do termo se justifica por sua afinidade com ideias explicitadas nas falas das personagens e do autor, também por sua principal característica: sua amplitude. O que é *queer*?

[...] é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, *drags*. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro nem o quer como referência; um jeito de pensar e de

<sup>252</sup> LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 29.

ser que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do “entre lugares”, do indecível. Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina.<sup>253</sup>

A teoria *queer* evidencia a “heteronormatividade” de gênero, isto é, há uma “matriz heterossexual” que “delimita os padrões a serem seguidos e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, fornece a pauta de transgressões.”<sup>254</sup> A literatura de Capote pensa e lida com a transgressão a partir do que é julgado pela sociedade como “normal”. Suas personagens se opõem dessa forma: uma evidencia o normal, ao passo que a outra evidencia o estranho. Esse efeito é “estético”, ocorrendo por meio de metáforas, comparações e simulações, que evidenciam uma tensão, no sentido mesmo de retesamento. As fronteiras entre o normal e o estranho são o lugar de algumas das personagens.

#### 2.4.1 *Summer Crossing*

Em *Summer Crossing*, Grady cita uma experiência entre garotas que expõe o desejo feminino pelo mesmo sexo:

At school, where all the girls had crushes on one another and trailed in sweetheart pairs, she had kept to herself: except once, and that was when she'd allowed Naomi to adore her. Naomi, scholarly, and bourgeois as a napkin ring, had written her passionate poems that really rhymed, and once she'd let Naomi kiss her on the lips. But she had not loved her: it is very seldom that a person loves anyone they cannot in some way envy: she could not envy any girl, only men: and so Naomi became mislaid in her thoughts, then lost, like an old letter, one which had never been carefully read.<sup>255</sup>

Capote evidencia algumas características de Grady que são reforçadas no decorrer da narrativa: que ela gostava de ficar sozinha, “à parte”, que ela invejava os homens e sua autonomia. A experiência com Naomi não resultou em amor, porque Grady não pode admirá-la. De certa forma, a personagem manifesta a estranheza

<sup>253</sup> LOURO. *Um corpo estranho*, p. 7-8.

<sup>254</sup> LOURO. *Um corpo estranho*, p. 17.

<sup>255</sup> “Na escola, onde todas as garotas se sentem atraídas umas pelas outras e seguiam em casazinhos, ela se mantivera a parte: exceto uma vez, e foi quando permitiu que Naomi a adorasse. Naomi, erudita e burguesa como um anel de guardanapo, escreveu poemas apaixonados que realmente rimavam. E uma vez deixara Naomi beijá-la nos lábios. Mas ela não a amou: é muito raro que uma pessoa ame alguém que não possa de alguma forma invejar: ela não poderia invejar nenhuma garota, apenas homens: e então Naomi se dispersou em seus pensamentos, depois perdeu, como uma velha carta, que nunca havia sido lida com atenção” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 98).

com que é vista por todos, incluindo sua mãe que lhe deu um nome masculino.

Grady admira os homens e a sua liberdade em fazer as coisas, diferentemente das mulheres que conhece, todas dominadas pela relação do casamento e da entrega aos filhos ou às futilidades da vida social. Até mesmo sua aparência e suas escolhas estéticas trazem esse traço marcante: os cabelos curtos, sem maquiagem ou enfeites. A expressão “de verdade”, muito cara a Capote, aparece nesse excerto duas vezes.

O amigo Peter Bell é descrito em minúcias ressaltando a importância de sua imagem em relação à construção interna da personagem, o que parece também querer deixar em aberto as suas preferências sexuais:

A young man expensively but perversely dressed (he wore a white evening tie with a severe flannel suit, the trousers of which were held up by a wild-west belt of jeweled inappropriateness, and on his feet there were a pair of tennis sneakers), he was pocketing change at the cigar counter. As he went toward her, she going half-way to meet him, he walked with the easy grace of one who expects always to know the best things of life.<sup>256</sup>

Peter é um estudante de direito que foi expulso de Cambridge; ousado, um fashionista capaz de fazer combinações extravagantes no seu vestuário, demonstrando autoconfiança e poder, além de com isso evidenciar sua classe social. Ele também é descrito como uma pessoa que não tem sucesso social, assim como Grady, mas por motivos diferentes. Exatamente isso os aproximava:

[...] and yet it was this very condition which had so sworn them together, for Grady, who cared not one way or the other, loved Peter, and had joined him in his outside realm quite as though she belonged there for the same reason he did: Peter, to be sure, had taught her that she was no more liked than himself: they were too fine, it was not their moment, this era of the adolescent, their appreciation he said would come at a future time. Grady had never bothered about it; in that sense, she saw, thinking back over what seemed now a ridiculous problem, she'd never been unpopular: it was just that she'd never made an effort, not felt deeply that to be liked was of importance.<sup>257</sup>

---

<sup>256</sup> “Um rapaz vestido com roupas caras, mas excêntricas (usava uma gravata branca à noite com um sério terno de flanela, as calças presas por um inapropriado cinturão do velho oeste selvagem cheio de joias e nos pés um par de tênis), ele estava embolsando o troco no balcão de charutos. Como ele foi em direção a ela, ela foi ao meio do caminho para encontrá-lo, ele andou com a graciosidade de quem espera sempre conhecer as melhores coisas da vida” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 14).

<sup>257</sup> “[...] e, no entanto, foi justamente essa condição que os uniu, pois Grady, que não se importava de um jeito ou de outro, amava Peter e se juntara a ele em seu reino exterior, como se ela pertencesse àquele lugar pelo mesmo motivo: Peter, com certeza, havia lhe ensinado que ela era tão pouco

Esse período histórico da narrativa é considerado a era da juventude, o momento em que os jovens passam a consumir produtos e ter voz de mercado. É o período no qual a publicidade vai atuar mais enfaticamente nas faixas etárias mais jovens, incentivando o consumo, acelerando o sistema da moda, modificando a arte e a cultura por meio do consumo em massa.

A diferença entre Grady e Peter é que ele mantinha “a sand castle of protection”,<sup>258</sup> que os dois haviam construídos juntos na infância, e Grady acreditava que “Such castles should deteriorate of natural and happy processes”.<sup>259</sup>

Há um trecho bastante ambíguo em relação Peter, narrado sob o ponto de vista dessa personagem, no momento em que ele se dá conta de que está apaixonado por Grady:

It was curious to him that he had not before come to this conclusion from the evidence at hand. The cloud of sandcastles and friendship signed in blood had been allowed to obscure too much: even so, the evidence of something more intense had always been there, like sediment at the bottom of a cup: it was she, after all, with whom he compared every other girl, it was Grady who touched, amused, understood: over and again she had helped him to pass as a man. And more: part of her he felt was the result of his own tutoring, her elegance and her judgments of taste; the strength of will she so fervently possessed he took no credit for: that, he knew, was much the superior of his own, and indeed, it was her will that frightened him: there was a degree to which he could influence her, after that she would do precisely as she wanted. God knows, he had nothing to offer, not really. It was possible that he never could make love with her, and if he did probably it would dissolve into the laughter, or the tears, of children playing together: passion between them would be remarkable, even ludicrous, yes, he could see that (though he did not see it squarely): and for a moment he despised her.<sup>260</sup>

---

querida como ele: eles eram muito refinados, e este não era o momento deles, essa era dos adolescentes, sua apreciação, ele disse, viria em um momento futuro. Grady nunca se importou com isso; nesse sentido, ela viu, pensando sobre o que agora parecia um problema ridículo, ela nunca tinha sido impopular: era só que ela nunca fez um esforço, não sentiu profundamente que ser popular era importante” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 20).

<sup>258</sup> “um castelo de areia protetor” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 20).

<sup>259</sup> “Castelos assim deveriam se deteriorar por meio de processos naturais e felizes” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 20).

<sup>260</sup> “Era curioso para ele que não tivesse chegado a essa conclusão a partir das evidências a mão. A nuvem de castelos de areia e a amizade assinada com sangue obscureceram coisas demais: mesmo assim, a evidência de algo mais intenso sempre esteve lá, como sedimentos no fundo de um copo: era ela, afinal de contas, com quem ele comparou todas as outras garotas, foi Grady quem emocionava, divertia, compreendia: uma e outra vez ela o ajudara a passar como homem. E mais: ele sentia que parte dela era o resultado de suas próprias lições, sua elegância e seus julgamentos de gosto; a força de vontade que ela tão fervorosamente possuía, ele não tinha nenhum crédito: isso, ele sabia, era muito superior ao seu e, de fato, era sua vontade que o assustava: havia um grau em que ele podia influenciá-la, depois de que ela faria exatamente o que ela queria. Deus sabe, ele não tinha

Essa reflexão de Peter sobre a presença de Grady em sua vida deixa dúvidas sobre sua sexualidade, em alguns trechos isso é mais evidente, em outros, menos. Há uma colaboração mútua na construção de suas personalidades, que parece confundir a personagem. Sua reação ao pensar em fazer sexo com Grady expõe o seu terror na descoberta de algo desconhecido, uma cena que poderia se tornar ridícula. Por serem quase irmãos? Por Peter considerar que deveriam se casar após toda a diversão da juventude, como um ato certo a se fazer, de resiliência frente aos estatutos familiares sociais? São questões deixadas em aberto pelo autor.

A irmã de Clyde é uma dessas personagens estranhas. É uma garota raquítica e atrofiada que aos três anos de idade sofreu um enfarte e que aos 19 anos não parecia ter mais do que 10 ou 11; entendia de motores de carros tanto quanto qualquer homem, desenhava-os fantasiosamente, admirando-os como se pudessem voar, transpostos em aviões interplanetários. A descrição de Anne, que morre no meio da narrativa, é peculiar:

Until she was seventeen Anne had worn infantile clothes from Ohrbach's children's department; then, justoneday, she bought her self a pair of three-inch heels, a razzle-dazzle dress or two, a pair of false breasts, a compact and a bottle of pearl-colored nail polish; swishing along the streets in her new décor, she looked like a little girl in masquerade: strangers laughed.<sup>261</sup>

Anne é vista pelos estranhos como um travesti, uma *drag* às avessas, que fabrica para si um corpo inexistente, com uma sexualidade impossível no corpo de menina. Uma mulher com corpo de menina, que usa roupas que delimitam um corpo inventado, criando curvas que não possui, representando os trejeitos femininos como numa encenação que deixa a todos confusos. O irmão a defendia do riso dos outros, espancava homens que riam dela, criticava a outra irmã que se sentia envergonhada e detestava seu jeito de vestir e de ser, passando o dia inteiro em uma oficina de carros, rodeada de homens: “what do you suppose people think of me when there is my own sister dressed like a trollop and loafing with every bum in

---

nada a oferecer, na verdade não. Era possível que ele nunca pudesse fazer amor com ela, e se o fizesse provavelmente se dissolveria no riso, ou nas lágrimas, de crianças brincando juntas: a paixão entre elas seria notável, até mesmo ridícula, sim, ele podia ver isso (embora ele não o tenha visto honestamente): e por um momento ele a desprezou” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 50-51).

<sup>261</sup> “Até os 17 anos, Anne havia usado roupas infantis da loja de departamentos Ohrbach; então, um dia, ela comprou um par de saltos de oito centímetros, um ou dois vestidos escandalosos, um par de seios falsos, um estojo compacto e um esmalte cor de pérola; rebolando pelas ruas em seu novo visual, ela parecia uma menininha disfarçada: os desconhecidos riam” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 72).

the neighborhood?”<sup>262</sup> Anne se “monta”<sup>263</sup> como uma *drag* faz.

Anne não se vê como transgressora. Ela se veste e se porta como deseja, transparecendo para os outros uma característica de dissimulação, mas que o narrador não denota dessa forma. Pelo contrário, pois é por meio desse poder que ela incorpora em sua imagem inventada que ela se impõe. Ela é inocente em suas palavras, tornando-se livre de julgamentos na medida em que cria sua própria identidade sem se deixar afetar pela sociedade. Ela manipula seu corpo de forma a construí-lo e ampliá-lo por meio de um simulacro.

Estabelecendo um cenário, algumas frases ecoam na narrativa, superficialmente ligadas às personagens que as formulam com o intuito de registrar o pensamento comum feminino da geração antiga, o desejo do filho homem, a condição de continuidade do patriarcado. A mãe de Clayde diz: “A woman without sons has no consequence: she is not well thought of”;<sup>264</sup> “The man is everything, a delicate everything [...] And the man inside the child: that is what a mama must guard and trust”.<sup>265</sup> A avó de Grady somente aprovou o casamento de sua mãe com seu pai após constatar sua virilidade: “*Manly*”.<sup>266</sup> O ideal a ser seguido pelas gerações seguintes era o do casamento perfeito, entre gêneros distintos e classes sociais iguais. A manutenção da situação familiar para os ricos, como Grady McNeil.

A discussão subliminar de Truman Capote em suas narrativas expõe esse construto social de identidades, não necessariamente apenas do sujeito homossexual, mas do sujeito estranho, fora do lugar, do ridículo, do destacado. Não são personagens politizadas que carregam bandeiras, mas que transitam nas narrativas contando suas histórias e expondo as normas vigentes e as suas transgressões.

---

<sup>262</sup> “O que você acha que as pessoas pensam de mim quando a minha própria irmã está vestida como uma puta e vadiando com todos os vagabundos da vizinhança?” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 71).

<sup>263</sup> “A ‘montaria’ consiste na minuciosa e longa tarefa de transformação de seu corpo [da *drag*], um processo que supõe técnicas e truques [...] É nesse momento em que a *drag* efetivamente incorpora, que ela toma corpo, que ela se materializa e passa a existir como personagem” (LOURO. *Um corpo estranho*, p. 87).

<sup>264</sup> “Uma mulher sem filhos homens não tem finalidade: não pensam bem dela” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 83).

<sup>265</sup> “Um homem é tudo, um delicado tudo [...] e o homem dentro do menino: é isso que uma mãe deve proteger e confiar” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 84).

<sup>266</sup> “*Viril*” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 10, grifo do autor).

### 2.4.2 *Breakfast at Tiffany's*

Em *Breakfast at Tiffany's*, há uma exposição muito mais ampla do tema *queer*, demonstrando o interesse direto do autor em discuti-lo. O narrador é um amigo, que podemos supor ser gay, com o qual Holly Golightly se diverte e com quem acaba mantendo uma relação de apoio, tentando ajudá-lo e procurando ajuda quando precisa. Entretanto, Capote não cria uma personagem “assumida”. Elas se tornam verdadeiras amigas, mas é uma amizade de cidade grande, na qual as pessoas podem não estar o tempo todo juntas em função dos compromissos pessoais de cada uma. Principalmente Holly, que trocava o dia pela noite.

Holly traz em seus diálogos várias reflexões a respeito do universo *queer*. Falando sobre José, seu noivo, ela comenta seu pensamento em relação às opções sexuais das pessoas, ao amor:

If I were free to choose from everybody alive, just snap my fingers and say come here you, I wouldn't pick José. Nehru,<sup>267</sup> he's nearer the mark. Wendell Willkie.<sup>268</sup> I'd settle for Garbo any day. Why not? A person ought to be able to marry men or women or – listen, if you came to me and said you wanted to hit chup with Man O' War,<sup>269</sup> I'd respect your feeling. No, I'm serious. Love should be allowed.<sup>270</sup>

Os dois homens citados, como José, são figuras públicas do meio político, tanto Nehru e Wendell Willkie. O Man o'War, colocado nesse meio, pode ser uma referência a um navio de guerra ou a um homem de guerra, como também era um cavalo de corridas que alcançou muita notoriedade por sua alegria e velocidade aparentemente ilimitada, levando muitas pessoas para as pistas de corrida no período entre as guerras e durante a Segunda Guerra Mundial. Grandes campeões

<sup>267</sup> “A primeira pessoa a se tornar primeiro-ministro da Índia foi Jawaharlal Nehru, que assumiu o cargo em 1947. Por mais de 20 anos, ele trabalhou com Mahatma Gandhi para libertar a Índia do domínio britânico. O povo indiano o chamou de Pandit, que significa ‘homem sábio’” (Cf. JAWAHARLAL Nehru).

<sup>268</sup> Wendell Willkie foi advogado e candidato republicano à presidência dos EUA, em 1940, concorreu tentando destituir o presidente Franklin D. Roosevelt. Cf.: <<https://www.britannica.com/biography/Wendell-Willkie>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

<sup>269</sup> “A expressão man-of-war (plural: men-of-war; literalmente ‘homem de guerra’), man of war ou mano'war, por vezes abreviada ‘man’ era usada pela Marinha Real Britânica para designar um navio de guerra de grande poder militar entre os séculos XVII e XIX” (Cf. MAN-of-War). Outra possibilidade de interpretação está no fato de naquele período haver um cavalo de corrida famoso com este nome (Cf. MAN o'War: racingicon).

<sup>270</sup> “Se eu fosse livre para escolher entre todos os que estão vivos, apenas estalar meus dedos e dizer você vem aqui, eu não escolheria José. Nehru, ele está mais perto da marca. Wendell Willkie. Eu me decidiria por Garbo a qualquer dia. Por que não? Uma pessoa deveria ser capaz de se casar com homens ou mulheres ou – veja bem, se você viesse até mim e dissesse que queria se atracar com um garanhão, eu respeitaria seus sentimentos. Não, é sério. O amor deveria ser permitido” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 82-83).

eram heróis nacionais: Babe Ruth, no baseball, Jack Dempsey, no boxe, e Jack Kelly, no remo. Todos são símbolos de masculinidade. O garanhão Man o'War possui essa representatividade.

Ao dizer que o narrador poderia “to hit chup with Man o' War”, há uma sugestão de que Holly está lhe dizendo que aceitaria se ele fosse gay. Ela mostra que não tem preconceitos, demonstrando um posicionamento frente à opção sexual e à liberdade de escolha. Capote também cita Greta Garbo, uma figura pública que o impressionava bastante. O autor a descreve como um mito, “um símbolo”, e conta que a viu duas vezes, uma vez no teatro, outra, em uma loja de antiguidades:

Fiquei surpreso por ela ser tão pequena e tão vivamente colorida: como Loren Maclver comentou, ninguém espera encontrar cor também, além daquela silhueta.

Alguém perguntou:

– Acha que ela é inteligente?

A pergunta me pareceu ultrajante; francamente, quem se importa com ela ser ou não inteligente? Certamente, é o bastante que tal rosto possa existir, embora a própria Garbo deva ter lamentado a responsabilidade trágica de possuí-lo. Nem é piada a história de que ela quer ficar sozinha; é claro que quer. Imagino que essa é a única hora em que ela não se sente sozinha: se você percorre um caminho singular, carrega sempre uma certa quantidade de sofrimento e pesar, e não se chora em público.<sup>271</sup>

Essa mesma qualidade, a de ser colorida, Capote associa às suas duas personagens, Grady e Holly, dizendo que elas precisam trazer para si cores sóbrias, já que elas próprias já são coloridas e marcantes. A imagem de Garbo é tão marcante que ela nem precisa ser inteligente, sendo essa característica a causa do desejo de estar só, talvez de não ter ninguém a observando, admirando e julgando. Escandalosamente, para a sociedade da época, Capote a coloca como amante ideal no imaginário da personagem, pois Holly exprime sem pudores a sua atração por Garbo. Talvez estivesse sugerindo ao narrador que “saísse do armário”.

Há outros trechos nos quais Holly se diz lésbica. Logo no início da narrativa, o narrador lê para Holly um conto seu, e ela aparentemente não gosta da história:

“Is that the *end?*” she asked, waking up. She floundered for something more to say. “Of course I like dykes themselves. They don't scare me a bit. But stories about dykes bore the bejesus out of

<sup>271</sup> CAPOTE, Truman. *Truman Capote [Ensaíes]*. Tradução de Débora Isidoro. São Paulo: Leya, 2010. p. 19-20.

me<sup>272</sup>. I just can't put myself in their shoes. Well really, darling," she said, because I was clearly puzzled, "if it's not about a couple of old bull-dykes, what the hell is *it* about?"<sup>273</sup>

Depois que o narrador lê a história, o que ele considera um grande erro, pois viu que Holly não era o tipo de leitora que apreciaria o que ele escreve, ela pergunta se ele não conhece "any nice lesbians"<sup>274</sup> para ser companheira de quarto, afinal, ela não tinha como pagar uma empregada e as lésbicas são "wonderful homemakers, they love to do all the work, you never have to bother about broom sand defrosting and sending out the laundry".<sup>275</sup> Dito isso, ela continua:

I had a roommate in Hollywood, she played in Westerns, they called her the Lone Ranger; but I'll say this for her, she was better than a man around the house. Of course people couldn't help but think I must be a bit of a dyke myself. And of course I am. Everyone is: a bit. So what? That never discouraged a man yet, in fact it seems to goad them on. Look at the Lone Ranger, married twice. Usually dykes only get married once, just for the name. It seems to carry such cachet later on to be called Mrs. Something Another. That's not true!<sup>276</sup>

Se pensarmos que essa história foi publicada em 1958 e que a narrativa se passa nos anos da Segunda Guerra Mundial, as divagações de Holly são consideradas chocantes para a época, o que de certa forma justifica a recusa da Harper's Bazaar<sup>277</sup> em publicar a narrativa na revista antes desta ser publicada em livro. Essas conversas entre ela e o narrador são constantes e a amizade entre eles

<sup>272</sup> De acordo com o *Oxford Dictionaries*, a expressão "bejesus out of me" é de origem irlandesa e pode ser entendida como algo que aterroriza, literalmente, deixando alguém fora de si.

<sup>273</sup> "Mas esse é o fim?" ela perguntou, despertando. Ela tropeçou um pouco até achar o que dizer. 'É claro que eu gosto das sapatas. Não me assustam nem um pouco. Mas histórias de sapatas são terrivelmente chatas. Não consigo me imaginar na pele delas. Ora, realmente, querido', ela continuou, porque eu estava claramente confuso, 'se não é sobre um casal de sapatas machonas, então sobre o quê é a história?' (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 21-22, grifos do autor).

<sup>274</sup> "quaisquer lésbicas legais" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 21).

<sup>275</sup> "excelentes arrumadeiras de casa, adoram fazer todo o trabalho, você nunca tem que se preocupar com vassouras e descongelar e enviar a roupa para lavar" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 21).

<sup>276</sup> "Eu tive uma companheira de quarto quando morei em Hollywood, ela trabalhava em faroestes, era conhecida como Soldado Solitário; mas eu tenho que reconhecer que ela era melhor que um homem em casa. É claro que todo mundo pensava que eu deveria ser um pouco sapatona também. E é claro que sou. Todo mundo é: um pouco. E daí? Isso nunca desencorajou um homem ainda, na verdade, parece excitá-los. Olhe o Soldado Solitário, casou-se duas vezes. Normalmente as sapatas costumam casar uma vez só, por causa do nome. Parece que faz uma bela diferença ser chamada de Sra. Fulano de Tal. Mas não é verdade!" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 22).

<sup>277</sup> "A Harper's Bazaar prometera publicar *Breakfast at Tiffany's* [*Bonequinha de Luxo*] no verão de 1958, alguns meses antes de seu lançamento em forma de livro. Não muito antes, entretanto, Carmel Snow, velha amiga de Capote e editora da Harper's Bazaar, foi demitida, e uma nova equipe decidiu que o texto era picante demais, descumprindo a promessa de Snow. O romance foi então publicado pela Esquire, mas Capote nunca perdoou a Harper's Bazaar. 'Publicar de novo com eles?', disse. 'Por quê? Eu não passo mais nem perto da rua deles'" (CAPOTE, Truman (Org.). *Um prazer fugaz: as cartas de Truman*. São Paulo: Leya, 2013. *E-book*, posição 7832).

se torna mais profunda ao longo da narrativa:

Those final weeks, spanning end of summer and the beginning of another autumn, are blurred in memory, perhaps because our understanding of each other had reached that sweet depth where two people communicate more often in silence than in words: an affectionate quietness replaces the tensions, the unrelaxed chatter and chasing about that produce a friendship's more showy, more, in the surface sense, dramatic moments.<sup>278</sup>

Outros trechos mostram que o amor que ele sente por ela é fraternal, que é capaz de desejar vê-la feliz incondicionalmente. Há um episódio em que os amigos vão cavalgar no parque e o cavalo dele dispara com Holly cavalgando atrás, tentando salvá-lo.

Há estudos que abordam a questão da sexualidade em *Breakfast at Tiffany's*,<sup>279</sup> tendo como argumento a falta de jeito do narrador com os cavalos como uma prova de que ele é afeminado, contrastando com uma fala de Holly a respeito dos gostos masculinos, que incluem cavalos: "If a man doesn't like baseball, then he must like horses, and if he doesn't like either of them, well, I'm in trouble any way: he don't like girls".<sup>280</sup>

De certa forma, um par romântico não faz muito sentido nessa história contada por Capote, pois não se trata de uma história de amor romântico, mas sim da vida de uma jovem sem família que deseja realizar seus sonhos em uma grande cidade, Nova Iorque, mesmo não sabendo ao certo que sonhos são esses. Ela luta por sua sobrevivência mesmo tendo muito medo, inclusive da morte, que ela chama de "the fat woman",<sup>281</sup> aparição fantasmagórica que viu quando recebeu a notícia da morte do irmão.

Todas as suas tentativas são para buscar um lugar que seja seu e que ela seja capaz de reconhecê-lo quando estiver lá. Mas não é isso que se realiza. Ao contrário, no fim da narrativa, Holly desaparece, efetivando-se como fantasmagoria

---

<sup>278</sup> "Essas últimas semanas, entre o fim do verão e o começo do outono, se embaçam na memória, talvez porque a nossa compreensão mútua tenha atingido aquela doce profundidade em que duas pessoas se comunicam mais em silêncio do que com palavras: uma quietude afetuosa substitui as tensões, a tagarelice tensa e a perseguição de assuntos produzem os momentos mais vistosos da amizade, mais, em um sentido superficial, os momentos dramáticos" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 83-84).

<sup>279</sup> Cf. Truman Capote: A Literary Life at the Movies, de Tison Pugh.

<sup>280</sup> "Se um homem não gosta de beisebol, então ele deve gostar de cavalos, e se não gosta de nenhum dos dois, bem, aí estou em apuros: ele não gosta de garotas" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 38).

<sup>281</sup> "a mulher gorda" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 97).

no imaginário do leitor. O narrador cita dois ou três destinos para onde ela poderia ter ido, mas sem nenhuma afirmativa sobre seu paradeiro.

## 2.5 Intertextos

*“I celebrate myself,  
 And what I assume you shall assume,  
 For every atom belonging to me as good belongs to you.  
 I loafe and invite my soul,  
 I lean and loafe at my ease... observing a spear of  
 summer grass.”*  
 Walt Whitman<sup>282</sup>

Muitos escritores usam do recurso do intertexto como forma de conexão sutil com seus leitores. É como se, por meio da inserção de intertextos, o escritor desejasse trazer para perto de si – sua linguagem ficcional – aqueles que compartilham de seu conhecimento de mundo, ou pelo menos, tentar fazer com que seu leitor busque o entendimento daquilo que está subentendido, estimulando sua curiosidade.

São vários os intertextos na obra de Truman Capote. Eles funcionam como um dispositivo para acionar os sentidos que já estão ali, mas que o autor deseja amplificar. Há intertextos inclusive entre suas próprias obras, como o fato de *Summer Crossing* ser um enorme intertexto acionado em *Breakfast at Tiffany's*. Essa é exatamente a justificativa para a análise feita nesta tese, que se dispõe a comparar as duas obras sob alguns aspectos pertinentes às temáticas escolhidas.

Intertextos são imagens retiradas de seus sítios, solicitadas a criar amarras em outros, por meio de seus saltos. Algumas dessas imagens intertextuais na narrativa nos fazem questionar e perceber que para continuar a ler a obra com profundidade – por isso foi dito acima que os intertextos requerem um leitor afinado com o escritor – será preciso parar um pouco e compreender aquilo que surgiu. Podem ser consideradas como imagens fantasmagóricas, que surgem para interromper momentaneamente o fluxo da leitura e atizar a curiosidade do leitor para a interação com o pensamento da mente criadora do texto, tentando compreender o motivo daquela imagem ser acionada.

---

<sup>282</sup> “Eu celebro a mim mesmo, / E o que eu assumo você vai assumir, / Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você. Vadio e convidado minha alma, / Me deito e vadio à vontade... observando uma lâmina de grama do verão” (WHITMAN, Walt. *The Complete Poems of Walt Whitman*. Digireads.com. Edição do Kindle, 2015, posição 12783-12787).

É o caso do poeta norte-americano Walt Whitman (1819-1892) como imagem intertextual que surge associado à personagem Peter, de *Summer Crossing*. Considerado um dos maiores poetas do cânone americano, juntamente com Emily Dickinson, Whitman escrevia em verso livre sobre temas transcendentais, envolvendo política, sexualidade, consciência e o mundo espiritual. Por que Capote cita Whitman?

Whitman é um “gigante da tradição literária americana”<sup>283</sup> e um dos criadores do “Sublime Americano”: “Em termos simplistas, o sublime na literatura costuma estar associado a experiências extremas que proporcionam uma versão profana de uma teofania: a sensação de algo que entra em fusão e transforma em momento, uma paisagem, uma ação ou uma fisionomia natural”.<sup>284</sup>

Harold Bloom destaca em Whitman a “receptividade ao influxo demoníaco”<sup>287</sup> – tendo como “demo obscuro” o “Eu real”<sup>288</sup> – e classifica o poeta como alguém que “cria a partir da vigorosa pressão de si mesmo”.<sup>289</sup> Algo sintomático que Bloom expõe em Whitman é a presença da “figura do vazio [*blank*] intransigente” como “imagem máxima de nossa identidade americana”, o que rescende de Shakespeare e de Milton, no primeiro como “centro de um alvo”, e no segundo como um vazio universal: “O *blank* de Milton gera uma cadeia ou sequência de imagens dramáticas”,<sup>290</sup> que atinge vários escritores e poetas até Walt Whitman.

Whitman escreveu *Leaves of Grass*,<sup>291</sup> em 1855, com antecedentes difíceis de serem rastreados por causa de sua “originalidade radical”.<sup>292</sup> Reescreveu-a acrescentando poemas a outras versões, em 1856 e 1860, com temáticas do sublime que foram aparecer posteriormente em outros autores, inclusive em Baudelaire.

<sup>283</sup> BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017, p. 30.

<sup>284</sup> BLOOM. *O cânone americano*. p. 14.

<sup>287</sup> O título original da obra *O cânone americano* consultada é *The Daemon Knows*, remetendo de forma explícita e irônica à expressão idiomática do inglês “Godknows”, como dizemos em português: “só Deus sabe”, quando algo é misterioso. A justificativa da tradução de *daemon* para ‘demônio’ ou ‘demo’ por parte da tradutora é que assim manteria a gama de significações da palavra *daemon*, que tem origem do “*daimon* grego” acrescidos a uma “carga cósmica de fundo judaico-cristão, retomada na vertente romântica abraçada por Bloom: o indivíduo que, ‘possuído pelo demônio’, dá vazão a algo que escapa à redução racional e se expressa com autêntica criação estética”. O próprio título da obra de Bloom é uma justificativa para a escolha da tradutora. (BLOOM. *O cânone americano*, p. 12, nota da tradutora).

<sup>288</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 24.

<sup>289</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 17.

<sup>290</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 23.

<sup>291</sup> *Folhas de relva*.

<sup>292</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 31.

Bloom define o “Sublime Americano” em Whitman como uma “hipérbole extravagante – não um exagero, mas um indômito arremesso, em que as imagens da voz se quebram e espalham cinzas e *fagulhas*”.<sup>293</sup>

Talvez esteja na representatividade de Walt Whitman sua aparição em *Summer Crossing*, poeta representante do “clima”<sup>294</sup> americano, terra “habitada por Adões americanos e Evas orgulhosamente americanas”, o “maior elegíaco do eu, do demo errante entre as devastações do tempo”.<sup>295</sup>

Há um trecho da narrativa capotiana no qual a personagem Peter se identifica como sendo o poeta ao não ser reconhecido em público. A personagem Peter tem a função de contrapor a personagem Grady em sua rebeldia obstinada contra seu meio social. Peter seria o pretendente perfeito para a manutenção do status social de sua família, mas Grady se apaixona por um sujeito inaceitável para esse meio social.

Peter e Grady estão no Bamboo Club, tendo uma conversa tensa na qual ela mantém em segredo o seu relacionamento proibido com Clyde, mesmo que Peter já tenha intuído que ela estava saindo com alguém. Ele parece ainda ter esperança de convencê-la a desistir desse relacionamento, sem saber que ela estava grávida.

Eles dançam e, quando retornam à mesa, encontram o assessor de imprensa do clube querendo registrar a presença de Grady, afinal ela é filha de um homem importante e de uma *socialite*: “a sassy”<sup>296</sup> pouting man whose jeweled hands fluttered about the table arranging festive props”.<sup>297</sup> O assessor, figura *queer* descrita por sua excentricidade, coloca objetos decorativos na mesa do casal para fazer a foto: um balde de champanhe, um vaso de flores e um cinzeiro ostentando o nome da boate em letras gigantes, e buscava informações sobre Grady para divulgar a casa em um jornal.

Capote constrói a cena apenas com a fala dessa personagem de forma ininterrupta: “That’s right, Miss McNeil, just a little picture, you don’t mind? Now, now, mustn’t stare at the camera, that’s right, look at each other: sweet, absolutely darling,

<sup>293</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 34, grifos do autor.

<sup>294</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 42.

<sup>295</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 38.

<sup>296</sup> Na gíria urbana, *sassy* é uma pessoa que usa de sarcasmo em suas falas e é reconhecida por sua habilidade em desenvolver conversas e falar muito: “Someone that is just the coolest person ever, and uses sarcasm in the coolest and funniest of ways. Most sassy people are very lovable” (Cf. URBAN Dictionary. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Sassy>>. Acesso em: 28 maio 2018).

<sup>297</sup> “um homem ousado fazendo beicinho e cujas mãos cobertas de joias flutuavam sobre a mesa, arrumando objetos festivos” (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 55).

couldn't be cuter! Artie, you're taking a great picture, capturing young love, that's what you're doing".<sup>298</sup>

Na sequência, podemos perceber pela fala do assessor o que está sendo perguntado por meio de suas respostas, que funcionam como um monólogo:

Ah, Miss McNeil, know better – listen there, even your young man says I'm right! Don't you, young man? And who are you, anyway? Wait now, I want to write it all down. But isn't that someone awfully old or dead or famous or something, Walt Whitman? Oh, I see, you're Walt Whitman the second; a grandson, are you? Well, isn't that lovely. Thank you, Miss McNeil, and you, too, Mr. Whitman: you've both been sweet, absolutely darling.<sup>299</sup>

É possível notar que Peter se sente ofendido por não ser reconhecido socialmente. Grady, ao contrário de Peter, atrai a atenção dos outros clientes da boate e estes procuram saber que tipo de celebridade seria, já que ela e Peter foram fotografados: "you people are British royalty?"<sup>300</sup> Peter, ironicamente, responde: "'No,' said Peter, with a patient smile. 'American royalty'"<sup>301</sup> e escolhe de forma irônica o poeta Walt Whitman como pseudônimo, provavelmente esperando que o assessor não o conheça, mas quando ele demonstra se lembrar remotamente do nome: alguém muito velho, morto, famoso, Peter diz ser seu neto, o que é aceito e depois publicado na legenda da foto no jornal.

O crítico Harold Bloom destaca em suas análises cheias de admiração e culto pelo poeta Walt Whitman que este foi precursor na invenção do "eu" em uma "América recém-descoberta". Ele e alguns outros "escritores mais vigorosos" foram capazes de operar em favor de nossa "necessidade de curar a violência, externa ou interna", e por isso "podem atender a essa carência imaginativa e ajudar a proteger a sociedade e a mente individual contra elas mesmas"<sup>302</sup>.

<sup>298</sup> "Isso mesmo, Miss McNeil, apenas uma pequena foto, você não se importa? Agora, agora, não deve olhar para a câmera, é isso mesmo, olhem um para o outro: adorável, absolutamente encantador, não poderia estar mais fofo! Artie, você está tirando uma ótima foto, imortalizando esse amor jovem, é isso que você está fazendo" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 55-56).

<sup>299</sup> "Ah, srta. McNeil, eu sei das coisas – ouça lá, até o seu jovem diz que estou certo! Não é, meu rapaz? E quem é você, afinal? Espere agora, eu quero escrever tudo. Mas esse não é alguém muito velho ou morto ou famoso ou algo assim, Walt Whitman? Ah, *entendi*, você é Walt Whitman Segundo; seu neto, você é mesmo? Bem, não é adorável. Obrigado, srta. McNeil, e você também, sr. Whitman: vocês dois foram encantadores, absolutamente adoráveis" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 56, grifos do autor).

<sup>300</sup> "você são da família real britânica?" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 56).

<sup>301</sup> "'Não', disse Peter, com um sorriso paciente. 'Realeza americana'" (CAPOTE. *Summer Crossing*, p. 56-57).

<sup>302</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 40-41.

Talvez a única coisa que Whitman partilhava com Shakespeare, Goethe e Henrik Ibsen fosse a percepção implícita de que o eu era uma invenção necessária, uma ardente ilusão de que da pedra árida do ser brotariam folhas de relva. Um sabor esfumaçado flui, mas depois reflui ao tomarmos as aflições como uma das trocas de indumentária de Walt. O ranço se acumula, mas não cede, e nossa vivacidade pessoal perde o brilho. Viramo-nos vaziamente e descobrimos que não há em nós nenhum caminho de volta pra casa.<sup>303</sup>

Neste trecho, Bloom fala de Whitman estando envolvido em pensamentos melancólicos sobre sua própria vida, um octagenário que se mantém ainda em sala de aula com alunos muito jovens, o que “converte a sala de aula numa espécie de fantasmagoria”, ele “como o Fazedor de Botões de *Peer Gynt* ou uma figura grotesca saída de *Fausto: Parte Dois*.”<sup>304</sup>

Não somente Peter, mas também uma sequência de personagens capotianas traz os momentos de luminosa consciência de sua representação fantasmagórica como figuras sociais, como construtos, e a angústia que transborda dessa descoberta. As duas narrativas, *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, têm essa característica predominante, enfatizada aqui nesta tese como fantasmagorias sociais, projeções do sujeito definidas por modelos sociais, mas que extravasam as fronteiras, podendo ser individuais ou coletivas.

Na verdade, essas projeções, seja as que a sociedade estabelece como norma, seja as criadas pelos indivíduos como transgressão ou como salvação, não são estáticas. O que está dito aqui como fronteira não indica um lugar de chegada, mas zona de trânsito, que é o que os sujeitos sociais anseiam transpor na busca pelo sentido da existência.

---

<sup>303</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 37.

<sup>304</sup> BLOOM. *O cânone americano*, p. 37.

### **CAPÍTULO 3**

#### **UMA CONSTELAÇÃO DE IMAGENS**

A obra fílmica homônima, adaptada da narrativa capotiana *Breakfast at Tiffany's*, pode ser analisada como resultado de um processo de transmediação, em que elementos foram modificados em função da transposição midiática, isto é, do livro ao filme, do texto ficcional à imagem. O processo de transmediação compreende a transposição de um conteúdo de uma mídia para outra. Mediar é “o processo através do qual um meio técnico torna perceptível algum tipo de conteúdo de mídia; por exemplo, uma página de livro pode mediar um poema, um diagrama ou uma partitura musical”. A transmediação ocorre quando “o conteúdo de uma mídia é mediado uma segunda vez (ou terceira ou quarta) por outro meio técnico”, envolvendo “algum grau de transformação”.<sup>305</sup>

Linda Hutcheon propõe em sua obra *Uma teoria da adaptação*<sup>306</sup> que as adaptações devem ser trabalhadas “como adaptações”, o que significa “pensá-las como obras inerentemente ‘palimpsestuosas’”,<sup>307</sup> pois são obras “assombradas a todo instante pelos textos adaptados” e, quando conhecidos, “sentimos constantemente sua presença pairando sobre aquele que estamos experimentando diretamente”.<sup>308</sup> Note-se que as terminologias às vezes se imbricam: intertextualidade (examinada no capítulo anterior), transposição midiática, adaptação. Cada análise pode evocar um termo, às vezes em uma mesma obra, outras vezes na transição entre várias.

Mesmo obras adaptadas são “trabalhos autônomos” e “podem ser interpretados como tais”.<sup>309</sup> Hutcheon cita Benjamin recuperando suas análises sobre a “aura” para argumentar que, como obra autônoma, “uma adaptação tem sua própria aura, sua própria ‘presença no tempo e no espaço, uma existência única no local onde ocorre’”.<sup>310</sup>

Benjamin não se refere em seu ensaio *A obra de arte na era de sua*

<sup>305</sup> ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Organização de Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. p. 182.

<sup>306</sup> Título original: *A theory of adaptation*.

<sup>307</sup> Hutcheon usa o termo do poeta e crítico escocês Michael Alexander (Cf. HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013. p. 27).

<sup>308</sup> HUTCHEON. *Uma teoria da adaptação*, p. 27.

<sup>309</sup> Hutcheon indica que há vários teóricos trabalhando nessa corrente.

<sup>310</sup> Hutcheon cita Walter Benjamin (Cf. HUTCHEON. *Uma teoria da adaptação*, p. 27).

*reprodutibilidade técnica*,<sup>311</sup> o qual Hutcheon lê para pensar a adaptação, à perda da aura na obra cinematográfica, pois, para o autor, não há aura na obra de arte cinematográfica. Torna-se, hoje, necessário ampliar esse campo de visão, a princípio inapreensível para Benjamin no período de sua escrita do ensaio (década de 1930). Suas contribuições para o nascer do pensamento sobre a reprodutibilidade da obra de arte na era do cinema são fundantes, mas, uma análise efetivada hoje já possui elementos que permitem compreender que é possível a manutenção da aura na imagem.

A leitura de *O pintor da vida moderna*, de Charles Baudelaire, evidencia que a aura persiste nas imagens. Por meio de suas análises sobre o passado observado nas obras artísticas, passado que um dia foi o presente dos artistas, Baudelaire extrai impressões sobre esse passado que se presentifica na obra, e o seu valor histórico:

Tenho diante dos olhos uma série de gravuras de modas que começa com a Revolução e termina, aproximadamente, no Consulado. Esses trajes, que fazem rir muitas pessoas pouco reflexivas, essas pessoas graves sem verdadeira gravidade, apresentam um encanto de dupla natureza: artística e histórica. Muito frequentemente, são bonitos e espirituosamente desenhados; mas o que importa, ao menos tanto quanto isso, e o que me alegra encontrar em quase todos, é a moral e a estética da época. A ideia que o homem tem do belo imprime-se em todo o seu arranjo, amarrota ou alinha o seu traje, suavisa ou enrijece o seu gesto, e chega a impregnar, sutilmente, ao final, os traços de seu rosto. O homem acaba por ficar parecido com aquilo que gostaria de ser. Essas gravuras podem ter uma tradução feia ou uma tradução bonita: na bonita, elas se tornam caricaturas; na feia, estátuas antigas.<sup>312</sup>

Baudelaire observa que há pessoas que não conseguem refletir sobre o concreto dos trajes de moda nas gravuras e o que dele pode ser subtraído, de forma que o estranho que algo lhes parece apenas tem o tom do ridículo e provoca-lhes o riso. Para si mesmo, a observação é reflexiva e provoca o encantamento e a curiosidade sobre o passado histórico, passado que um dia foi o presente de alguém (o artista) e por isso mesmo a obra é capaz de fazer o transporte desse passado para o presente e do presente para o passado. O fio social que salta do vestuário de

<sup>311</sup> Benjamin trabalhou nesse ensaio quatro versões, que foram escritas entre 1935 e 1939, sendo que a única que Benjamin viu publicada foi a versão francesa, em 1936.

<sup>312</sup> BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna*. Concepção e organização Jérôme Dulfilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. p. 14. (Coleção MIMO; 7)

uma época, que Baudelaire chama de moral e estética, está impregnado nos detalhes que compõem as gravuras.

Ampliando a perspectiva benjaminiana mencionada por Hutcheon, em relação ao cinema, a imagem artística possível por meio da obra de arte dinâmica, como a cinematográfica, se converte em aura por sua capacidade/possibilidade de fazer o transporte do autêntico que está no “mundo das coisas” (concreto) representado como imagem, e que por sua vez está também impregnado de sentidos fantasmagóricos, portanto, não completamente apreensíveis.

Para Benjamin, o filme proporciona um “equilíbrio entre o ser humano e a aparelhagem”, sendo esta uma de suas “funções sociais”, na medida em que promove uma relação do homem com a aparelhagem, mas também do mundo apresentado para si por meio da aparelhagem. O filme surge como algo que retira o homem de seu “calabouço”, este feito de “botequins e avenidas, nossos escritórios e quartos mobiliados, nossas estações de trem e fábricas” que se fecham “em torno de nós de maneira desesperadora”.<sup>313</sup>

O cinema mandou esse “calabouço pelos ares com a dinamite do décimo de segundo” ao apresentar ao homem, envolto em sua vida moderna, aquilo que o olho da câmera vê e que lhe é negado naturalmente; há um movimento de libertação, algo que ultrapassa a alienação e que permite ao homem fazer viagens jamais imaginadas sentado numa sala de cinema. Se “sob o close-up dilata-se o espaço, sob a câmera lenta, o movimento”,<sup>314</sup> a vida não será mais como antes. Espaço e tempo são alterados pela técnica e pela arte cinematográfica.

A forma com que Benjamin apresenta essa ideia torna visível que as medidas de tempo e de espaço estão modificadas para sempre, pelo menos aquelas que o homem julgava inalcançáveis. As distâncias entre o homem e algo se transformam. O zoom não é o que torna nítido aquilo que “se vê sem nitidez ‘apesar dele’”, e sim aquilo que permite o “aparecimento de formas estruturais da matéria completamente novas”. A câmera lenta não é aquilo que permite perceber padrões de movimentos já conhecidos, e sim aquilo que permite perceber nesses movimentos já conhecidos a presença de outros completamente desconhecidos: “que não dão de modo algum

---

<sup>313</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 83.

<sup>314</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 83.

a impressão de serem a desaceleração de movimentos mais rápidos, mas de estarem deslizando, singularmente flutuantes, de modo sobrenatural”.<sup>315</sup>

O “aqui e agora da obra de arte – sua existência única no local em que se encontra” –,<sup>316</sup> não vale completamente para o filme clássico, pois esse “aqui e agora” se encontra nas imagens do filme, além do momento original no qual se deu seu lançamento para os espectadores. Estas imagens vão carregar a autenticidade e parte de uma aura preexistente, advinda da época do lançamento do filme:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível, desde sua duração material até seu testemunho histórico. Como esse testemunho está fundado sobre a duração material, no caso da reprodução, na qual esta última tornou-se inacessível ao homem, também o primeiro – o testemunho histórico da coisa – torna-se instável. E somente isso. Mas aquilo que desse modo se desestabiliza é a autoridade da coisa, seu peso tradicional.<sup>317</sup>

Ao analisar o fato apontado por Benjamin de que o testemunho histórico está fundado sobre a duração material, mas colocando em perspectiva a reprodução fílmica, a “coisa” é a imagem, assim a “autenticidade” não ficará corrompida, nem seu “peso tradicional”. Em alguns casos, esse “peso tradicional” será até mesmo amplificado. Como exemplo, que corrobora essa ideia, há o espectador do século XXI, que assiste ao filme *Breakfast at Tiffany's*. Esse espectador atualizado vai perceber as mudanças apresentadas no filme e suas permanências, que certamente também existem. Essa espécie de “citação”, que o próprio filme faz do passado ao se apresentar como tal, também vai influenciar fortemente o presente e o futuro, podendo criar novas “convenções”.

Se “a autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que nela é originalmente transmissível”, ela está garantida na imagem fílmica, tendo como base algo transmitido da origem, que venha reverberando “desde sua duração material até seu testemunho histórico”. O que está em jogo não é a autenticidade da “coisa” reproduzida como imagem, mas sim as variadas formas de percepção da “coisa” pelos sujeitos espectadores ao longo dos anos e de suas exposições como obra fílmica clássica.

---

<sup>315</sup> Rudolf Arnheim: 1. c., p. 138 *apud* BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 83.

<sup>316</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 53.

<sup>317</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 55.

Não havendo algo para assumir o lugar de “duração material”, no caso do filme, a imagem toma esse lugar. Ela é que dura, persiste, se mantém, podendo ainda ser intacta ou alterada, até mesmo passando por processos de restauração, como é o caso de vários filmes antigos.

No caso específico das adaptações cinematográficas que se tornaram obras de arte clássicas, há um estado de coisas que cria uma nova origem, um novo “aqui e agora”, por meio da atualização da reprodução, sem perder o vínculo com o texto de origem. Há casos em que a adaptação toma um vulto tão grande que a obra original não aparece, ou até mesmo é desconhecida do grande público. *Breakfast at Tiffany's* possui essa característica, pois há pessoas que não conhecem a obra original escrita por Truman Capote, tendo como “origem”, no sentido de primeiro contato e início, a obra fílmica. Em relação ao termo *adaptação* como um processo de transformação de algo que ainda mantém um vínculo com uma origem, Linda Hutcheon explica que “ser o primeiro” não significa “ser originário ou autorizado” e, também, “ser um segundo não significa ser secundário ou inferior”.<sup>318</sup>

A obra cinematográfica clássica, como *Breakfast at Tiffany's*, tornou-se objeto de culto na pós-modernidade. Uma obra cinematográfica (parece óbvio dizer, mas é necessário) vai se tornar cultuada por sua potência imagética, capaz de gerar esse culto e também capaz de transportar uma potência aurática que se sobrepõe ao tempo e espaço dos quais se originou; no caso, sua autenticidade está naquilo que é imagético, visto que a imagem constituída na obra cinematográfica persiste para além das percepções espaço-temporais. Na terceira versão do ensaio de Benjamin há uma nota que diz:

A definição da aura como “aparição única de uma distância, por mais perto que esteja” não significa nada além da formulação do valor de culto da obra de arte em categorias da percepção espaço-temporal. Distância é o oposto de proximidade. O *essencialmente* distante é o inaproximável. O inaproximável é de fato uma qualidade central da figura de culto. Ela permanece segundo sua própria natureza “distante, por mais perto que esteja”. A proximidade que se lhe pode alcançar em relação a sua matéria não interrompe a distância que ela conserva em sua aparição.<sup>319</sup>

O “inaproximável” para ser cultuado precisa ser experimentado como “aparição” e a tensão entre o que é apreensível e o que é inapreensível. Assim, a

<sup>318</sup> HUTCHEON. *Uma teoria da adaptação*, p. 13.

<sup>319</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 99, grifo do autor.

obra cinematográfica clássica conduz sua potência aurática, mantendo a distância temporal entre o espectador e a produção da obra, mas trazendo essa potência aurática como aparição. Seu modo de reprodução é imagético e a obra fílmica clássica terá o inaproximável exatamente como seu mérito, ampliando sua potência aurática a cada vez que for ativada por meio de sua reprodução. As diferenças espaço-temporais estão expressas e impressas na imagem estética da obra.

Indiscutivelmente, as obras trabalhadas no processo comparativo desta tese são duas obras autônomas, cada qual com suas particularidades inerentes ao seu suporte ou mídia – livro e filme. Portanto, não é apropriado e nem desejado comparar as obras em função de qualquer classificação em termos de superioridade ou inferioridade que vise definir qual delas é melhor ou pior. As duas obras têm seu lugar até os dias atuais, são admiradas e continuam sua trajetória como obras artísticas autônomas, mas interrelacionadas.

Essa interrelação entre as duas obras incita as análises comparativas por sua condição de assinalar indícios que motivaram as alterações de uma para a outra. Esses indícios estão conectados às condições sociais do período e apontam para as fantasmagorias sociais.

Quais foram os motivos das supressões no texto literário durante o processo de adaptação da obra escrita, na criação do roteiro da obra fílmica, resultando em novas figurações manifestas na adaptação fílmica? São de ordem estética, política, social, comercial?

Por meio da comparação das duas obras, as supressões e os adendos são percebidos como escolhas representativas não somente de uma estética pretendida, mas de uma condição social cerceadora, que manifestava mudanças na sociedade, em seu modo de pensar os papéis sociais e as figurações femininas e masculinas. Portanto, as figurações são de ordem estética, política, social e comercial. Essas são as fantasmagorias presentes nas duas obras, sendo que o filme, por sua potência imagética visível, tem a capacidade de amplificá-las e sustentá-las através dos anos.

A análise comparativa estabelecida entre as duas obras busca examinar quais são as questões ideológicas alteradas de uma mídia para a outra e em que sentido isso traz, para a compreensão das obras como produto cultural do período, a visualização da fantasmagoria social. A análise empreendida se pauta pela busca

por semelhanças e diferenças, mas também tem o objetivo de destacar como as fantasmagorias sociais estão presentes nas duas obras e como são manipuladas na última, a fílmica, em função de um contexto sociocultural da sociedade americana do período.

A metodologia utilizada para exposição das ideias nesta seção se assemelha àquela formadora do pensamento benjaminiano, analisado por Georg Otte como “um paradigma epistemológico conforme o qual as ideias se relacionam com as coisas ‘como as constelações com as estrelas’”.<sup>320</sup> A constelação como “imagem de estrelas” é “excêntrica” ou “descentrada”, sendo seu centro vazio, é “constituída pelos seus extremos”, as estrelas:

As ideias são eternas constelações, e, quando se concebe os elementos como pontos nessas constelações, os fenômenos passam a ser divididos e salvos ao mesmo tempo. E é nos extremos que esses elementos, cuja extração dos fenômenos é tarefa do conceito, aparecem da maneira mais nítida. A ideia pode ser circunscrita como uma formação que relaciona o singular-extremo aos similares.<sup>321</sup>

A “visão linear” é transformada numa “imagem constelar”, que, no caso da história, resulta na percepção da “história excêntrica e constelar”, oposta à visão hegemônica de história. A moda, como sistema de desvio e descontínuo, permite que se abstraia do *continuum* histórico e se possa partir diretamente à sua “leitura”:

A ideia da excentricidade da moda, portanto, não corresponde apenas ao senso comum, mas a moda se transforma num ícone da filosofia da história de Benjamin exatamente pelo fato de sua *Sprunghaftigkeit*, sua volubilidade, a transformar num fenômeno descentrado, fora do eixo “hegemônico da história”.<sup>322</sup>

Nesta seção, há uma espécie de montagem de ideias, de trânsito entre elas, que se configura numa “constelação” de imagens, ou de estrelas. Alguns excertos e frames têm destaque e são selecionados de forma semelhante aos meios benjaminianos: são acionados e agrupados de forma relacional, por afinidades mais ou menos identificáveis, possibilitando uma leitura singular da comparação entre as duas obras, a escrita e a fílmica.

<sup>320</sup> BENJAMIN. *Passagens apud* OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1/2, p. 29, jul./dez. 2004.

<sup>321</sup> BENJAMIN. *Passagens apud* OTTE. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin, p. 29.

<sup>322</sup> OTTE. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin, p. 29.

### 3.1 Figurações fantasmagóricas da Moda

Roland Barthes, em sua obra *Système de La Mode*,<sup>323</sup> analisa de forma estrutural como o vestuário feminino estava descrito em algumas revistas de moda,<sup>324</sup> relacionando essa descrição à imagem fotografada, pensando também que aquela fotografia se realizou em um espaço e tempo real, por meio de uma situação real. Essas três situações resultam em três tipos de vestuário: o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real. De certa forma, a análise barthesiana pode ser observada também como um processo de transmídiação, já que há uma mudança de “mídia”, considerando que a fotografia e o descritivo do vestuário partem da imagem real da modelo vestida.

Em suas análises, o vestuário-imagem surge primeiro aos olhos do leitor da revista, evidenciando que as imagens podem atrair o olhar mais do que a escrita: “Abro uma revista de Moda: vejo que tratam aqui de dois vestuários diferentes. O primeiro é o que me apresentam fotografado ou desenhado, é um vestuário-imagem. O segundo é esse mesmo vestuário, mas descrito, transformado em linguagem”.<sup>325</sup> Os dois vestuários remetem à “mesma realidade”, mas possuem duas estruturas diferentes, mesmo que tenham funções semelhantes: basicamente, comunicar ou expressar algo.

No vestuário-imagem, os “materiais são formas, linhas, superfícies, cores, e a relação é espacial”. Já no vestuário escrito, feito de palavras, “a relação, se não é lógica, é pelo menos sintática”. Uma estrutura é “plástica” e a outra é “verbal”. Mas a fotografia de moda possui seu aspecto particular, que não se confunde com outro tipo de comunicação, seja ela jornalística ou amadorística, “constitui uma linguagem particular, que decerto tem seu léxico e sua sintaxe, suas ‘locuções’, proibidas ou recomendadas”; e também o vestuário escrito “não pode confundir-se com a estrutura da frase”.<sup>326</sup> A última ideia é exemplificada por meio da mudança de um termo de lugar, que não acarreta prejuízo à transmissão da informação de moda descrita na revista em relação ao sentido da frase: “*no verão, use tussor, ou tussor*

<sup>323</sup> A obra de Roland Barthes, traduzida em português como *Sistema da moda*, foi publicada em 1967.

<sup>324</sup> Barthes analisa as revistas *Elle* e *Le Jardin des Modes*, publicadas no período de 1958-1959 (junho a junho), e em menor escala as revistas *Vogue* e *L'Écho de La Mode*, e ainda, algumas publicações semanais de moda, provavelmente jornais (Cf. BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009. p. 30-31).

<sup>325</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 19.

<sup>326</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 20.

*vai bem com verão*".<sup>327</sup>

Os três tipos de vestuários – o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real – possuem equivalência, mas não são idênticos, ocorrendo uma diferença de materiais e de relações entre o vestuário-imagem e o vestuário escrito: uma diferença estrutural, de configuração midiática. O vestuário real também tem uma estrutura própria, diferente das demais, mas se mantém como “modelo” certamente por ser a origem (a partir dele os outros tipos são apresentados no estudo de Barthes):

[...] as unidades do vestuário-imagem se situam no nível das formas; as do vestuário escrito, no nível vocabular; as unidades do vestuário real, por sua vez, não podem estar no nível da língua porque, como sabemos, a língua não é um decalque do real e, embora a tentação seja grande, também não é possível situá-los no nível das formas, pois “ver” uma peça do vestuário real, mesmo em condições privilegiadas de apresentação, não pode esgotar sua realidade, muito menos sua estrutura: sempre se vê apenas uma parte dela, um uso pessoal e circunstancial, um modo particular de vestir.<sup>328</sup>

O vestuário real não esgota sua realidade e nem sua estrutura. Ver o vestuário real não é o bastante para apreender o seu todo, pois ele sempre será “visto” por partes, por recortes que a percepção trará. De certa forma, podemos inferir que nem é possível apreender um “todo” desse vestuário real. Para uma formalização dessa visão, os critérios como o corpo em uso e o contexto de uso são fundamentais, tornando as variantes extensas demais para uma conclusão. A expressão “cada caso é um caso” seria bem apropriada nesse aspecto.

Barthes afirma que para a análise sistemática e formal do vestuário real seria preciso “remontar aos atos que orientam a sua fabricação”<sup>329</sup>. Se a estrutura do vestuário-imagem é plástica e a do vestuário escrito é verbal, a “estrutura do vestuário real só pode ser tecnológica”<sup>330</sup> e suas unidades são os:

[...] vestígios diversos dos atos de fabricação, seus fins realizados, materializados: uma costura é aquilo que foi costurado; um corte é aquilo que foi cortado; portanto, tem-se uma estrutura que se constitui no nível da matéria e de suas transformações, e não de suas representações ou de suas significações; para isso a etnologia

<sup>327</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 21, grifos do autor.

<sup>328</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 21-22.

<sup>329</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 22.

<sup>330</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 22.

poderia fornecer modelos estruturais relativamente simples.<sup>331</sup>

Barthes não avança no sentido de que o vestuário real está vestido em um corpo antes de ser fotografado para depois ser descrito, também não destaca o fato de que esse corpo fará parte inseparável do vestuário real a ser observado. Ele considera “um uso pessoal e circunstancial, um modo particular de vestir”,<sup>332</sup> como algo que fará diferença, mas não inclui esse aspecto nas análises, na estruturação e na classificação do vestuário real, já que seu objeto é a fotografia de moda em revistas, que é realizada por meio do corpo de uma modelo e não de uma “pessoa real”, com uma personalidade. A modelo é o produto de um processo de produção editorial, de intenções e elaborações a serem executadas para cumprir o papel de uma narrativa visual. É bastante diferente analisar uma roupa num corpo de modelo e a mesma roupa no corpo de uma celebridade, ou uma *socialite*, com uma identidade social estabelecida e reconhecida, demarcando o ambiente íntimo e não o comercial, ou numa pessoa comum.

Para sua análise específica – revistas de moda –, o autor apenas precisa pensar no vestuário real como algo que pode ser visto e tocado, mas não é imperativo que esse vestuário só se realizará no corpo de alguém real. Ele possui uma função que é vestir, tanto que é justamente esse fato que afasta, para muitos, a possibilidade de que um vestuário possa ser arte.

A moda abrange tanto a esfera econômica quanto a artística, dependendo exclusivamente de sua conjuntura, seu contexto e arranjo: “Além de ser uma importante atividade econômica, a moda representa um objeto social singular no cruzamento entre as artes e a indústria.”<sup>333</sup> Isso diferencia a moda, vista como um sistema, do vestuário real que pode conter traços da moda. Ao ser apropriado por uma pessoa real em situações de contexto reais, cotidianas, o vestuário real, mesmo advindo do contexto da moda, quase sempre perderá seu encantamento, a aura que é perceptível no vislumbre de uma modelo vestida para um editorial ou de uma atriz para um filme. Nesses dois últimos casos, há uma elaboração simbólica que irá promover o encantamento. É certo que o encantamento tem relação com momento e à circunstância, semelhante ao que Benjamin definiu como aura: “aparição única de uma distância, por mais perto que esteja”, mas não somente, podendo se estender

---

<sup>331</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 22.

<sup>332</sup> BARTHES. *Sistema da moda*, p. 22.

<sup>333</sup> GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. São Paulo: Editora Senac, 2010. p. 12.

por meio de sua reprodução.

De alguma forma, alguns usuário de moda conseguem, em determinadas situações, manter um quê dessa aura: quando caminhamos pela rua e nos deparamos com uma pessoa fashionista, alguém que tem o “gosto” pela moda e consegue trazer elementos estéticos diferenciados para o seu vestuário cotidiano. Alguém que reporta para a vida real, do nosso dia a dia, uma imagem que traz referências de moda capazes de manifestar sentidos que de certa forma “descrevem” a pessoa (mesmo que de forma plana).

O vestuário real de uso cotidiano, por mais encantador que possa parecer, tem uma função prática, como cobrir o corpo, proteger e enfeitar, ficcionalizar a pessoa, mas não pode ser arte. O pijama que usamos para dormir não é um objeto artístico, da mesma forma que a caneca que tomamos café ou os objetos com desenhos de artistas em sacolas ou capas de agenda. A moda pode ser associada à arte em determinadas situações e algumas dessas situações podem não ser apreensíveis em objetos, mas podem fluir deles.

À moda também pode ser atribuído o poder de “ficcionalização do sujeito” ou “autoficção” como mencionado em outra publicação ao analisar a moda em *Dom Casmurro*:

(...) o quanto esse uso é intencional [aspectos psicológicos, consciente e inconsciente] e ao mesmo tempo inconsciente; o quanto intencionamos “dizer” algo através do uso de nossas roupas, ao mesmo tempo que o dizemos sem “querer”; o quanto queremos nos mostrar de determinada forma, culminando às vezes por nos mostrar de outra. Podemos pensar então que a roupa em uso tem o poder de criar uma imagem, ao mesmo tempo consciente e inconsciente, que leva à ficcionalização do sujeito, ou à autoficção. Isso na medida em que percebemos a palavra ficção como relacionada ao ato de fingir, ao imaginário, à fantasia, à criação.<sup>334</sup>

Esse poder pode ser aferido no figurino de cinema e no texto ficcional, destacando-se o aspecto circular que promove: o vestuário real é extremamente cambiável e dificilmente pode ser apreendido em uma definição simplista. Há que se considerar o contexto.

O apoio da etnologia, sugerido por Barthes, apenas reforça que ele não considera efetivamente o vestuário real dentro de um corpo, apenas sua matéria (tipos de tecidos) e forma (silhuetas, linhas), seu corte (moldes) e nomenclaturas

<sup>334</sup> SALOMON. *Moda e ironia em Dom Casmurro*, p. 26.

(blusa, calça, saia, vestidos, etc.) que puderem servir de apoio à compreensão do que ele representa como objetos feitos de matéria-prima.<sup>335</sup> Para uma observação formal, o ato de vestir deve ser agregado à estrutura do vestuário real, que também é tecnológica, como sugere Barthes. É tecnológica por estar ligada aos atos de fabricação: um molde, um corte, uma costura.

O ato de vestir e o vestuário real em ação geram novas estruturas, que, como não foram classificadas pelo autor, podemos chamar de fantasmagóricas. Ao criar estruturas fantasmagóricas no vestuário real – que também estão presentes nos outros tipos de vestuário (ou mídias) – o ato de vestir vai englobar todos os efeitos possíveis nas escolhas das composições, no modo de se portar e na própria pessoa como representação social (seu lugar social, sua personalidade, sua representatividade). Todos esses aspectos vão pairar fantasmagoricamente nesse vestuário real.

É interessante a perspectiva dos suportes do vestuário como mídias, pois assim é possível trazer a noção de que o vestuário também possui o caráter de comunicação e/ou de expressão. Alguns teóricos da moda vão tratá-la como linguagem e/ou como forma de expressão.<sup>336</sup> A distinção sutil demonstra a ambiguidade da moda por meio das seguintes situações: quando há a intenção de comunicar algo por meio da manipulação da imagem pessoal; de forma natural a maioria das pessoas se veste intuitivamente sem se dar conta de que podem transmitir uma imagem distorcida de como se veem ou desejam ser vistas; o vestuário, como expressão pessoal, sempre foi usado como estratégia por aqueles que dominam suas regras; o vestuário pode ser usado como forma de expressão e protesto (como as tribos urbanas, os punks, as marchas feministas, dentre outros).

Sua estrutura, feita de flutuação de sentidos, vai variar de “sentido” de acordo com a variação de corpos, com diferentes intensidades. A própria palavra *sentido* possui duplicidade: como sentido de ser e como sensação física, ou seja, os próprios sentidos do corpo acionados para sentir algo. Por meio desses sentidos do corpo compreendemos o sentido de algo e lhe atribuímos sentidos. A moda trabalha com esse apelo. Como seres sociais nós nos aproximamos daqueles com quem

---

<sup>335</sup> “A Leroi-Gourhan distingue, por exemplo, os trajes retos de lados paralelos e os trajes cortados-abertos, cortados-fechados, cortados-trespassados etc. (*Milieu e Techniques*, Paris, Albin Michel, 1945, p. 208)” (BARTHES. *Sistema da moda*, p. 22, nota de rodapé).

<sup>336</sup> Como Allison Lurie, Káthia Castilho, Michael Maffesoli, Renata Pitombo Cidreira, entre outros.

percebemos afinidades; a moda é um sintoma, na superfície da sociedade, dessas afinidades sociais. As tribos urbanas são uma excelente forma para observar essas afinidades.

Um bom exemplo para compreender esse aspecto do vestuário real e sua relação com o corpo está na possibilidade de mudança da atriz que atuou em *Breakfast at Tiffany's*. Truman Capote gostaria que Marilyn Monroe tivesse feito o papel principal no lugar de Audrey Hepburn.<sup>337</sup> Se no lugar de Hepburn, com seu corpo magro e sua aparência de menina frágil, tivéssemos conhecido o filme com a protagonista sendo Marilyn, não teríamos o modelo de mulher que reverbera até os dias de hoje. O tubinho preto, que se tornou um ícone fashion, objeto humanizado e dotado de personalidade própria, teria outra conotação diante da sexualidade visível que Marilyn Monroe iria, sem dúvida, atribuir-lhe. A escolha de Audrey Hepburn tem significados muito além do estético, revelando questões sociais arraigadas na sociedade do período.

Há uma estrutura no vestuário que é fantasmagórica. A classificação barthesiana insufla outras análises e reposicionamentos mediante a um novo “*corpus*”,<sup>338</sup> o que está sendo analisado nesta tese. Esta seção faz incursões nas relações entre a escrita e a imagem nas duas obras homônimas de *Breakfast at Tiffany's*, a obra escrita e a obra cinematográfica, e também na realidade da época, sua configuração social. Além disso, também a corporeidade da atriz-mito Audrey Hepburn entra nesse jogo.

Pelo olhar atual, as duas obras têm visibilidades diferentes, públicos diferentes, mas não passam despercebidas. São cultuadas por diversos motivos, dentre eles, por seu trânsito nos espaços transgressores, tanto no que tange à abordagem da sexualidade, quanto na instituição da figura feminina de Holly Golightly como prostituta, personificada em Audrey Hepburn, ícone de beleza fashion e de modernidade, que sobreveio com a passagem do tempo e sobrevive a

<sup>337</sup> “Hepburn, Audrey 1929- [faleceu em 1993]. Atriz. Nascida Edda Hepburn van Heemstra [Audrey Kathleen Ruston ou Audrey Hepburn-Ruston], em Bruxelas, Bélgica. Em 1951, foi bailarina em Londres, mas adquiriu fama na década de 50 como atriz. Seu aspecto gamine (figura pequena, magra, rosto e corte de cabelo sílfide) era acentuado por suas roupas: pulôver preto de gola rolê; calças de ciclista ou calças capri; e sapatilhas capezio. Também popularizou a moda de usar uma camisa (em geral sobre uma malha) com extremidades desabotoadas e amarradas na frente na altura da cintura. Seus filmes mais famosos são *Cinderela em Paris (Funny face, 1957)*, *Bonequinha de luxo (Breakfast at Tiffany's, 1961)* e *Minha bela dama (My fair lady, 1964)*” (O'HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 140).

<sup>338</sup> “*Corpus*: ‘coletânea sincrônica intangível de enunciados com os quais se trabalha’ (A. Martinet, *Éléments*, p. 37)” (BARTHES. *Sistema da moda*, p. 30, nota de rodapé).

esta.

No caso da narrativa de Truman Capote, o vestuário escrito veio primeiro,<sup>339</sup> pois o filme foi fruto de uma adaptação da obra, dirigida por Blake Edwards. A narrativa é uma obra ficcional que tem uma linguagem e estilo bastante diferentes de um descritivo de revistas de moda. Entretanto, *Breakfast at Tiffany's* foi publicada inicialmente em 1958 na revista *Esquire*, uma revista de moda, o que demonstra sua receptividade frente a esse público. Além disso, Capote se tornou uma celebridade na mídia, seus amigos eram *socialites*, atrizes, modelos, pessoas influentes e participantes da cultura nova-iorquina de meados do século XX, o que fez com que o autor escrevesse sobre essas pessoas e para essas pessoas.

O texto ficcional possui uma liberdade que o descritivo de moda de uma revista não possui. A linguagem traz matizes diferentes para esses dois suportes:

T tecnicamente, *linguagem* é algo muito preciso: no sistema de signos que constitui nossa linguagem articulada, os signos são – se assim se pode dizer – divididos duas vezes: uma primeira vez em *palavras*, uma segunda vez em *sons* (e letras). No nível da palavra, a relação que une *significado* e *significante* é uma relação imotivada; por exemplo, quando se diz boi, o próprio som não tem nenhuma relação analógica com o que se pode chamar de *imagem psíquica do boi*.<sup>340</sup>

No trecho estão as ideias básicas de Ferdinand de Saussure, que evidenciam a relação de Barthes com o estruturalismo, do qual posteriormente se afastou. Barthes indica a relação “imotivada” entre a palavra e a “imagem psíquica” que surge dela. O autor a classifica como uma relação analógica em oposição à relação “digital”, que acontece na segunda articulação, a dos fonemas (o som). Estes funcionam em “oposições binárias cujo número é finito”. O nosso sistema de linguagem é de “dupla articulação” por esse motivo: analógico e digital. Essa relação de oposição característica do pensamento estruturalista quando aplicada ao fenômeno da moda talvez seja o aspecto mais desafiador da pesquisa de Barthes, pois é demasiadamente rígida para essa função. Há na moda um extravio de sentido da mesma forma que há na literatura ficcional, desejado e permitido.

Talvez o descritivo de moda na literatura ficcional alcance o extravio que a

---

<sup>339</sup> Há uma discussão acalorada sobre a questão da originalidade de uma obra adaptada, o que é bastante plausível. Muitas vezes a origem de uma obra para o leitor pode não ter sido o livro, mas sim o filme, pois há pessoas que já viram o filme, mas nunca leram o livro. Assim, o filme se torna a origem para essa pessoa em especial.

<sup>340</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 89.

imagem possui: certa intangibilidade que ao mesmo tempo em que delimita uma *persona*, o seu *lifestyle*, também deixa inapreensível todas as formas e texturas possíveis, deixando partes para o leitor imaginar. Quando o descritivo de moda na literatura ficcional se vincula a uma obra audiovisual, imagética, outros materiais e outras relações vão surgir.

Barthes observou que uma forma “*em si*”<sup>341</sup> nada significa pelo fato de que elas são “finitas em número”, a medida que os “sentidos são infinitos: em toda ordem formal primeira, só as funções, não as substâncias, podem ser significativas”.<sup>342</sup> Assim, ficam estabelecidas relações intrínsecas entre o que o autor chama de “substâncias” (materialidade da coisa) e “funções” (funcionamento da coisa em nível semiológico).

O sistema da moda vigente no século XX trabalhou com a mudança sazonal acelerada por meio de “micromodas”,<sup>343</sup> afetando as funções semiológicas do vestuário com uma frequência anual.<sup>344</sup> Em 1966, foi publicado um ensaio curto de Barthes, na revista *Échanges*, intitulado “Moda e as ciências humanas”, em que o autor faz reflexões sobre algumas características do sistema da moda e do vestuário. Bastante válidas até os dias atuais, quando adaptadas, Barthes explica sobre as variações do vestuário que, de certa forma, refletem a mobilidade da sociedade. Se uma sociedade está em constante mudança, tudo ao seu redor reproduzirá esse aspecto. O caráter de imitação, bastante estudado por Simmel, Gabriel de Tarde e outros filósofos, se mantém como uma característica das “sociedades modernas, tecnológicas, industriais, e a moda é um fenômeno historicamente peculiar a essas sociedades”.<sup>345</sup>

Barthes observa que a moda parece não estar ligada “a esta ou àquela forma particular de vestuário”, mas a uma questão de ritmo: “um problema de cadência no tempo”.<sup>346</sup> Se as formas são finitas e os sentidos infinitos (pela conjugação das formas em contextos variados), o ingrediente perfeito para a criação do sistema da

<sup>341</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 289.

<sup>342</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 290.

<sup>343</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 359.

<sup>344</sup> Atualmente, com o *fastfashion*, o nível de variação não segue mais a frequência anual. O *fastfashion* cria modismos instantâneos que são substituídos rapidamente, além de produzir roupa básica também, tudo com baixo custo.

<sup>345</sup> O autor exemplifica a ausência de moda citando a sociedade chinesa antiga, na qual o vestuário se tornou um código “quase imutável”, indicando o imobilismo social geral (BARTHES. *Inéditos*, p. 353).

<sup>346</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 354.

moda é a “cadência no tempo”, que não precisa ser necessariamente um problema, mas sim uma particularidade. É como um ingrediente fundamental para que um experimento químico aconteça.

No ensaio, Barthes desenvolve um raciocínio em torno da visão do historiador baseado na leitura da obra *Três séculos de moda feminina*,<sup>347</sup> de Jane Richardson e Alfred Kroeber. Nesta obra, os autores fazem um apanhado de mais de 300 anos das formas do vestuário e observam certa regularidade no retorno das formas:

Mostrou de modo seguro que a moda é um fenômeno profundamente regular, que não se situa no nível das variações anuais, mas em escala histórica. Na prática, há 300 anos, o traje feminino vem sendo submetido de maneira precisa a uma oscilação periódica: as formas atingem os termos extremos de suas variações a cada 50 anos.<sup>348</sup>

O estudo foi baseado em variações das formas como o comprimento das saias, largura e profundidade de decotes e posição da cintura em detrimento de outras influências estéticas importantes na definição de moda. Barthes é levado a crer que com isso o problema do historiador está em “um sistema cultural particular que parece escapar ao determinismo da história” e, por isso, as mudanças sociais como novos regimes, “transformações ideológicas, afetivas, religiosas” não tiveram “efeitos sobre os conteúdos ou mesmo sobre os ritmos da moda”.<sup>349</sup>

Essa ideia pode ser contestada observando o mesmo exemplo que o autor usa para explicar sua ideia: “não é possível estabelecer razoavelmente a mínima relação entre a cintura alta e o consulado”.<sup>350</sup> Mas há conexões. A nomenclatura usada pela História da moda para distinguir a moda de um determinado período é razoavelmente relacionada às mudanças políticas, como, por exemplo, moda Império, moda Diretório, estilo Regência. Os nomes são relacionados aos períodos políticos, e as mudanças no vestuário são associadas às conformações sociais da época. A Era Rococó, que antecede o Diretório, era cheia de excessos: babados com amarrações, fitas, detalhes de flores (Figura 5).

<sup>347</sup> A obra de Jane Richardson e Alfred Kroeber foi publicada originalmente em inglês, *Three Centuries of Women's Dress Fashions: A Quantitative Analysis*, em 1940. Texto completo disponível em: <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=inu.30000084028129;view=1up;seq=43>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

<sup>348</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 355.

<sup>349</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 356.

<sup>350</sup> BARTHES. *Inéditos*, p. 356.

Figura 5 – Vestido de baile e anágua, 1775-1780



Fonte: Museu V & A. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O74217/sack-unknown/>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

Mesmo já havendo traços da influência do estilo neoclássico, como as cores sutis e o design delicado,<sup>351</sup> que demonstram a decadência do estilo Rococó, a imagem acima mostra uma oposição de estilos muito forte em relação ao Diretório. O vestido leve e com a modelagem “corte Império” é extremamente revolucionário para a época, como pode ser observado no quadro de Madame Récamier (1777-1849), justamente por sua comparação com o vestuário anterior (Figuras 6 e 7).<sup>352</sup>

Figura 6 – Retrato da *socialite* parisiense Madame Récamier feito por Jacques-Louis David, 1800



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:  
 <[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame\\_R%C3%A9camier\\_-\\_Jacques-Louis\\_David.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madame_R%C3%A9camier_-_Jacques-Louis_David.jpg)>. Acesso em: 21 ago. 2018.

<sup>351</sup> Informação disponível na descrição do vestuário na página do V&A. Disponível em: <<http://collections.vam.ac.uk/item/O74217/sack-unknown/>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

<sup>352</sup> São apresentadas aqui as duas pinturas da *socialite* Madame Récamier para contrapor o dilema apresentado em relação à representação de sua beleza real. A obra de Gérard reflete maior beleza e charme do que a obra de David, em termos de imagem sedutora e atraente. As duas obras são marcos importantes para demonstrar o “gosto pela antiguidade” que vai prevalecer no império. Cf. CARNAVALET. Portrait de Juliette Récamier (1777-1849). Disponível em: <<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/portrait-de-juliette-recamier-1777-1849>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

O vestido chegava a pesar poucas gramas, marcando um retorno à natureza, à praticidade e ao conforto, completamente diferente do vestuário usado no período anterior. A personagem histórica, uma das *socialites* mais admiradas de seu tempo, foi imortalizada com um vestuário extremamente “fashion” para o período. Seu marido foi um banqueiro de bem mais idade que ela – com apenas 23 anos –, um dos principais financiadores do Primeiro Cônsul, Napoleão Bonaparte.<sup>353</sup>

Figura 7 – Retrato da *socialite* parisiense Madame Récamier feito por François Gérard, 1805



Fonte: Wikimedia Commons. Disponível em:  
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois\\_G%C3%A9rard\\_-\\_Madame\\_R%C3%A9camier\\_-\\_WGA08597.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_G%C3%A9rard_-_Madame_R%C3%A9camier_-_WGA08597.jpg)

<sup>353</sup> Informação disponível na descrição do quadro na página do Museu do Louvre. Disponível em: <<https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/madame-recamier>>. Acesso em: 21 ago. 2018.

A relação entre a cintura alta e o Consulado é de ordem ideológica. Modificando-se os aspectos políticos marcantes do Antigo Regime, os *paniers*,<sup>354</sup> os bordados, os volumes exagerados característicos do período saíram também do vestuário. Toda a opulência e extravagância do Antigo Regime, que também estava na moda, foram substituídas pela simplicidade do vestido “camisola” em musselina<sup>355</sup> ou cambraia, de corte Império: cintura logo abaixo do busto. De certa forma, os excessos “caíram de moda” em todas as instâncias. A admiração pelos valores greco-romanos, por parte de Napoleão Bonaparte, levou a estética do período a influenciar a moda, o que justifica o estilo do vestido usado por Madame Récamier e as mulheres influentes da época.

A moda é afetada pelas conformações políticas e sociais e, por isso, é vista como um fenômeno social. No fragmento “B [Moda]”, da obra *Passagens*, de Walter Benjamin, o autor traz excertos que demonstram essa relação entre a moda e as transformações sociais advindas dos movimentos políticos:

Quando o autor destes pensamentos racionais viu embarcar no trem o primeiro rapaz vestindo uma camisa com o mais moderno colarinho, acreditou piamente estar vendo um padre; pois esta tira branca situa-se na parte inferior do pescoço à mesma altura do conhecido colarinho do clero católico e, além disso, o longo paletó era preto. Quando reconheceu o exemplo mundano da última moda, compreendeu o que este colarinho também significa: Oh, para nós, tudo, tudo é igual, até as concordatas! Por que não? Devemos nos entusiasmar com as Luzes como rapazes nobres? Não é a hierarquia mais distinta do que a planura de uma insípida libertação dos espíritos, que ao fim nada mais faz do que azedar o prazer do homem elegante? – Ademais, este colarinho, ao traçar o pescoço numa linha reta e firme, lembra o belo aspecto de um recém-guilhotinado, o que combina bem com o caráter do esnobe.<sup>356</sup>

Na visão do homem burguês, a moda masculina revela as conformações das mudanças políticas e as posições de seus usuários. A moda é capaz de demonstrar as “opiniões” políticas de seus usuários por meio da aderência aos modismos e ao que eles representam. Benjamin percebe em *Poète Assassiné*, de Apollinaire, “um

<sup>354</sup> Cesto, do francês, é uma armação lateral exagerada usada na cintura, sob as saias, para dar volume.

<sup>355</sup> “Musselina 1. Tecido feito originalmente na cidade de Mosul (atualmente no Iraque) e importada pela Europa no século XVII. No século XVIII já se fabricava musselina na Inglaterra e na França. De tecelagem lisa, que pode ser fabricada em ampla variedade de cores, era muito usada no século XIX para roupas íntimas, blusas e tecidos de verão. [...] 2. Tecido fino, leve e liso, geralmente de algodão, seda ou lã, ligeiramente firme. Mousseline de soie é a versão mais conhecida, usada principalmente durante o século XIX para vestidos, blusas e saias” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 193-194).

<sup>356</sup> VISCHER *apud* BENJAMIN. *Passagens*, p. 105-106.

dos textos mais importantes para o esclarecimento das possibilidades excêntricas, revolucionárias e surrealistas da moda”.<sup>357</sup>

Sobre o problema levantado por Barthes em relação à moda possuir “um sistema cultural particular que parece escapar ao determinismo da história”, Walter Benjamin traz um excerto que também sugere, por meio de Friedell, certo “determinismo” na moda feminina, justamente em suas variações maiores em relação à moda masculina. As mudanças que retornam indicam algum determinismo, como viu Barthes, mas nos escritos de Benjamin parece notória a característica ambígua dessa determinação na moda: ao mesmo tempo em que há o retorno (imagem dialética),<sup>358</sup> também há uma variação sujeita às conjunções sociais. Poder-se-ia pensar, de forma mais ampla, que a moda apenas reflete esse sistema de variação e retorno advindo de outros aspectos políticos e sociais (e que também podem sofrer a variação e repetição). Sobre o vestuário feminino, Friedell, em 1931, observa que

a história de seu vestuário demonstra surpreendentemente poucas variações, nada mais sendo que uma sequência de algumas nuances que mudam muito rapidamente, mas que também retornam com maior frequência: o comprimento das caudas, a altura dos penteados, o comprimento das mangas, o volume da saia, o tamanho do decote, a altura da cintura. Mesmo revoluções radicais como o atual corte de cabelos à *lagarçonne* são apenas “o eterno retorno do mesmo”.<sup>359</sup>

Essa (leve) divergência entre os autores pode aludir a aspectos próprios do modo de pensar de cada um e às suas leituras individuais: Barthes, por seu vínculo ao estruturalismo formal (mesmo que posteriormente tenha se tornado mais sutil), e Benjamin, por sua visão mais fragmentada e menos sistemática dos fenômenos, ligada ao seu modo peculiar de observar o materialismo histórico.

<sup>357</sup> BENJAMIN. *Passagens*, p. 106.

<sup>358</sup> A imagem dialética é uma síntese entre o “dinâmico” e o “estático”, desempenhando livremente sua função representativa, relacionando-se com outras imagens. “O pensamento estético assume, por assim dizer, o fato de suas reflexões se basearem em representações. Através da substituição permanente das representações usadas, este pensamento evita o risco de elas ganharem um caráter coercitivo, como no caso da cadeia causal. O fato de o pensamento estético se basear em imagens que se definem pela idiosincrasia dos seus componentes e não por uma instância alheia não impede que elas se relacionem com outras imagens. Pelo contrário: é pelo fato de se tratar de mônadas autônomas que estas imagens podem, além de desempenhar livremente sua função representativa, se relacionar com outras imagens” (OTTE. *Linha, choque e mônada*, p. 99).

<sup>359</sup> FRIEDEL, Egon. *Kulturgeschichte der Neuzeit.*, v. III, Munique, 1931, p. 88 *apud* BENJAMIN. *Passagens*, p. 108.

### 3.1.1 Vestuário, moda ou figurino?

Antes das análises que se seguem, é necessário apresentar algumas definições quanto aos termos *vestuário*, *figurino* e *moda*. A intenção é definir e distinguir as colocações dos termos apropriadamente diante do processo de análise comparativa da obra escrita e da obra fílmica, já que a moda está presente de forma evidente nas duas obras, sendo que a obra cinematográfica traz também o apelo da imagem.

Já observamos anteriormente, nas análises feitas na comparação das obras literárias *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, que Truman Capote se apropria de conceitos da moda para delinear suas personagens. A seção anterior também trouxe destaque ao aspecto da moda como um fenômeno social e circunscrito no âmbito das sociabilidades e das figurações das sociedades, capaz de produzir fantasmagorias. Os três vestuários de Barthes – o vestuário-imagem, o vestuário escrito e o vestuário real – são reflexo da moda como fenômeno sociocultural.

A questão mais específica em *Breakfast at Tiffany's* é que se trata de uma obra escrita – que tem um vestuário escrito/descrito (usando a nomenclatura de Barthes) na forma ficcional –, adaptada para o cinema – que tem um vestuário-imagem (mesmo que não seja fotográfico, como Barthes utilizou) em movimento –, que tem um vestuário real – feito a partir das escolhas pessoais de Audrey Hepburn e Hubert de Givenchy<sup>360</sup> (seu estilista-figurinista), vestuário esse influenciado pelo estilo da própria atriz (seu corpo e personalidade) e de Givenchy. Tudo isso forma uma conjuntura especial que deve ser analisada de forma também especial.

Não se trata de um figurino qualquer, ou de moda apenas, ou de um guarda-roupa pessoal (da atriz) que entra em cena. É a junção desses caracteres que constitui uma estética que foi amalgamada e reverbera pelo tempo, mantida por

---

<sup>360</sup> Givenchy, Hubert (-James Marcel-Taffin) De 1927- [faleceu em março de 2018]. Estilista. Nasceu em Beauvais, França. Frequentou a École des Beaux-Arts, em Paris, e estudou advocacia por pouco tempo. Trabalhou com [Jacques] Fath de 1945 a 1946, com [Robert] Piguet de 1946 a 1948 e com [Lucien] Lelong de 1948 a 1949. Foi, então, contratado por [Elsa] Schiaparelli, abrindo seu próprio negócio em 1952. A coleção de Givenchy tinha muitas roupas feitas de tecidos de camisaria e incluía a Blusa Bettina. Muitos o consideravam seguidor de [Cristóbal] Balenciaga, ao fazer roupas elegantes e, constantemente, formais e luxuosos vestidos de baile e toailete. Durante a década de 50, exagerou a forma chemisier (saco), dando-lhe o contorno de um papagaio de papel, larga na parte superior e afunilando-se em direção à bainha. Givenchy é [foi] o estilista preferido de muitas atrizes de cinema e de mulheres internacionalmente famosas. Seu nome é ligado a Jacqueline Onassis e também a Audrey Hepburn, cujo figurino desenhou para o filme *Bonequinha de luxo* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961)” (O'HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 129).

meio da aura da moda e da aura da obra cinematográfica clássica.

A aura proveniente da moda está vinculada à sua fugacidade:

A moda também deve ser vista como uma variante da aura – o que pode ser visto quase como um lugar comum: pois existe algo mais ‘aurático’ do que a moda na sociedade de consumo que se espalhou desde as grandes mudanças do século XIX, no qual se concentram os trabalhos de Benjamin. A moda representa a única referência – a única convenção – que ainda existe (basta pensar em sua função como portadora de status), mas contribui ao mesmo tempo para a perda da experiência: não há nada mais fugaz que a moda e autoridade alguma pode se fundar nela.<sup>361</sup>

Sua potência está justamente na substituição. Na medida em que algo se torna substituível, para muitos por motivos irracionais (como o fato de que algo não é mais *moderno*<sup>362</sup>), está instaurada uma convenção, que muitas vezes não é possível de ser identificada a fonte dessa convenção. Aqui também se funda sua capacidade “extraordinária de *citar* o passado”.<sup>364</sup>

O sistema da moda, como estrutura social baseada na produção industrial criada pelo capitalismo, funciona por meio dessa substituição. O “novo” que a moda traz como produto material e imaterial é um elemento que, visto pelo olhar sociológico, pode ser tanto indicador de mudança social quanto provocador de mudança social, na medida em que se propaga dentro e fora das sociedades, pelos meios de comunicação de massa. Esse “novo” pode surgir de qualquer lugar, de uma subcultura, da periferia, de um acontecimento, da influência de celebridades, das artes.

Vestuário é a nomenclatura usada por Barthes no *Sistema da moda*. O autor também cita a moda e, em nota de rodapé, distingue dois aspectos: Moda,<sup>365</sup> com

<sup>361</sup> RAULET, Gérard. Aura e *auctoritas*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime.(Org.) *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 47.

<sup>362</sup> O termo *moderno* é usado na moda para expressar algo atual, contemporâneo, novo, mesmo que seja a releitura de uma década passada. De certa forma, o fato de um objeto da moda conter a mistura entre o passado e o presente é o que o faz moderno. O objeto lembra o passado, mas possui traços, muitas vezes tecnológicos, que o fazem ser extremamente atual.

<sup>364</sup> OTTE. A questão da legibilidade do mundo na “Obra das Passagens” de Walter Benjamin, p. 2.

<sup>365</sup> Moda: “o fenômeno social da mudança cíclica dos costumes e dos hábitos, das escolhas, dos gostos, coletivamente validado e tornado quase obrigatório. [...] desde que se tornou possível reconhecer a ordem típica da moda como sistema, com as suas metamorfoses e inflexões, a moda conquistou todas as esferas da vida social, influenciando comportamentos, gostos, ideias, artes, móveis, roupas, objetos e linguagem. Em outras palavras, desde que ela surgiu no Ocidente, no final da Idade Média, não tem um conteúdo específico. É um dispositivo social definido por uma temporalidade muito breve e por mudanças rápidas, que envolvem diferentes setores da vida coletiva. [...] ‘moda’ não é uma palavra antiga: apesar de sua etimologia ser latina – vem de *modus* (modo, maneira) –, entra no italiano em meados do século XVII como empréstimo do termo francês ‘*mode*’. O

letra maiúscula, “no sentido de *fashion*”, que está para um fenômeno social, um sistema articulado e codificado, dotado de um número finito de objetos que podem ser articulados, mas essas articulações vão postular uma infinidade de sentidos variantes, de acordo com contextos também variados. Há também uma constância nas variações, que, numa visão sistêmica da história da moda, poderá ser notável certa variação e repetição, mas, sem sombra de dúvida, alguns aspectos de mudança não têm volta.

Podemos supor que ao falar de “vestuários”, Barthes pretende aproximar esses conceitos, interligando-os com o cotidiano, pois o autor parte de um vestuário real, que deve ser pensado num contexto social muito antes de falar de moda, abarcando os grupos sociais, os anseios individuais, as questões temporais e regionais, os usos e costumes, as funções solicitadas nessa sociedade e um *dress code*.<sup>366</sup>

Barthes faz uma oposição do termo Moda, no sentido de *fashion*, ao sentido de “uma moda (*fad*)”, com letra minúscula, que está mais no plano material, nos modismos passageiros, que são sintomas palpáveis de mudanças.

São duas modas que sobrevivem juntas, em simbiose; uma moda é material e a outra, imaterial, abstrata, fantasmagórica, na qual várias forças vão agir. Os aspectos ideológicos de uma sociedade, bem como os políticos e culturais, estão entre estas forças, entrelaçados e difíceis de separar.

Quanto ao termo figurino, Barthes proferiu conferências em 1955 para o Les Amis du Théâtre Populaire,<sup>367</sup> que culminaram em um ensaio intitulado “Les maladies du costume de théâtre”,<sup>368</sup> que traz uma análise sobre o que o figurino

---

primeiro exemplo literário do uso desse novo vocábulo é produzido, provavelmente, por Agostino Lampugnani, que, sob o pseudônimo de Gio Sonta Pagnalmino, na obra satírica *La carrozza da nolo*, de 1649, utiliza fartamente a palavra moda e o termo ‘*modanti*’, para indicar os seguidores da moda, refinados cultores de elegância, frequentemente, francesas” (CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008. p. 11-13).

<sup>366</sup> Dress code: É um código vestimentar no qual regras são estabelecidas pela sociedade, às vezes de forma arbitrária e outras de forma natural, visando facilitar a convivência em sociedade, o acesso a locais públicos e privados. Comumente está escrito em convites para eventos ou manuais, mas também assume a forma oral, e, muitas vezes, está subentendido e exige bom senso para ser identificado. Pode também ser uma forma de restringir a participação de determinadas pessoas a determinados espaços. Como antecedente, as Leis suntuárias tinham esse sentido de restrição aos hábitos de consumo. Os manuais de etiqueta e civilidade do século XIX e as fisiologias tiveram função semelhante no que tange a promover ensinamentos que ajudavam na convivência em sociedade.

<sup>367</sup> “Os amigos do teatro popular”.

<sup>368</sup> “As doenças do figurino no teatro”. O texto foi parte de uma conferência realizada para o Les Amis du Théâtre Populaire, em 8 de maio de 1954, em Paris, e no dia 11 de fevereiro de 1955, em Amiens.

deve ser, sem ultrapassar suas funções, de forma a não se tornar uma doença. Para Barthes, “toute œuvre dramatique peut et doit se réduire à ce que Brecht appelle son *gestus* social, l'expression intérieure, matérielle, des conflits de société dont elle témoigne”.<sup>369</sup> Dentre as técnicas teatrais utilizadas para manifestar na materialidade o que poderia ser absolutamente abstrato, estão à disposição “le jeu de l'acteur, la mise en place, le mouvement, le décor, l'éclairage, et précisément aussi: le costume”.<sup>370</sup> Em análise que envolve fundamentalmente esse *gestus* social brechtiano:

C'est donc sur la nécessité de manifester en chaque occasion le *gestus* social de la pièce, que nous fonderons notre morale du costume. Ceci veut dire que nous assignerons au costume un rôle purement fonctionnel, et que cette fonction sera d'ordre intellectuel, plus que plastique ou émotionnel. Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité. Donc, tout ce qui, dans le costume, brouille la clarté de ce rapport, contredit, obscurcit ou falsifie le *gestus* social du spectacle, est mauvais; tout ce qui, au contraire, dans les formes, les couleurs, les substances et leur agencement, aide à la lecture de ce *gestus*, tout cela est bon.<sup>371</sup>

Barthes indica três doenças que o traje de cena pode vir a ter se ultrapassar certos limites, tanto para cima quanto para baixo. Primeiro, na elaboração do figurino histórico, deve-se buscar certa “échelle de vérité”,<sup>372</sup> dosada e trabalhada para que não sobre de “la maladie de base, c'est l'hypertrophie de la fonction historique”.<sup>373</sup> Segundo, “le silence ou l'indigence de l'œuvre”,<sup>374</sup> “la maladie esthétique”,<sup>375</sup> caso o

---

Posteriormente foi traduzido e publicado no Brasil na Revista *O Tablado* Cadernos de Teatro nº 31, 1965, Disponível em:

<[http://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS\\_DE\\_TEATRO\\_NUMERO\\_31.pdf](http://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUMERO_31.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2018.

<sup>369</sup> “toda obra dramática pode e deve se reduzir ao que Brecht chama de ‘*gestus*’ social, ou seja, a expressão exterior, material dos conflitos da sociedade que a peça testemunha” (BARTHES, Roland. *Les maladies du costume de théâtre*. Article paru dans la revue “Théâtre populaire”, 1955).

<sup>370</sup> “o trabalho do ator, a marcação, a movimentação, o cenário, a iluminação e, especificamente, os figurinos” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

<sup>371</sup> “É, portanto, sobre a necessidade de demonstrar em todas as ocasiões o *gestus* social da peça que basearemos nossa moral do figurino. Isso significa que atribuiremos ao figurino um papel puramente funcional e que essa função será intelectual, mais que plástica ou emocional. O figurino nada mais é do que o segundo termo de um relatório que deve sempre acrescentar o significado do trabalho à sua exterioridade. Portanto, tudo no traje que obscurece a clareza dessa relação, contradiz, obscurece ou falsifica o *gestus* social do espetáculo, é ruim; tudo isso, pelo contrário, nas formas, nas cores, nas substâncias e no seu arranjo, ajudam a ler este *gestus*, tudo isso é bom” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*, grifos do autor)

<sup>372</sup> “escala de verdade” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

<sup>373</sup> “a doença de base é a hipertrofia da função histórica” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

<sup>374</sup> “o silêncio ou a indigência da obra” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

<sup>375</sup> “a doença estética” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

figurino se constitua em “un lieu visuel brillant et dense”,<sup>376</sup> que se sobressaia ao *gestus* social da peça, uma beleza formal que não se relaciona com esta, afastando-se da “réalité essentielle du spectacle, ce que l'on pourrait appeler as responsabilité”.<sup>377</sup> Terceiro, o excesso de sutuosidade: “la troisième maladie du costume de théâtre, c'est l'argent, l'hypertrophie de la somptuosité, ou tout au moins de son apparence”.<sup>378</sup>

Barthes traz esses postulados pensando no teatro, mas podemos adaptá-los para o cinema. As doenças do figurino de cena, apontadas por Barthes, não estão presentes na obra fílmica *Breakfast at Tiffany's*. O que Barthes chama de função intelectual – que deve ser maior do que a plástica e emocional – não exclui o valor simbólico, e intelectual, que a moda pode atribuir à obra: “le costume doit être un argument”,<sup>379</sup> de forma que o figurino cultive “la cellule intellectuelle, ou cognitive [...] son élément de base, c'est le signe”,<sup>380</sup> promovendo o realce do valor semântico do traje, que pode ser lido por meio de sua linguagem visual e colaborar na construção da personagem pelo ator.

Nas análises desta seção pretende-se demonstrar que o figurino do filme *Breakfast at Tiffany's* desempenha uma função intelectual que pode ser percebido por meio de análises comparativas entre o livro, o roteiro adaptado e a obra fílmica. A função do figurino no filme é maior do que “plástica e emocional” e possui uma relação fundamental com o *gestus* social da obra. Na materialização desse *gestus* social, a exterioridade da obra fílmica ocorrerá por meio da imagem manifesta dos elementos fílmicos já citados, de sua junção e da montagem.

Ainda em busca de classificações que possam colaborar nas análises comparativas entre a obra escrita e a fílmica, o figurino pode ser classificado pela tipologia de Marcel Martin<sup>381</sup> como realista, pendendo sutilmente ao parrealista. A

<sup>376</sup> “um lugar visual brilhante” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*).

<sup>377</sup> “realidade essencial do espetáculo, aquilo a que podemos chamar de responsabilidade” (BARTHES. *Les maladies du costume de theatre*).

<sup>378</sup> “a terceira doença do figurino de teatro é o dinheiro, a hipertrofia da sumptuosidade, ou pelo menos da sua aparência” (BARTHES. *Les maladies du costume de theatre*).

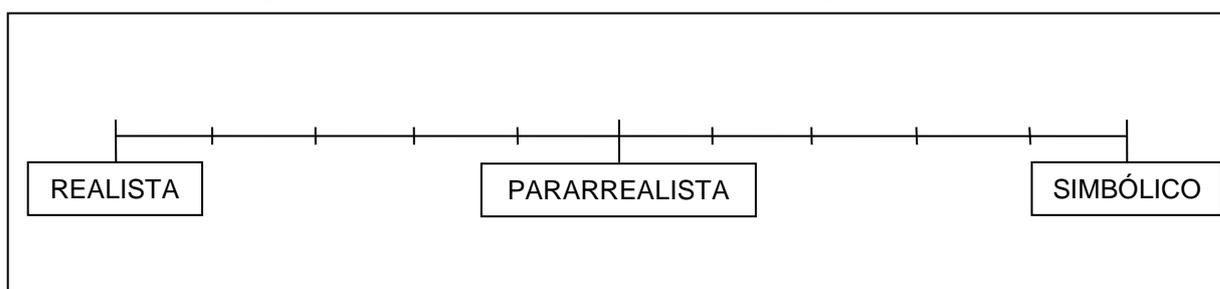
<sup>379</sup> “o traje deve ser um argumento” (BARTHES. *Les maladies du costume de théâtre*, grifos do autor).

<sup>380</sup> “célula intelectual, ou cognitiva [...] seu elemento básico é o signo” (BARTHES. *Les maladies du costume de theatre*, grifo do autor).

<sup>381</sup> O figurino é considerado por Marcel Martin como um “elemento fílmico não específico” e, na verdade, como Barthes, o autor não usa a palavra figurino, mas sim vestuário. São “elementos materiais que participam da criação da imagem e do universo fílmicos tais como aparecem na tela”. É um elemento não específico por pertencer a outras artes, como o teatro, a pintura. Esses elementos englobam a iluminação, o vestuário, o cenário, a cor. O vestuário é apontado por Martin como um elemento que pode ser classificado em três tipos: realista – trabalhado em acordo com a “realidade

tipologia de Martin não deve ser levada “a ferro e fogo”, podendo variar como numa escala entre um e outro tipo (Quadro 1), até mesmo entre as personagens apresentadas na obra. Uma obra pode ser realista, mas pode conter uma personagem que traga características simbólicas marcantes, que venham a colaborar na construção de suas singularidades. No filme *Breakfast at Tiffany's*, os figurinos são do período histórico retratado no tempo da narrativa, sendo um vestuário típico realista, mas trazendo um cuidado sutil na escolha do vestuário em relação ao seu caráter significativo, incluindo o aspecto da cor (que será analisado mais à frente).

Quadro 1 – Tipologia de Marcel Martin sobre vestuário (figurino) para cinema



Fonte: Elaborado pela autora, adaptado de Marcel Martin.

As duas significações do termo moda empregadas por Barthes: a “Moda” e a “moda” estão presentes nas análises deste capítulo e se constituem em um sistema imbricado de sentidos que permitem ao espectador e ao leitor fazer inferências que delineiam as personagens e, ao mesmo tempo, tornam-se um argumento dentro das narrativas. É por meio dessas inclusões que o leitor e o espectador podem imaginar detalhes significativos das personagens, tornando-as únicas e ao mesmo tempo semelhantes aos seus reflexos sociais reais. Há uma questão de verossimilhança envolvendo obras ficcionais que optam por trazer aspectos reais da moda para suas narrativas.

O figurino engloba a roupa, a maquiagem, os adereços do corpo e, também, os próximos dele, como bolsas, malas e objetos pessoais, podendo ser

---

histórica”, “o figurinista se reporta a documentos de época e demonstra a preocupação de exatidão ante as exigências indumentárias dos artistas” (como exemplo, *La Kermesse Héroïque*, direção de Jacques Feyder); o pararrealista – “o figurinista inspira-se na moda da época, mas procedendo a uma estilização. [...] A preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples: as indumentárias possuem então uma elegância atemporal” (como exemplo, *Romeo and Juliet*, direção de George Cukor); e o simbólico – “a exatidão histórica não importa, e o vestuário tem antes de tudo a missão de traduzir simbolicamente caracteres, tipos sociais ou estados de alma” (como exemplo, a personagem Carlitos, de Charles Chaplin) (MARTIN. *A linguagem cinematográfica*. p. 66).

considerados a segunda pele do ator. Até mesmo quando atua nu o ator terá determinado seu figurino: certo tipo de cabelo, uso ou não maquiagem, marcas no corpo, tudo que poderá contribuir para que sinta a personagem incorporada. Esse termo é bastante oportuno por incluir a ideia do corpo que veste, fazendo deste corpo parte significativa para o figurino. Cada ator que veste um figurino forma um único enredamento de sentidos, pois, ali estará o seu gestual, sua postura, seu tipo físico e tudo que o compõe, até mesmo os sentidos ativados na imaginação dos espectadores por sua presença pública, em se tratando de atores famosos, figuras públicas, celebridades. O imaginário do espectador age sobre a imagem vista na tela.

### **3.1.2 A moda como fantasmagoria na figuração da prostituta**

A prostituta é identificada por meio de seu vestuário e de seu comportamento juntos. Essa é uma premissa perceptível em vários tipos de obras ficcionais: livros, filmes, peças teatrais. Há também vários “tipos” de prostitutas, variações que ocorrem de acordo com a sua “área de atuação”. Mas, grosso modo, é uma mulher que vende seu corpo sem envolvimento emocional e por isso ela é marginalizada. Seus atos são julgados e condenados a partir dessa ideia. O que ela faz está fora do que as sociedades permitem, ela é transgressora. A prostituta é associada à ideia de liberdade, ela diz e faz o que quer. Por esse subjugo da sociedade, a prostituta aparece camuflada no filme *Breakfast at Tiffany's* e a personagem Holly é bastante romantizada.

Na narrativa escrita por Truman Capote não parece haver nenhuma intenção em ocultar que Holly Golightly seja uma prostituta, ao contrário, esse parece ser o mote evidenciado por vários detalhes descritos pelo narrador-personagem. De forma oposta, as escolhas feitas para o filme no que se refere à atriz protagonista e ao figurino não deixam explícito para os espectadores que esta é a situação de Holly. A atmosfera criada por esses elementos fílmicos encobre ou dissimula a situação. O espectador custa a crer que ela seja mesmo uma prostituta por causa de sua aparência, mas terá uma impressão de estranhamento manifesta por meio de seu comportamento e hábitos.

Logo nas primeiras páginas, surgem várias situações que direcionam o leitor a inferir o fato. Na primeira aparição da personagem há um homem perseguindo-a da entrada do edifício até a porta de seu apartamento. Aparentemente, é alguém

que ela conheceu na noite, Mr. Arbuck (ela erra seu nome o tempo todo), e ele tem intenções de entrar, mas ela o inibe, deixando claro no final que ele não está sendo convidado por ter lhe dado pouca “gorjeta”: “The next time a girl wants a little powder-room change,” she called, not teasing at all, “take my advice, darling: *don’t* give her twenty cents!”<sup>382</sup>

A primeira cena do filme mostra a chegada de um taxi com uma visão ampla da Quinta Avenida. O carro estaciona ainda no lusco-fusco do amanhecer; a câmera mostra o olhar de Holly para o relógio da joalheria Tiffany, que marca cinco horas da manhã. Ela traz um saco de papel com seu café da manhã e come enquanto olha as vitrines da joalheria ao som da música “Moon river”, composta por Henry Mancini. Logo após o café da manhã, a personagem volta para casa já com o dia claro. Mr. Arbuck dormia em seu carro, esperando-a chegar. Assim que Holly atravessa a rua, ele vai atrás dela. Ele diz ser um “cara legal” e afirma, esmurrando sua porta, ter gasto com as despesas de cinco amigos dela, por isso tinha “alguns direitos” (ver a sequência de imagens na Figura 8).

Figura 8 – Sequência de imagens das cenas iniciais do filme *Breakfast at Tiffany’s*



<sup>382</sup> “Da próxima vez que uma garota pedir um troco para a toailete’, ela chamou, sem provocar muito, ‘aceite o meu conselho, querido: *não* lhe dê 20 centavos!’” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 14, grifo do autor).







Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

A cena inicial de Holly caminhando ocorre com a música melancólica de fundo que faz a passagem entre a imagem e o sentimento que envolve a personagem. No filme, Mr. Arbuck diz ter lhe dado US\$50 dólares em vez de US\$0,20, e a fala de Holly provocando-o por não ter dado uma “gorjeta” digna para a toaleta é suprimida. Essa supressão da fala de Holly modifica, para o espectador do filme, o motivo pelo qual ela não deixa Mr. Arbuck entrar.

No livro, Holly explica que ele deveria ter dado o valor do troco para toaleta: US\$50 dólares. Em outro trecho do livro, Holly diz: “any gent with the slightest chic will give you fifty for the girl’s john, and I always ask for cab fare too, that’s another fifty”.<sup>383</sup> Os acordos financeiros estabelecidos pelo “mercado” não foram cumpridos por Mr. Arbuck, por isso ele não pode entrar.

A “bonequinha de luxo”, Holly Golightly, é aquela que circula pelos lugares socialmente aceitos e recebe nomes mais suaves. Ela tem privilégios por não precisar procurar seu trabalho nas esquinas, “rodando bolsinha”, uma expressão pejorativa que identifica prostitutas que ficam nas ruas procurando por clientes<sup>384</sup>.

<sup>383</sup> “qualquer sujeito levemente chique vai te dar 50 para ficar com você, e eu sempre peço tarifa de táxi também, isso é outro 50” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 26).

<sup>384</sup> O cinema e a literatura trazem personagens diversas nessas condições, como por exemplo *Pretty Woman (Uma linda mulher)*, de Garry Marshall, lançado em 1990, no qual a prostituta Vivian, protagonizada por Julia Roberts, é romantizada como uma princesa que encontra seu príncipe encantado que a “salva” das ruas, onde buscava seus clientes.

Ela está no limiar entre a “mulher pública”, citada por Walter Benjamin, e a mulher que escolhe com quem não vai fazer sexo, não vai levar para sua casa. Isso não significa que ela possa escolher com quem vai, mas se permite alguma seleção. Talvez, esse seja um dos motivos pelos quais Holly não se considere uma prostituta.

O início da narrativa no livro tem outra forma, evidenciando que a personagem é uma prostituta. Há uma discussão em torno do paradeiro de Holly por meio da descoberta na África de uma estátua esculpida em madeira muito parecida com ela. Nessa discussão, a liberdade sexual de Holly é colocada como algo já conhecido pelos amigos (o narrador-personagem, Joe Bell e o fotógrafo Mr. Yunioshi), pois os rumores foram de que ela viajava pelo continente africano com outros homens, que dividiu a tenda com um nativo africano. Há também outros trechos da narrativa já analisados no capítulo anterior que permitem perceber que Holly se prostitui, ora justificando sua vida por meio de acontecimentos anteriores que a levaram a essa condição, ora dizendo que são também escolhas dela, que teve oportunidades de se casar, levar uma vida estável, aos moldes que a sociedade julgava ser correto.

O livro de Capote foi recebido com muitas ressalvas pela crítica, e mais ainda a possibilidade de sua adaptação para o cinema. Na Paramount, havia muita preocupação com a realização do filme:

Jurow and Shepherd hadn't the faintest idea how the hell they were going to take a novel with no second act, a nameless gay protagonist, a motiveless drama, and an unhappy ending, and turn it into a Hollywood movie. (Even when it was just a book, *Breakfast at Tiffany's* was causing a stir. Despite Capote's enormous celebrity, Harper's Bazaar refused to publish the novel on account of certain distasteful four-letter words.)<sup>385</sup>

É notável que várias – pequenas e grandes – alterações foram feitas em função da censura, como no exemplo apresentado acima. A supressão do trecho no qual Holly indica claramente de onde vem sua renda esconde do grande público espectador do filme uma informação determinante para a afirmação de que ela era

---

<sup>385</sup> “Jurow e Shepherd [os produtores] não faziam a menor ideia de como pegar um romance sem segundo ato, com um protagonista gay sem nome, um drama sem motivação, um final infeliz e transformá-lo num filme de Hollywood. (Mesmo quando era apenas um livro, *Bonequinha de luxo* já causava comoção. Apesar da enorme celebridade de Capote, a revista Harper's Bazaar se recusou a publicar o romance por causa do mau gosto de certas palavras)” (WASSON, Sam. *Fifth Avenue, 5 A.M.: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and The Dawn of the Modern Woman*. HarperCollins e-books. *E-book*, posição 137).

uma prostituta, ou pelo menos, deixa ambíguo. Outras partes permanecem e afirmam essa condição, inseridas por meio do humor da comédia-romântica, como foi classificado o filme. O espectador não tem certeza, como tem o leitor do livro. É certo que na época do lançamento do livro ele foi amplamente lido, mas o alcance de um filme de Hollywood é indiscutivelmente maior para o período do qual estamos falando.

Ainda no início da narrativa, há outro excerto que expõe a situação de Holly como prostituta. O narrador-personagem está em seu quarto numa noite de outono, já deitado em sua cama, tomando um Bourbon, quando tem a sensação de ser observado, o que ele diz já ter escrito sobre isso, mas nunca experimentado. Quando ele percebe uma batida na janela:

The feeling of being watched. Of someone in the room. Then: an abrupt rapping at the window, a glimpse of ghostly gray: I spilled the bourbon. It was some little while before I could bring myself to open the window, and ask Miss Golightly what she wanted. "I've got the most terrifying man downstairs," she said, stepping off the fire escape into the room. "I mean he's sweet when he isn't drunk, but let him start lapping up the vino, and oh God quel beast! If there's one thing I loathe, it's men who bite." She loosened a gray flannel robe off her shoulder to show me evidence of what happens if a man bites. The robe was all she was wearing. "I'm sorry if I frightened you. But when the beast got so tiresome I just went out the window. I think he thinks I'm in the bathroom, not that I give a damn what he thinks, the hell with him, he'll get tired, he'll go to sleep, my God he should, eight martinis before dinner and enough wine to wash an elephant. Listen, you can throw me out if you want to. I've got a gall barging in on you like this. But that fire escape was damned icy. And you looked so cozy".<sup>386</sup>

Holly é uma garota de 18 anos que vive sozinha em Nova Iorque. As situações pelas quais ela passa mostram o quanto precisa ter autonomia e coragem para sobreviver. Leva homens bêbados para seu apartamento que se tornam

---

<sup>386</sup> "A sensação de estar sendo observado. De alguém estar no meu quarto. Então: uma batida abrupta na janela, um vislumbre cinza fantasmagórico: eu derramei o bourbon. Demorou um pouco para que eu pudesse abrir a janela e perguntar à senhorita Golightly o que ela queria. 'Eu tenho o homem mais aterrorizante no andar de baixo', disse ela, saindo da escada de incêndio para o quarto. 'Quero dizer, ele é doce quando não está bêbado, mas deixe-o começar a enxugar o 'vino' e, oh, Deus 'quel' animal! Se há uma coisa que eu odeio são os homens que mordem'. Ela soltou um roupão de flanela cinza do ombro para mostrar a evidência do que acontece se um homem morde. O roupão era tudo o que ela estava vestindo. 'Desculpe se assustei você. Mas quando aquele animal ficou inconveniente, eu saí pela janela. Acho que ele acha que estou no banheiro, não que eu dê a mínima para o que ele pensa, o inferno com ele, ele vai se cansar, ele vai dormir, meu Deus ele deveria, oito martinis antes do jantar e vinho suficiente para lavar um elefante. Ouça, você pode me expulsar se quiser. Eu tenho uma galera que faria isso como você. Mas aquela escada de incêndio estava um maldito gelo. E você parecia tão aconchegante'" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 17-18).

agressivos às vezes, está sempre em público com vários homens ao mesmo tempo, em restaurantes famosos e nas ruas. Sua vida é exposta.

O trecho citado anteriormente, na adaptação fílmica ganha outros sentidos. O narrador-personagem, que não tem nome no romance, e no filme se chama Paul, também é um escritor não publicado, mas não é gay. Ele também se prostitui, sendo sustentado por sua amante, Mrs. Falenson, uma decoradora *socialite* casada. O diálogo transcrito não acontece no clima de curiosidade mútua, evidenciado no romance de Capote. No filme, a construção de Holly Golightly e Paul Varjak (“Fred”) como um casal é o fio condutor da narrativa, que vai culminar em um final feliz hollywoodiano. O roteiro do filme manteve o mesmo diálogo do livro, mas alterou alguns detalhes cênicos, incluiu a amante e definiu a heterossexualidade do narrador.

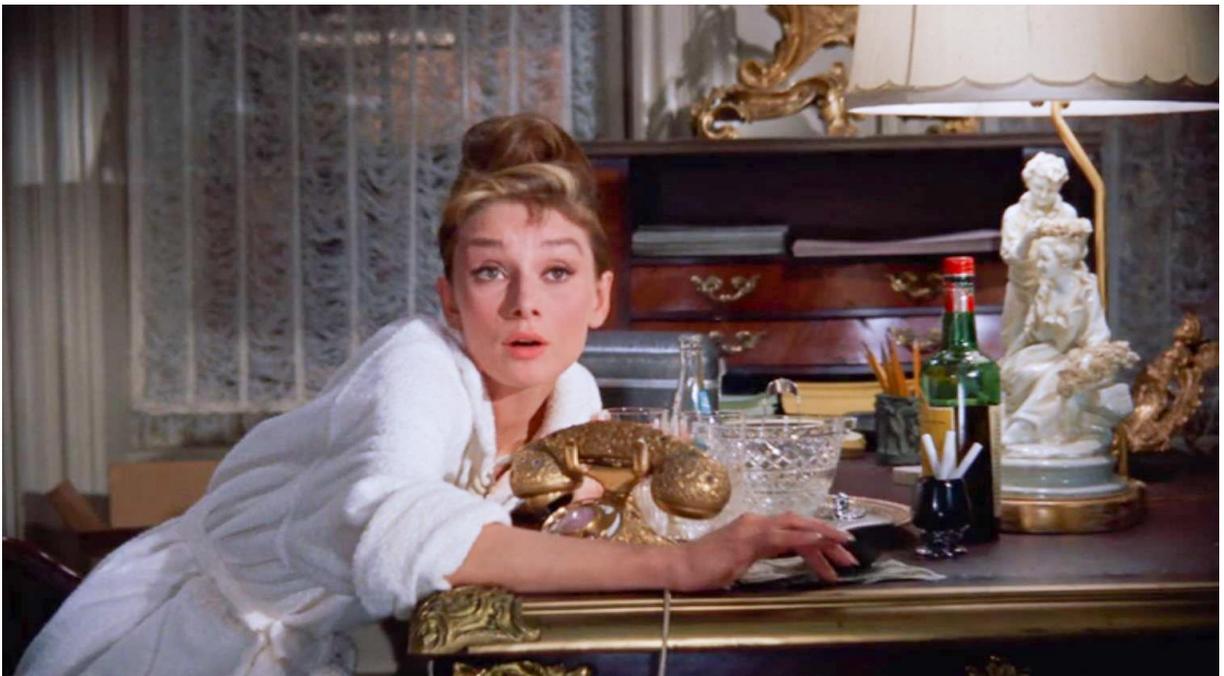
Holly pergunta a Paul, no filme, tocando nas notas sobre a mesa: “US\$300! She is very generous! Is it about the week, the hour or what?”<sup>387</sup> Ele se ofende, ela pede desculpas. Paul também se prostitui, como Holly. A cena é permeada de ironia, pois ambos sabem das nuances da profissão. Ela vê sua máquina de escrever e comenta que não há uma fita, dando a entender que ele não tem escrito ultimamente como disse. Com uma música melancólica de fundo, a cena íntima se segue quando ela fala sobre o irmão que está na guerra, o relógio bate 4 horas e 30 minutos, ela sugere que tirem um cochilo e se deita ao seu lado na cama. Holly adormece, mas acorda com pesadelos (ver a sequência de imagens da Figura 9).

---

<sup>387</sup> “US\$300! Ela é muito generosa! É por semana, hora ou o quê?” (*BREAKFAST at Tiffany's*. Direção: Blake Edwards. Produção: Martin Jurow e Richard Shepherd. Intérpretes: Darryl Alan Reed, Audrey Hepburn, Beverly Powers, Dorothy Whitney, Martin Balsam, George Peppard. Fotografia: Franz Planer e Philip H. Lathrop. Roteiro: George Axelrod. Música: Henry Mancini. [S.l.]: Jurow-Shepherd Productions, 1961. 1 DVD (114 min), son., color).

Figura 9 – Sequência de imagens das cenas em que Holly vai ao apartamento de Paul







Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

A cena mostra duas faces de Holly: uma pública, externa, que é segura, engajada, irônica, e uma íntima, insegura, angustiada, fugidia. A busca de equilíbrio entre essas duas polaridades é constante, variando entre cenas que mostram a maturidade da personagem e outras que reforçam a sua fragilidade.

Um aspecto percorre as duas narrativas: os sonhos da personagem estão subordinados ao enredamento social e o percurso causa sofrimento. No caso de Holly, ela está em busca do *American Dream*, mas não é livre para alcançar sua realização pessoal. Holly se “treinou” para conseguir sair com homens maduros e poder se sustentar:

That's not bad. I can't get excited by a man until he's forty-two. I know this idiot girl who keeps telling me I ought to go to a head-shrinker; she says I have a father complex. Which is so much *merde*. I simply *trained* myself to like older men, and it was the smartest thing I ever did. How old is W. Somerset Maugham?<sup>388</sup>

Truman Capote cita músicas em suas obras com muita frequência. Em *Breakfast at Tiffany's*, Holly Golightly canta e toca violão. O excerto no qual o narrador-personagem conta que a ouve cantar evoca o passado desconhecido de

---

<sup>388</sup> “Isso não é ruim. Eu não posso ficar excitada por um homem até ele ter 42 anos. Eu conheço uma garota idiota que vive me dizendo que eu deveria falar com um psicólogo; ela diz que eu tenho um complexo de Electra. Isso é uma *merde*. Eu simplesmente me *treinei* para gostar de homens mais velhos, e foi a coisa mais inteligente que já fiz. Quantos anos tem W. Somerset Maugham?” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 19, grifos do autor).

Holly, por meio de suas escolhas e seu tom de voz, tudo é descrito de forma a instalar essa atmosfera dupla, de uma garota de origem simples que veio do interior, mas que conhece as músicas da moda, que estão “em alta” no momento, associando ao fato de que ela vive a noite, é uma prostituta.

Capote descreve uma festa organizada por Holly, expondo sua vida noturna, suas relações com diversos homens mais velhos que ela, militares. Não há mulheres, aparece apenas uma modelo, que tem um papel na narrativa, Mag Wildwood.<sup>389</sup>

Todos os outros convidados são homens:

A multitude did. Within the next quarter-hour a stag party had taken over the apartment, several of them in uniform. I counted two Naval officers and an Air Force colonel; but they were outnumbered by graying arrivals beyond draft status. Except for a lack of youth, the guests had no common theme, they seemed strangers among strangers; indeed, each face, on entering, had struggled to conceal dismay at seeing others there. It was as if the hostess had distributed her invitations while zigzagging through various bars; which was probably the case. After the initial frowns, however, they mixed without grumbling, especially O.J. Berman, who avidly exploited the new company to avoid discussing my Hollywood future. I was left abandoned by the bookshelves; of the books there, more than half were about horses, the rest baseball. Pretending an interest in *Horseflesh and How to Tell It* gave me sufficiently private opportunity for sizing Holly's friends.<sup>390</sup>

No filme, a cena foi elaborada para ser engraçada (o filme é classificado como uma comédia romântica). Há várias mulheres e a polícia chega para terminar com a confusão e o barulho. Há uma comparação entre o dia e a noite, pois durante a noite Holly tem uma personalidade ligada à prostituição e durante o dia ela faz coisas costumeiras, cotidianas, como pintar os cabelos e deixá-los secar ao sol enquanto canta e toca seu violão:

<sup>389</sup> A cena que dá ênfase à personagem Mag Wildwood na narrativa de Capote foi analisada na página 98, do segundo capítulo.

<sup>390</sup> “Dentro dos 15 minutos seguintes uma festa de despedida de solteiro tomou conta do apartamento, vários deles de uniforme. Eu contei dois oficiais da Marinha e um coronel da Força Aérea; mas os de uniforme estavam em desvantagem em relação ao número de chegada de grisalhos, estes além do status de recrutamento. Exceto pela falta de juventude, os convidados não tinham nada em comum, pareciam estranhos entre estranhos; na verdade, cada um, ao entrar, tentou para ocultar o desalento de ver os outros ali. Era como se a anfitriã tivesse distribuído seus convites enquanto ziguezagueava por vários bares; o que provavelmente foi o caso. Após as carrancas iniciais, porém, eles se misturaram sem resmungar, especialmente O.J. Berman, que explorou avidamente as novas companhias para evitar discutir sobre meu futuro em Hollywood. Fui abandonado ao lado da estante de livros; dos livros de lá, mais da metade eram sobre cavalos, o resto de beisebol. Fingindo interesse em *Cavalos e como falar deles* me deu oportunidade de observar discretamente os amigos de Holly” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 34-35).

Also, she had a cat and she played the guitar. On days when the sun was strong, she would wash her hair, and together with the cat, a red tiger-striped tom, sit out on the fire escape thumbing a guitar while her hair dried. Whenever I heard the music, I would go stand quietly by my window. She played very well, and sometimes sang too. Sang in the hoarse, breaking tones of a boy's adolescent voice. She knew all the show hits, Cole Porter and Kurt Weill; especially she liked the songs from *Oklahoma!*, which were new that summer and everywhere. But there were moments when she played songs that made you wonder where she learned them, where indeed she came from. Harsh-tender wandering tunes with words that smacked of pineywoodso prairie. One went: *Don't wanna sleep, Don't wanna die, Just wanna go a-travelin' through the pastures of the sky*; and this one seemed to gratify her the most, for often she continued it long after her hair had dried, after the sun had gone and there were lighted windows in the dusk.<sup>391</sup>

O figurino e a música são incumbidos de trazer, por meio da materialidade dos sentidos, a menina simples do interior, que usa a calça cigarrete,<sup>392</sup> a sapatilha e o moletom, além do cabelo amarrado de forma despretensiosa (Figura 10). Holly canta “músicas andarilhas, ásperas e sentimentais, com palavras que sugeriam pinheiros ou pradarias”, mostrando a saudade de seu lugar de origem. Esse trecho apresentado na narrativa de Capote servirá de inspiração para a criação da canção tema do filme, trazendo algumas adaptações.<sup>393</sup>

O estilo íntimo e casual da cena mostra também a condição financeira de Holly, os poucos recursos que possui para se vestir e que também estão representados no mobiliário de seu apartamento, e faz oposição ao figurino da noite, da mulher pública. Mostra, principalmente, que ela era muito jovem, característica percebida pelo seu vestuário, que já trazia os traços de rebeldia da juventude dos anos 1950.

<sup>391</sup> “Além disso, ela tinha um gato e tocava violão. Nos dias em que o sol ficava forte, ela lavava os cabelos e, junto com o gato, um macho vermelho rajado, sentava-se na saída de incêndio dedilhando o violão enquanto o cabelo secava. Sempre que ouvia a música, ficava quieto na minha janela. Ela tocava muito bem e às vezes cantava também. Cantou nos tons roucos, quebrados tons da voz adolescente de um rapaz. Ela conhecia todos os sucessos dos musicais, Cole Porter e Kurt Weill; ela gostava especialmente das músicas de *Oklahoma!*, que eram novas naquele verão e em todos os lugares. Mas houve momentos em que ela tocou músicas que instigavam a perguntar onde ela as aprendeu, de onde ela realmente veio. Músicas andarilhas, ásperas e sentimentais, com palavras que sugeriam pinheiros ou pradarias. Uma delas: *não quero dormir, não quero morrer, só quero ir viajar pelas pastagens do céu*; e esta parecia a que ela mais gostava, pois muitas vezes ela continuava por muito tempo depois que o cabelo secava, depois que o sol se fora e havia janelas iluminadas no crepúsculo” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 16-17, grifos do autor).

<sup>392</sup> “Cigarrete: Calças justas e estreitas, a princípio populares entre os homens ingleses durante a década de 50. Calças semelhantes foram usadas pelas mulheres na década de 60” (O'HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 81).

<sup>393</sup> A análise da cena do filme está nas páginas 223 a 226 desta tese.

Figura 10 – Holly cuida dos cabelos enquanto canta “Moon river”



Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

Como exemplo do figurino e do apartamento de uma *socialite* rica de Nova Iorque, no filme é possível observar Mrs. Falenon, a amante de Paul, que é casada com um senhor muito rico que vive em viagens. Os detalhes de seu vestuário casual fazem contraste com o figurino de Holly. Mrs. Falenon veste um robe de seda verde-esmeralda e sapatos de salto, além de acariciar um poodle, também símbolo de status e riqueza (Figura 11).

Figura 11 – Mrs. Falenson cancela o encontro com Paul



Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

Conforme comentado anteriormente, a relação entre o ser humano e as coisas é o centro dos pilares da alegoria da “modernidade como fantasmagoria”, que tem como base o fetiche. Esse aspecto pode ser exemplificado com um excerto de *Breakfast at Tiffany's*, no qual há uma referência ao vestido “Mainbocher”, utilizado

por Truman Capote para a caracterização de Holly Golightly como “a *real phony*”.<sup>394</sup> Essa expressão caracteriza a personagem em sua ambiguidade: uma menina prostituta, a inocência e a malícia, alguém que acredita que a falsidade em que vive é real.

A expressão paradoxal “She believes all this crap she believes” incorpora a ideia de fantasmagoria social ao mostrar que a personagem projeta suas fantasias e mentiras acreditando nelas. Ela não se vê como prostituta, não se nomeia assim. É como se fingisse ser prostituta, sendo. Esse paradoxo é a base da fantasmagoria social criada na obra, que vai ser refletida no filme de forma um pouco diferente, pois a censura e sua idealização de modelo americano de mulher não permitirão que seja encenada essa prostituta “pura”, como descreveu Capote.

Vestidos do *couturier* americano Main Rousseau Bocher<sup>395</sup> encontram-se hoje no *The Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque. Seus vestidos contribuíram para a criação da “era das *socialites*”:

The term ‘socialite’ is a mainstay in popular culture and has its roots in the eighteenth and nineteenth century, when it referred to a woman – either a wife or mistress of nobility – who in their ceremonial title, was required to spend much of their time socialising. Additionally socializing was often necessary to their livelihood and the maintenance of their cultural footing. More recently, in the twentieth-century the notion of a socialite has become intrinsically linked with New York’s high society. Increasing wealth and culture in the city created the phenomenon of the ‘ladies who lunch’. According to John Fairchild, publisher of *Women’s Wear Daily*, the term was solidified in his magazine in the early 1960s (long before Stephen Sondheim’s Broadway hit), and regularly used in the social pages of *WWD* along side images of upper class women. The era, which lasted from the mid-1950s until (arguably) the late-1980s, saw the elegant set of New Yorkers – millionaire wives, former models, editors and designers – frequenting Madison Avenue restaurants like The Colony, Le Pavillon, La Côte Basque and La Caravelle. The women in these establishments outnumbered the men six to one, making them prime spots for the financial and social elite to mingle frothily in designer

<sup>394</sup> Seu amigo O. J. a chama de “impostora de verdade”, evidenciando a característica ambígua da personagem: artilosa e ao mesmo tempo ingênua (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 30).

<sup>395</sup> “Mainbocher: 1890-1976. Estilista. Nascido Main Rousseau Bocher, em Chicago, Estados Unidos. Estudou na Universidade de Chicago, na Chicago Academy of Fine Arts e, em Nova York, na Art Students League. [...] Em 1930, Mainbocher tornou-se o primeiro americano a abrir com sucesso um salão de costura em Paris. [...] O vestido de noiva que criou para o casamento de Mrs. Wallis Simpson com o duque de Windsor anunciou a voga do ‘azul Wallis’ [1937]. Os vestidos de Mainbocher costumavam ser descritos como ‘de boa linhagem’, elegantes e refinados. Por diversas vezes, renovou o vestido pretinho. Uma coleção memorável, em 1939, previu o New Look [de Dior] de 1947” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 180).

clothes and jewellery.<sup>396</sup>

O vestido por si, na qualidade de mercadoria, era um símbolo de fetiche. Main Rousseau Bocher foi o *couturier* das *socialites* na década de 1950 e Truman Capote fazia parte dessa sociedade:

The mid to late-1950s was an opulent time, adjacent industries and cultural characters rubbed shoulders over lunch, facilitated by characters like the Duchess of Windsor, Truman Capote, Slim Keith, Babe Paley, Jackie O, Nan Kempner, Adele Astaire, Gloria Vanderbilt, Lila Wallace and Bunny Mellon, among many others. Fashion designers were also important in marking this social elite. One of the most prominent was the haute couturier Main Rousseau Bocher, with his label Mainbocher, who dressed many of these ladies who lunched, resulting in the designer's business success corresponding closely with that of the socialite era.<sup>397</sup>

O fato de Capote registrar em *Breakfast at Tiffany's* que Holly possuía um vestido da Maison Mainbocher permite inferir características atribuídas à personagem por meio dessa “transmissão” de informações: Holly desejava ser *socialite* – sua fantasmagoria – e também desejava parecer rica, por isso usava um dos códigos de vestuário da sociedade, mas era uma prostituta, pois não possuía um emprego e conseguia gastar com um vestido da *Haute-couture*.<sup>398</sup>

---

<sup>396</sup> “O termo ‘socialite’ é um dos pilares da cultura popular e tem suas raízes nos séculos XVIII e XIX, quando se referia a uma mulher – ou esposa ou amante da nobreza – que, em seu título cerimonial, era obrigada a gastar grande parte de sua vida socializando. Além disso, a socialização muitas vezes era necessária para seu sustento e para a manutenção de sua base cultural. Mais recentemente, no século XX, a noção de socialite tornou-se intrinsecamente ligada à alta sociedade de Nova Iorque. O aumento da riqueza e da cultura na cidade criou o fenômeno das ‘senhoras que almoçam’. De acordo com John Fairchild, editor do *Women's Wear Daily*, o termo foi solidificado em sua revista no início dos anos 1960 (muito antes do sucesso de Stephen Sondheim na Broadway) e usado regularmente nas páginas sociais do WWD, junto com imagens de mulheres de classe alta. A era, que durou de meados dos anos 1950 até (indiscutivelmente) o final dos anos 1980, viu o elegante conjunto de nova-iorquinos – esposas milionárias, ex-modelos, editores e designers – frequentando restaurantes da Madison Avenue como The Colony, Le Pavillon, La Côte Basque e La Caravelle. As mulheres nesses estabelecimentos superavam os homens em seis para um, tornando-os pontos privilegiados para a elite financeira e social misturar-se futilmente em roupas de grife e joias” (GARDNER, Laura. *Mainbocher & the decline of the socialite: Reflecting on the Bygone Era of High Society. Vestoj: the platform for critical thin king on fashion*).

<sup>397</sup> “O meio até o final da década de 1950 foi um período opulento, indústrias adjacentes e personagens culturais se irritaram durante o almoço, facilitado por personagens como a Duquesa de Windsor, Truman Capote, Slim Keith, Babe Paley, Jackie O, Nan Kempner, Adele Astaire, Gloria Vanderbilt, Lila Wallace e Bunny Mellon, dentre muitas outras. Os designers de moda também foram importantes para marcar essa elite social. Um dos mais proeminentes foi o estilista de alta-costura Main Rousseau Bocher, com sua marca Mainbocher, que vestiu muitas dessas damas que almoçaram, resultando no sucesso comercial do designer correspondendo intimamente ao da era da socialite” (GARDNER. *Mainbocher & the decline of the socialite*).

<sup>398</sup> “Haute-Couture: A palavra francesa *couture* significa costura ou trabalho de agulha. *Haute-couture* é estilismo e execução de alta qualidade. O estilista ou *couturier* (*couturière*) cria modelos com base numa *toile* feita de linho fino ou musselina, a qual leva o nome da cliente. As peças decalcadas da *toile* são então executadas. Em 1868, fundou-se em Paris o Syndicat de La Couture Parisienne

A própria citação de Capote “humaniza” o vestido e, ao mesmo tempo, “mercantiliza” a pessoa que o usa: “So I suppose I’ll sleep until Saturday, really get a goods *chluffen*. Saturday morning I’ll skip out to the bank. Then I’ll stop by the apartment and pick up a nightgown or two and my Mainbocher.”<sup>399</sup> Após sofrer um aborto e quase morrer, as providências a tomar antes de pegar um voo em fuga para o Brasil são: pegar uma ou duas camisolas e o seu “Mainbocher”, que subentende-se como sendo um vestido de alta-costura, mas com tratamento de pessoa importante e essencial. O próprio vestido de alta costura personifica o grande criador. O vestido não é um vestido qualquer: é um Mainbocher.

Quanto à escolha de Capote por incluir a Maison Mainbocher em sua caracterização da personagem, há um fato marcante em relação à carreira do costureiro que pode ter sido importante: a criação do vestido de noiva do casamento da *socialite* americana, Mrs. Wallis Simpson, com o duque de Windsor. Na época, foi especialmente escandaloso o fato de que Wallis foi amante de Edward, o Príncipe de Gales, ainda sendo casada. Após seu divórcio, Edward abdicou do trono em favor de seu irmão George VI para poder se casar com ela:

The designer, originally from New York, opened his couture house in Paris in 1929 under the moniker Mainbocher, after leaving his job as the editor-in-chief of *Vogue Paris*. In 1936 Wallis Simpson, a key figure of her generation, famously wore Mainbocher to her wedding to King Edward VIII. The dress, and the wedding – including, as it did, the King’s abdication and the elevation of a commoner to nobility – became a point of public fascination and launched Mainbocher’s American career. Following this success, the designer moved back to New York in 1940 and established his fashion house there, making Mainbocher Christian Dior’s American couture counterpart in catering for the upper class set.<sup>400</sup>

Um “Mainbocher” é a referência estética geratriz na obra literária de Capote

---

(atualmente chambre Syndicale de La Haute-couture), para evitar que modelos fossem plagiados. A *Haute-couture* conta com um grupo numeroso de especialistas, que fazem botões, luvas, bijuterias, chapéus e adornos com altíssimo nível de qualidade. A *Haute-couture*, ou alta-costura, é trabalhosa e cara. [...]” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 139).

<sup>399</sup> “Então acho que vou dormir até sábado, realmente ter um bom descanso. Sábado de manhã eu vou dar um pulo no banco. Depois vou passar pelo apartamento e pegar uma ou duas camisolas e meu Mainbocher” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 101).

<sup>400</sup> “O estilista, originalmente de Nova Iorque, abriu sua casa de alta-costura em Paris em 1929, sob o nome de Mainbocher, depois de deixar o cargo de redator-chefe da *Vogue Paris*. Em 1936, Wallis Simpson, uma figura chave de sua geração, famosamente usou Mainbocher para seu casamento com o rei Edward VIII. O vestido e o casamento – incluindo, como aconteceu, a abdicação do rei e a elevação de um plebeu à nobreza – tornaram-se um ponto de fascínio público e lançaram a carreira americana de Mainbocher. Após esse sucesso, o estilista voltou para Nova Iorque em 1940 e estabeleceu sua casa de moda lá, fazendo com que a American Couture de Mainbocher, da Christian Dior, atendesse ao grupo de alta classe” (GARDNER. *Mainbocher & the decline of the socialite*).

para traçar os contornos da personagem Holly Golightly. Por meio dessa referência explícita, o escritor deseja dizer mais do que apenas indicar peças de roupa. Deseja qualificar o estilo da personagem, atribuindo-lhe características essenciais ao seu tipo. Obviamente, o leitor contemporâneo à obra fez essas inferências, ao passo que o leitor atual, que porventura desconheça a origem da referência, precisará pesquisar para compreendê-la ou, em muitos casos, não perceberá a intertextualidade presente na citação direta a este grande costureiro da época.

Abaixo são apresentados os trechos descritivos da personagem Holly Golightly com o objetivo de mensurar a interferência de Truman Capote por meio desse recurso criativo literário, isto é, atribuir características externas à personagem de forma a dar-lhe contornos internos, criados na mente do leitor com auxílio de sua imaginação.<sup>401</sup>

Essas características criadas por Capote foram mantidas na configuração estética da personagem na obra cinematográfica. Algumas vezes, cenas literárias foram recolocadas em cenas fílmicas de formas diferentes, mediante a roteirização da obra, mas os diálogos e descrições mantiveram laços com a obra original. O Quadro 2 registra os 17 excertos nos quais Truman Capote descreve em sua narrativa o vestuário da personagem Holly Golightly e, para contrapor às escolhas estéticas do filme, na coluna da direita, estão imagens dos figurinos usados:

---

<sup>401</sup> Para um aprofundamento sobre a relação moda e literatura destaco as seguintes obras de minha autoria: o livro *Moda e ironia em Dom Casmurro* (Editora Alameda, 2010); o artigo “Moda e literatura: convergências possíveis” (Disponível em: <[http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08\\_IARA\\_vol4\\_n2\\_Artigo.pdf](http://www1.sp.senac.br/hotsites/blogs/revistaiara/wp-content/uploads/2015/01/08_IARA_vol4_n2_Artigo.pdf)>. Acesso em: 15 mar. 2019); o artigo “Modernidade e moda em Esaú e Jacó, de Machado de Assis” (Disponível em: <<http://submission.scielo.br/index.php/mael/article/view/171298>>. Acesso em: 15 mar. 2019); o artigo “Moda e espionagem em El tiempo entre costuras, de María Dueñas” (Disponível em: <<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/100>>. Acesso em: 15 mar. 2019); o capítulo de livro “O que veste Capitu?”, publicado no livro *A história na moda, a moda na história*. Organização Camila Borges, Joana Monteleone, Paulo Debon. São Paulo: Alameda, 2019.

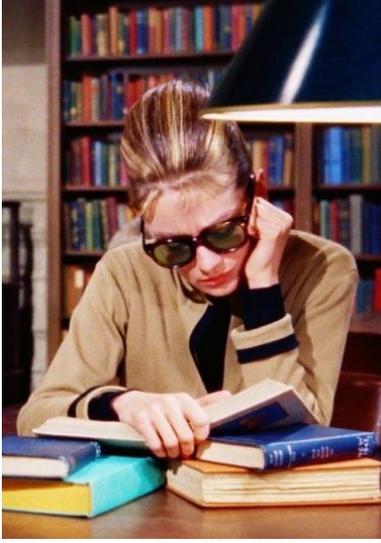
Quadro 2 – Descritivos da personagem Holly Golightly no livro *Breakfast at Tiffany's*, de Truman Capote, e suas respectivas imagens no filme

	<b>Excerto, descritivo de Holly Golightly destacados na ordem dos acontecimentos no livro</b>	<b>Resumo do excerto do livro</b>	<b>Imagem do filme relacionada ao descritivo do livro</b>
1	“I see pieces of her all the time, a flat little bottom, any skinny girl that walks fast and straight” (p. 9).	Comentário de Joe Bell, amigo de Holly, dizendo que a procurou pelas ruas durante os anos em que ela esteve ausente. Expõe um biótipo definidor da personagem: magra, sem curvas, corpo de garota.	Não há referência a este excerto no filme. A ideia de que Holly desapareceu não está no roteiro.
2	“She was still on the stairs, now she reached the landing, and the ragbag colors of her boy’s hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow, caught the hall light. It was a warm evening, nearly summer, and she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinness, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouth was large, her nose upturned. A pair of dark glasses blotted out her eyes. It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman. I thought her anywhere between sixteen and thirty; as it turned out, she was shy two months of her nineteenth birthday” (p. 12-13).	Holly chegando a seu apartamento, sendo perseguida por Mr. Arbuck. Primeira cena na qual a personagem aparece na narrativa.	

3	<p>“She was never without dark glasses, she was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and grays and lack of luster that made her, herself, shine so. One might have thought her a photographer’s model, perhaps a young actress, except that it was obvious, judging from her hours, she hadn’t time to be either” (p. 14).</p>	<p>Parte inicial do livro na qual o narrador-personagem ainda não é amigo de Holly. Ele é ainda um observador.</p>	<p>Não há referência explícita a este excerto no filme. A descrição das características físicas certamente foi usada para delinear a personagem para o filme.</p>
4	<p>“On the way home I noticed a cab-driver crowd gathered in front of P. J. Clarke’s saloon, apparently attracted there by a happy group of whiskey-eyed Australian army officers baritoneing, ‘Waltzing Matilda.’ As they sang they took turns spin-dancing a girl over the cobbles under the El; and the girl, Miss Golightly, to be sure, floated round in their arms light as a scarf” (p. 15).</p>	<p>Holly é a metáfora do lenço ou echarpe que flutua nas mãos dos homens.</p>	<p>Não há referência a este excerto no filme.</p>

5	<p>“She loosened a gray flannel robe off her shoulder to show me evidence of what happens if a man bites” (p. 17).</p>	<p>Holly veste um roupão de flanela cinza, sem nada por baixo, quando foge do bêbado que estava em seu quarto para o apartamento do narrador-personagem. (No filme, o roupão ficou um pouco mais sofisticado: branco e felpudo, usando uma combinação por baixo).</p>	
6	<p>“[...] ‘the kid’s fifteen. But stylish: she’s okay, she comes across. Even when she’s wearing glasses <i>this</i> thick; even when she opens her mouth and you don’t know if she’s a hillbilly or an Okie or what. I still don’t. My guess, nobody’ll ever know where she came from. She’s such a goddamn liar, maybe she don’t know herself any more. But it took us a year to smooth out that accent. How we did it finally, we gave her French lessons: after she could imitate French, it wasn’t so long she could imitate English. We modeled her along the Margaret Sullavan type, but she could pitch some curves of her own” (p. 31).</p>	<p>O.J., seu antigo agente em Hollywood, conta como a viu pela primeira vez. Margaret Sullavan foi uma atriz norte americana famosa. Esse excerto mostra como as garotas eram moldadas ao sistema estético hollywoodiano de criação de estrelas. Holly era uma caipira que tinha talento. Seu nome era Lulamae Barnes. No filme, Doc mostra uma foto dela ao seu lado e do irmão, Fred. Abaixo, as filhas do fazendeiro Doc.</p>	

7	<p>“What scandals are you spreading, O.J.?’ Holly splashed into the room, a towel more or less wrapped round her and her wet feet dripping footmarks on the floor” (p. 33-34).</p>	<p>Durante a festa que promove em seu apartamento, Holly aparece para os seus convidados inicialmente enrolada na toalha, saindo do banho. Ela também está de óculos escuros nesse momento. (No filme, Holly entra na sala com um lençol enrolado ao corpo).</p>	
8	<p>“She was on her knees poking under the bed. After she’d found what she was looking for, a pair of lizard shoes, she had to search for a blouse, a belt, and it was a subject to ponder, how, from such wreckage, she evolved the eventual effect: pampered, calmly immaculate, as though she’d been attended by Cleopatra’s maid” (p. 53).</p>	<p>Com este excerto, Capote demonstra a habilidade de Holly em ser espontânea, naturalmente chique e moderna. Esse é o estereótipo de beleza feminina jovem que se tornará marcante a partir de então.</p>	

9	<p>“It was after seven, she was freshening her lipstick and perking up her appearance from what she deemed correct for a library to what, by adding a bit of scarf, some earrings, she considered suitable for the Colony” (p. 58).</p>	<p>Holly está na biblioteca e se arruma para ir ao restaurante Colony, um ponto de encontro famoso das <i>socialites</i>.</p>	
10	<p>“She answered the door at once; in fact, she was on her way out — white satin dancing pumps and quantities of perfume announced gala intentions. ‘Well, idiot,’ she said, and playfully slapped me with her purse. ‘I’m in too much of a hurry to make up now. We’ll smoke the pipe tomorrow, okay?’” (p. 71).</p>	<p>O narrador-personagem vai ao encontro de Holly para lhe contar sobre o aparecimento de seu ex-marido, Doc. Ela está se arrumando para a noite.</p>	

11	<p>“June, July, all through the warm months she hibernated like a winter animal who did not know spring had come and gone. Her hair darkened, she put on weight. She became rather careless about her clothes: used to rush round to the delicatessen wearing a rain-slicker and nothing underneath. José moved into the apartment, his name replacing Mag Wildwood’s on the mailbox” (p. 79-80).</p>	<p>O irmão de Holly, Fred, foi morto na guerra. Ela recebeu a notícia e teve uma crise, quebrando todo seu apartamento. Após esse episódio, ela muda completamente. Passou a descuidar de sua aparência e cuidar da casa. José, o diplomata brasileiro, foi morar com ela e faziam planos de casamento e mudança para o Brasil.</p>	
12	<p>“Come on,’ she said, when she found me awaiting the postman. ‘Let’s walk a couple of horses around the park.’ She was wearing a windbreaker and a pair of blue jeans and tennis shoes; she slapped her stomach, drawing attention to its flatness: ‘Don’t think I’m out to lose the heir. But there’s a horse, my darling old Mabel Minerva – I can’t go without saying good-bye to Mabel Minerva” (p. 85).</p>	<p>Holly está com passagens compradas para o Brasil, com planos de efetivar o casamento com José. Ela sai para cavalgar, mas os cavalos dispam.</p>	<p>Não há referência a este excerto no filme.</p>

13	<p>“Holly, entering police headquarters, wedged between two muscular detectives, one male, one female. In this squalid context even her clothes (she was still wearing her riding costume, windbreaker and blue jeans) suggested a gang-moll hooligan: an impression dark glasses, disarrayed coiffure and a Picayune cigarette dangling from sullen lips did not diminish” (p. 89-90).</p>	<p>Holly veste o mesmo figurino do excerto anterior, mudando o contexto, o que é ressaltado pelo narrador-personagem por alterar completamente sua imagem nas fotos sensacionalistas dos tabloides. No filme, a cena da prisão é simplificada, sem agressões.</p>	
14	<p>“‘Well, darling,’ she’d greeted me, as I tiptoed toward her carrying a carton of Picayune cigarettes and a wheel of new-autumn violets, ‘I lost the heir.’ She looked not quite twelve years: her pale vanilla hair brushed back, her eyes, for once minus their dark glasses, clear as rain water– one couldn’t believe how ill she’d been” (p. 97).</p>	<p>Holly está no hospital após ser presa e sofrer o aborto. Ela recebe a visita do narrador-personagem.</p>	<p>Não há referência a este excerto no filme. Holly não esteve grávida e nem sofreu o aborto.</p>

15	<p>“Guided by a compact mirror, she powdered, painted every vestige of twelve-year-old out of her face. She shaped her lips with one tube, colored her cheeks from another. She penciled the rims of her eyes, blued the lids, sprinkled her neck with 4711; attached pearls to her ears and donned her dark glasses; thus armored, and after a displeased appraisal of her manicure’s shabby condition, she ripped open the letter and let her eyes race through it while her stony small smile grew smaller and harder” (p. 98-99).</p>	<p>Holly se arruma para ler a carta que José deixou para ela, antes de abandoná-la. Ele desistiu do casamento por causa da sua prisão. Não poderia se casar com uma mulher que não fosse honesta por ter cargo político.</p>	<p>No filme, a cena é modificada. Holly sai da prisão e pretende ir ao aeroporto usando a passagem deixada por José. Ela troca de roupa no carro, vestindo um vestido preto. O diálogo é o mesmo do hospital.</p> 
16	<p>“Then I’ll stop by the apartment and pick up a nightgown or two and my Mainbocher.” (p. 101).</p>	<p>Holly planeja o que fará quando sair do hospital. Pegar o vestido Mainbocher está na lista de prioridades, antes de usar a passagem deixada por José para fugir de Nova Iorque para não testemunhar contra Sally Tomato.</p>	<p>Não há referência a este excerto no filme.</p>
17	<p>“The Carey chauffeur was a worldly specimen who accepted our slapdash luggage most civilly and remained rock-faced when, as the limousine swished uptown through a lessening rain, Holly stripped off her clothes, the riding costume she’d never had a chance to substitute, and struggled into a slim black dress. We didn’t talk: talk could</p>	<p>Holly está organizando sua fuga logo após sair do hospital, ainda com a roupa de montaria. Ela espera no bar de Joe Bell, enquanto o narrador-personagem vai buscar suas coisas em seu apartamento que está sendo vigiado pela polícia. Dentro do carro que vai levá-la ao aeroporto, ela troca de roupa e veste um vestido preto sequinho.</p>	<p>Esta cena é diferente no filme. Holly sai da delegacia de polícia e pretende ir ao aeroporto. Paul está com ela. No caminho acontece a cena final do filme, com o “final feliz” que não existe no livro.</p>

have only led to argument” (p. 106).



Fonte: Elaborado pela autora. (O quadro, traduzido para a língua portuguesa, encontra-se disponível no Apêndice 1 desta tese)

Uma análise do quadro apresentado acima sugere que, por meio da descrição da personagem, tanto a obra escrita quanto a fílmica têm suporte nesse recurso estratégico narrativo para caracterização da personagem como: menina e mulher; moça do interior e mulher moderna da grande cidade; jovem angustiada e também a prostituta articulada; figura diurna e figura noturna. São evidenciados os contrastes que permitem ao leitor perceber que Holly Golightly é a garota do interior que se aventurou na cidade grande, trazendo consigo as angústias existenciais, mas que está disfarçada na figura fantasmagórica da *real phony*, a prostituta que acredita não ser uma prostituta. São projeções fantasmagóricas de uma geração de mulheres que têm na personagem a representação de sua condição real ou na forma do desejo de ser.

### **3.1.3 A mulher, a atriz e a personagem: figurações nos vestuários barthesianos imagem, escrito e real**

Em *Breakfast at Tiffany's*, o funcionamento do *Star system* hollywoodiano é exposto na obra escrita, na obra fílmica e na vida real. O *Star system*<sup>402</sup> é um sistema de criação de estrelas que possui mecanismos padronizados usados pela indústria cinematográfica para construir e promover as imagens de seus principais artistas. As estrelas são apresentadas ao público espectador como pessoas distintas, e o sistema exige que os espectadores possam diferenciar um artista de outro. Todo um aparato midiático foi criado para divulgar e estabelecer suas identidades pública e privada, expondo o perfil das estrelas dentro e fora da tela. Portanto, as estrelas não são criações uniformes, mas sim moldadas de acordo com determinados tipos que também valorizam suas características pessoais.

No caso das obras analisadas, a ficção mostra a realidade, como é revelado na fala de O.J., amigo de Holly Golightly, seu descobridor, como já indicado anteriormente:

Working at full speed, the Hollywood studios cast their stars from an amalgamated mold of cultural, political, and financial factors, which, when mixed in the right proportions, could hit the zeitgeist's bull's-eye with profitable regularity. [...] Movie stars were built, not born, and their parents were not their mothers and fathers, but the legions of writers, directors, costumers, and most of all, studio heads, who saw to it that their personae – their screen personalities – fit the particular

<sup>402</sup> MCDONALD, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities* (Short Cuts). Columbia University Press. *E-book*.

needs of their place and time. That was a good way to sell tickets.<sup>403</sup>

Audrey Hepburn e outras atrizes também foram forjadas e moldadas pelo *Star system*. O objetivo dos grandes estúdios era repetir fórmulas que davam certo, que atraíam o público aos cinemas. Atores eram produtos que requeriam publicidade assertiva e massiva. Eram tipos figurativos fantasmagóricos representativos do espírito da época. Tudo era construído para ser assim, para criar uma atmosfera fugidia e atrativa que alimentava os sonhos dos espectadores. O *Star system* refletia e espelhava as expectativas fantasmagóricas do público da época. Hollywood oferecia o que os espectadores procuravam, sem questionamentos críticos da sociedade americana.

O ator produz uma ação performática que não ocorre diante de um “público aleatório”, como no caso do teatro, mas diante de um “comitê de especialistas, os quais, na qualidade de diretor de produção, diretor, operador de câmera, engenheiro acústico, iluminador etc., podem tomar a todo tempo a atitude de interferir em sua performance artística”.<sup>404</sup> Essa interferência se dará de forma mais direta por meio do diretor de cena e de forma indireta nas instâncias dos elementos fílmicos não específicos<sup>405</sup> da cena, suas escolhas, e dos profissionais responsáveis por estas.

O ator se esforça para se preparar antes de estar à frente das câmeras. Ele se prepara para a gravação da cena, que poderá ser repetida incansavelmente até o momento em que o diretor finaliza as tomadas, considerando então a cena pronta para a montagem. Nessa preparação, vários profissionais acabam sendo acionados para ajudar os atores na aquisição de habilidades que não possuem.

No filme *Breakfast at Tiffany's*, Audrey Hepburn precisou aprender a tocar violão, mais especificamente a música “Moon River”. Para isso teve aulas especializadas, inclusive no set, usando um dos figurinos do filme, tornando claro

---

<sup>403</sup> “Trabalhando a toda pressa, os estúdios de Hollywood moldavam suas estrelas na forma amalgamada de fatores culturais, políticos e financeiros, os quais, quando misturados nas devidas proporções, atingiam bem na mosca o espírito da época, com lucrativa regularidade. [...] Estrelas de cinema são construídas, não nascem prontas, e seus pais não são suas mães e seus pais, mas a legião de autores, diretores, figurinistas e, acima de tudo, os chefes de estúdio que cuidaram para que sua *persona* – sua personalidade fílmica – atendesse às suas necessidades particulares de tempo e lugar. Esse era um bom jeito de vender ingressos” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 19).

<sup>404</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013. p. 68.

<sup>405</sup> Marcel Martin aponta como elementos fílmicos não específicos aqueles que são utilizados em outras artes, como o teatro, a pintura. São eles: as iluminações, os figurinos, os cenários, a cor, a tela larga (amplitude de visão, largura e profundidade), o desempenho dos atores (MARTIN, *A linguagem cinematográfica*).

que estuda entre as gravações das cenas (Figura12).

Figura 12 – Hepburn tendo lições de violão no set de gravação



Fonte: Lady Eve's Reel Life. Disponível em: <<https://eves-reel-life.blogspot.com.br/2011/06/backstage-moments.html>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Até mesmo na divulgação publicitária do *backstage* durante as gravações há uma demonstração de natureza manipuladora do *Star system*, que divulga os momentos íntimos feitos no estúdio. A atriz atua para o público mesmo quando não está atuando em cena no filme. O público também deseja saber sobre sua carreira, suas habilidades e talentos, seu esforço e aprendizado na preparação da cena e até mesmo seus conflitos pessoais.

Walter Benjamin nomeia a atuação do ator numa cena como uma espécie de “procedimento de teste”, fazendo uma comparação com o esportista, alguém que também atua numa performance esportiva com um comitê especializado. No caso do filme, o comitê especializado é a equipe que trabalha nas filmagens. A interferência desse comitê especializado é como “uma marca distintiva de grande relevância social”. Benjamin faz uma comparação das ações do esportista e do ator como caráter de performance, sendo a performance uma imitação – ou teste geral –

de ações reais ou idealizadas como reais:

Um acontecimento apresentado em um estúdio cinematográfico diferencia-se, portanto, do acontecimento real correspondente do mesmo modo que o arremesso de um disco em uma competição num estádio se diferencia do arremesso do mesmo disco no mesmo local, sobre a mesma pista, se ele ocorresse para matar um homem. O primeiro seria um procedimento de teste, o segundo, não. [...] consiste na superação de certa barreira que encerra o valor social dos procedimentos de teste em limites estritos.<sup>406</sup>

Esse “procedimento de teste” do ator é único e, no caso do filme e da competição, vale a melhor atuação, do ator e do esportista. Esta escolha da melhor cena será pontual para a construção do filme. Fica destacado nesse “procedimento de teste” do ator o caráter fabuloso do filme, a noção de sua construção fictícia, mesmo se a cena representada tiver acontecido, como, por exemplo, em filmes baseados em acontecimentos reais.

O esportista tem seu “procedimento de teste” relacionado à primeira técnica quando Benjamin diz que “ele se mede por tarefas que lhe são dadas pela natureza, e não por um aparato”. Há testes mecanizados que ocorrem nas agências de testes de proficiência, mas estes se diferem das provas esportivas na medida em que “não são passíveis de exposição num grau desejável”.<sup>407</sup>

A característica de “exponibilidade” está dentro do processo criativo do filme, na ação do ator em performance. Essa mesma característica, que também permeia a obra de arte moderna como um todo, faz diferença nos mecanismos de criação do filme:

O filme torna o procedimento de teste passível de exposição, na medida em que torna a própria exponibilidade desse procedimento em um teste. Isso porque o ator de cinema não atua diante de um público, mas diante de uma aparelhagem. O produtor coloca-se exatamente na posição do condutor do teste de proficiência. Atuar sob a luz do holofote atendendo ao mesmo tempo às condições impostas pelo microfone é uma performance de teste de primeira linha. Realizá-la significa conservar a sua humanidade diante da aparelhagem.<sup>408</sup>

O autor reflete sobre a manutenção da humanidade frente à aparelhagem durante sua performance, indicando que há uma relação cotidiana da população

<sup>406</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 69.

<sup>407</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 69.

<sup>408</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 70.

urbana com seus aparatos, algo que a força a renunciar à sua humanidade, como nas fábricas, nos escritórios. A sala de cinema é o refúgio que, ao final do dia,

as mesmas massas preenchem os cinemas para vivenciar como o ator de cinema tem a sua revanche por eles, não apenas ao afirmar a *sua* humanidade (ou o que aparece a eles como tal) diante do aparato, mas colocando o aparato mesmo a serviço de seu próprio triunfo.

É a prevalência desse “um outro diante do público”,<sup>409</sup> alcançada pelo ator de cinema, que não representa a si mesmo, que reflete a transformação do ator por meio da performance de teste.

Benjamin cita Pirandello por considerá-lo um dos primeiros a notar essa transformação, ressaltando que o ator atua para dois aparatos, no caso do filme falado:

“O ator de cinema”, escreve Pirandello, “sente-se como no exílio. Exilado não somente do palco, mas de sua própria pessoa. Com um mal-estar obscuro ele sente o vazio inexplicável que surge da transformação de seu corpo em uma aparição fugidia; ele se volatiliza a si próprio, e a sua realidade, sua vida, sua voz e os sons que ele provoca ao se mover lhe são roubados, para transformá-lo em uma imagem muda que oscila por um momento sobre a tela e em seguida desaparece no silêncio [...] A pequena aparelhagem atuará com sua sombra diante do público; e ele mesmo precisa contentar-se em atuar diante dela”.<sup>410</sup>

Essa descrição do ator por Pirandello evidencia a característica fantasmagórica da própria atuação do ator, do ato de entrega. Essa “imagem muda que oscila por um momento sobre a tela e em seguida desaparece no silêncio” é a própria figura fantasmagórica do ator. Essa oscilação dá o tom de aparição fantasmagórica.

O ator também atua frente ao público que observa a cena sendo filmada. Muitas pessoas, motivadas por curiosidade, aglomeram-se para observar as filmagens, postando-se por horas no entorno do *set* de filmagem externa, observando o movimento, os atores atuando ou apenas esperando, e geralmente, durante as filmagens, são mais horas de espera do que de atuação propriamente. O público cria uma imagem para o ator, que durante esses momentos está como ele

<sup>409</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 70.

<sup>410</sup> Luigi Pirandello: *On tourne*, cit. Léon Pierre-Quint: “Signification Du cinéma”, in: *L’Art cinématographique* II, 1. c., p. 14-15 *apud* BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 70-71.

mesmo, sendo visto como celebridade, estrela, e ainda não como a personagem que será quando atuando na tela. Mesmo na tela, quando o filme já estiver lançado e sendo exibido, há uma mesclagem no imaginário do público em relação ao ator, na qualidade de figura pública, e a personagem ficcional que ele representa (Figuras 13 e 14).

Figura 13 – Fotos de *backstage*. Os atores de *Breakfast at Tiffany's* aguardam suas cenas



Fonte: A. G. Nauta Couture. Disponível em: <<https://agnautacouture.com/2013/10/06/audrey-hepburn-hubert-de-givenchy-the-dress-with-its-own-wikipedia-page/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Os atores quase relaxam nesses momentos, mas sabem que estão sendo observados, fotografados. Em alguns momentos podem ser flagrados mais descontraídos do que deveriam estar, menos formais do que deveriam se mostrar. Diante da presença da câmera ou do público observador, os atores sustentam uma postura, como se estivessem atuando também. As suas ações são controladas, mesmo que inconscientemente.

Figura 14 – Blake Edwards, Audrey Hepburn e George Peppard durante a produção de *Breakfast at Tiffany's*, 1961



Fonte: Paramount Pictures Photographs. Disponível em:  
<<http://digitalcollections.oscars.org/cdm/singleitem/collection/p15759coll18/id/191/rec/8>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

Na performance do ator há algo que evoca uma ação de culto, e que o público sente. Para o público, está lá uma celebridade, podendo ser uma estrela ou alguém ainda começando, mas alguém que tem uma vida real e que encena uma personagem, um ser imaginário, provocando na figura do ator toda essa transformação trazida à luz por Pirandello. O cinema permite e expande a possibilidade da mesclagem dessas duas figuras, a real e a ficcional, causando várias sensações ao público. No caso de Audrey Hepburn, a sua imagem como Holly Golightly tornou-se tão impactante para a geração que até os dias de hoje ela é vista como um “ícone de estilo”, uma “lenda do cinema”.

Diante do maquinário usado na produção cinematográfica e do processo de montagem, a performance do ator do filme será restrita a uma performance sem uma unidade, sendo montada a partir de performances individuais, diferentemente do ator de teatro, que “age sobre o palco” e “transpõe-se para um papel”, o que frequentemente é negado ao ator do filme. São as necessidades elementares do maquinário que subjagam o próprio fazer do cinema, como as “preocupações casuais com a locação do estúdio, disponibilidade dos colegas [...] a decomposição da atuação do ator em uma série de episódios montáveis”.<sup>411</sup>

O ator de teatro tem maior liberdade para construir sua personagem, pois ele a representa para o público de forma linear, no tempo exato da encenação da peça, que pode, por exemplo, ter uma duração média de duas horas sem interrupções que o levem a se desvencilhar temporariamente do papel encenado, a não ser entre uma entrada e outra no decorrer da peça. O ator de cinema faz essa representação de forma desconexa, subjugado às necessidades de execução de um roteiro; são fragmentos que depois serão reunidos numa ilha de edição.

Podem acontecer interrupções drásticas temporais e espaciais que causem essa fragmentação, como uma cena a ser feita em outro país ou um acidente que faz com que o ator interrompa as gravações e só volte depois de recuperado ou em recuperação. As filmagens são feitas de interrupções diárias, pelo menos, o que já causa a necessidade de artifícios para recompor a cena anterior.

Não por acaso, no cinema há uma função que não está em outra área: a do continuísta. Esse profissional deve ter o controle de tudo que foi feito nas filmagens anteriores para poder dar continuidade àquelas subsequentes. Mesmo com todo cuidado de uma equipe de filmagem podem acontecer os “erros de gravação”,<sup>412</sup> nos dias atuais bastante divulgados pelas facilidades da internet, que evidenciam a dificuldade de se estabelecer a continuidade verossímil de uma narrativa.

O ator de cinema se molda e é moldado a todo esse aparato, às necessidades da equipe interna do filme e, também, a fatores culturais, políticos e financeiros que refletem o espírito da época.

And so it has always been. Since the era of Hollywood’s first stars,

---

<sup>411</sup> BENJAMIN. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 72.

<sup>412</sup> Várias obras cinematográficas acabam trazendo esses erros de continuidade, provando que a montagem é realmente um desafio não somente em termos criativos, mas também em termos técnicos.

American moviegoers have been devouring a steady dosage of self-image. Whether it's man or woman, boy or girl, the screen holds up mirrors to its audience, reflecting the shoulds and should-nots of family, love, war, and gender – sometimes knowingly, sometimes not, but always with an eye on sex. And in the fifties, if you were a woman, too much of it was wrong, and too little of it was honorable. You were either a slut or a saint.<sup>413</sup>

O público espectador americano esperava sua “dose de autoimagem” por meio das estrelas dos filmes e Hollywood garante que isso aconteça por meio do *Star system*, uma fórmula fantasmagórica de projeção na qual o público se vê refletido na imagem das estrelas, ou vê o que a sociedade deseja que seja visto, ou ainda, vê o que os produtores e diretores camuflam por entre as imagens, sua imaginação e seu inconsciente trabalham a parte, recriando sentidos.

Esses aspectos estão presentes na obra *Breakfast at Tiffany's*. A personagem representada por Audrey Hepburn trazia questionamentos sobre o modelo de mulher perfeita, que não poderia se divertir com vários homens, e a própria atriz era vista como a moça de família que queria casar e ter filhos. A atriz representa essa figura feminina contraditória, característica do espírito da época, quando a mulher, como já mencionado anteriormente, havia saído de casa para os trabalhos de guerra (Segunda Guerra Mundial, entre 1939 e 1945), era chamada a voltar ao lar e assumir suas funções de dona de casa, dando novamente espaço aos homens, que voltavam à sua rotina profissional nas fábricas e escritórios. Audrey Hepburn foi um paradoxo para a época:

Back at Paramount, the early footage of *Roman Holiday* [A princesa e o plebeu, com Audrey Hepburn e Gregory Peck, 1953] was a sensation. Every one agreed there was something enchanted about the Hepburn girl, something new and wonderful, though it was difficult to say exactly what. Audrey was beautiful, but not the most beautiful. She was talented, but she wasn't brilliant. The paradox was consuming.<sup>414</sup>

<sup>413</sup> “E sempre foi assim. Desde a era das primeiras estrelas de Hollywood, espectadores de cinema vêm devorando uma dose constante de autoimagem. Seja homem ou mulher, menino ou menina, a tela mostra um espelho ao público, refletindo o que é adequado ou inadequado em termos de família, amor, guerra e gênero – às vezes conscientemente, outras vezes não, mas sempre com um olho no sexo. E nos anos 1950, se você fosse mulher, muita coisa estava errada e muito pouco era honroso. Ou você era vagabunda ou era santa” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 21).

<sup>414</sup> “De volta à Paramount, as primeiras imagens de *A princesa e o plebeu* foram uma sensação. Todos concordavam que havia algo encantador sobre a garota Hepburn, algo novo e maravilhoso, embora fosse difícil dizer exatamente o quê. Audrey era linda, mas não a mais bonita. Ela era talentosa, mas não era brilhante. O paradoxo estava consumado” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 15-16).

A atriz possuía a combinação “of naïveté and worldliness”,<sup>415</sup> que poderia misturar a “vagabunda” e a “santa” em uma só mulher, retirando esse estereótipo único, trazendo características do anti-herói literário, principalmente na narrativa capotiana, na qual a protagonista não tem um final feliz e há tantas figuras estranhas, como a própria Holly Golightly.

Em sua vida real e privada, Audrey Hepburn possuía conflitos semelhantes aos das mulheres de seu tempo. Ela era noiva, desejava realizar seu casamento e ter filhos, mas vivia dividida entre a sua carreira de estrela hollywoodiana e a vida pessoal, que era adiada a cada novo projeto. Enquanto não se casavam, James Hanson, seu noivo, visitava-a nos sets de filmagem:

He played cards with Gregory Peck and strolled from café to café and chatted with those who recognized him as Audrey’s fiancé. Later, he’d wait for her at their apartment on the Via Boncompagni. She’d be delayed and he’d wait. Making films, he saw, was so much about waiting. Waiting for the light. Waiting for the location. Waiting for the stars. It seems they did more waiting than anything else. How could they stand it?<sup>416</sup>

Até mesmo esse dilema da estrela hollywoodiana era motivo de curiosidade dos espectadores, que rondavam as filmagens, e dos tabloides, que noticiavam cada passo no *backstage*. Hepburn e suas personagens, como Gigi (de *Gigi*, peça teatral, 1952), Princesa Ann (de *A princesa e o plebeu*, 1953), Sabrina (de *Sabrina*, 1954), conectavam-se diretamente com as mulheres jovens, as adolescentes, que apenas recentemente vinham sendo notadas pelas mídias e tornaram-se foco do marketing de consumo.

Na análise do figurino do filme *Breakfast at Tiffany’s* como fantasmagoria social, torna-se oportuno observar a classificação barthesiana de vestuário, pois há uma confluência visível entre os três tipos de vestuário e a análise comparativa entre o livro, o filme e a vida real, sob a perspectiva da atriz Audrey Hepburn, que personifica a personagem capotiana Holly Golightly.

Por se tratar de um figurino realista, conforme já especificado anteriormente,

<sup>415</sup> “de ingenuidade e mundanismo” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 12).

<sup>416</sup> “Ele jogava cartas com Gregory Peck e passeava de café em café e conversava com aqueles que o reconheciam como o noivo de Audrey. Mais tarde, ele a esperaria em seu apartamento na Via Boncompagni. Ela estaria atrasada, ele esperaria. Fazer filmes, ele viu, era muito sobre esperar. Esperando pela luz. Esperando pela locação. Esperando pelas estrelas. Parece que eles fizeram mais espera do que qualquer outra coisa. Como eles poderiam suportar isso?” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 14-15.)

Audrey Hepburn era reconhecida como a atriz que representava Holly Golightly e já havia estrelado outras importantes obras. Portanto, as pessoas que viram o filme tiveram o trio comparativo: obra escrita, obra fílmica e vida real. Os três vestuários de Barthes podem funcionar como análise na medida em que o espectador formula esse jogo de imagens, que permite uma relação entre figurino, atriz e pessoa e a criação de um mito.

Como foi discutido na primeira seção desta tese, a fantasmagoria faz parte da vida cotidiana na modernidade, da vida “real” do cidadão e daquilo que pode ser chamado de “irreal”, como o espectro holográfico dos objetos, dos tipos, dos lugares. A fantasmagoria revela-se como um fenômeno tanto material quanto imaginário, tanto figurativo quanto abstrato, reunindo aspectos concretos e filosóficos da modernidade.

A escolha da atriz para o papel traz consequências oportunas, como foi mostrado acima. O corpo do ator faz parte do figurino, pois, antes de se pensar em um figurino propriamente para determinada obra, a busca do ator ideal torna-se a primeira providência a ser tomada. Além disso, o ator nu também veste um figurino, representado por certo tipo de cabelo, certo tipo de conformação corporal – há casos em que o ator precisa ganhar peso para representar um personagem.

A escritora francesa Colette, autora de *Gigi*, obra adaptada para o teatro em 1952, vivenciou essa busca até se deparar com uma gravação de cena em um restaurante do hotel onde estava hospedada e no qual pretendia jantar:

To her annoyance, Colette discovered that the main dining room had been closed for the shooting of *Monte Carlo Baby*. Would she, the maître 'd asked her, take her dinner in the breakfast room instead? *Absolument non!* Insulted, Colette pushed her way right into the dining room and right into the middle of a take. The scene stopped dead in its tracks. The crew looked up. No one breathed, except Colette. Catching sight of a strangely compelling young woman, Colette squinted through the beaming lights and raised her eyeglasses for a closer look. Audrey, of course, had no inkling of being watched. Nor had Colette any inkling of who she was. What she did know, however, was that she seemed to have stepped into her own novel: in face, body, and poise, she was staring at Gigi come to life.<sup>417</sup>

<sup>417</sup> “Para seu aborrecimento, Colette descobriu que a sala de jantar principal estava fechada para as filmagens de *Monte Carlo Baby*. O maître perguntou-lhe se poderia levar seu jantar para a sala de café da manhã? *Absolutamente, não!* Insultada, Colette abriu caminho até a sala de jantar e entrou no meio de uma tomada. A cena congelou. A equipe olhou para ela. Ninguém respirou, exceto

Gigi, a personagem que Audrey Hepburn interpretou para o teatro, era uma adolescente que passou a receber aulas de formação para ser cortês. Colette viu na atriz a sua Gigi, talvez pela estranheza que sua figura causava, que, de certa forma, poderia ter afinidades com Holly Golightly, a ser interpretada por Hepburn 10 anos mais tarde:

Although Audrey's innate sensuality, her Gigi-ness, was written all over her, no one until Colette had seen it. Perhaps it was because of Audrey's strangeness. Her legs were too long, her waist was too small, her feet were too big, and so were her eyes, nose, and the two gaping nostrils in it. When she smiled (and she did often), she revealed a mouth that swallowed up her face and a row of jagged teeth that wouldn't look too good in close-ups. She was undoubtedly not what you would call attractive. Cute maybe, charming, for sure, but with only the slightest hint of makeup and a bust no bigger than two fists, she was hardly desirable. The poor girl was even a bit round-faced.<sup>418</sup>

O corpo do ator afeta profundamente a recepção da obra pelo espectador. No caso de *Breakfast at Tiffany's*, o fato de ter sido Audrey Hepburn, e não Marilyn Monroe como Capote queria por sua amizade pessoal com a atriz, afetou-a de forma definitiva. Usando a imaginação, é possível notar que o tubinho preto, como é visto e julgado hoje, como uma peça sofisticada e cheia de mistérios, não teria o mesmo significado se fosse vestido por Marilyn.

A atriz Audrey Hepburn marcou a história da moda com sua passagem pelo cinema, primeiro por meio da demarcação de um estilo próprio, assegurado pelo seu tipo físico, estranho e também inovador para a época, e, segundo, por sua parceria com Givenchy:

O glamour de Hollywood do pós-guerra girava em torno da silhueta

---

Colette. Ao ver uma jovem estranhamente atraente, Colette olhou para as luzes radiantes e ergueu os óculos para ver mais de perto. Audrey, claro, não tinha a menor ideia de estar sendo observada. Tampouco Colette tinha ideia de quem ela era. O que ela sabia, no entanto, era que ela parecia ter entrado em seu próprio romance: no rosto, corpo e porte, ela estava olhando para Gigi em carne e osso" (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 7).

<sup>418</sup> "Embora a sensualidade inata de Audrey, sua Gigidade, estivesse escrita em toda parte, ninguém até Colette havia visto isso. Talvez tenha sido por causa da estranheza de Audrey. Suas pernas eram compridas demais, sua cintura era pequena demais, seus pés eram grandes demais, assim como os olhos, o nariz e as duas narinas abertas. Quando ela sorria (e ela fazia isso frequentemente), revelava uma boca que engolia seu rosto e uma fileira de dentes irregulares que não pareciam muito bons em close-ups. Ela não era, sem dúvida, o que você chamaria de atraente. Bonitinha, talvez, encantadora, com certeza, mas com um mínimo de maquiagem e um busto não maior que dois punhos, dificilmente era desejável. A pobre menina tinha até o rosto meio redondo" (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 8).

de ampulheta,<sup>419</sup> até Audrey Hepburn aparecer em seu primeiro filme americano, *A princesa e o plebeu*, em 1953. Mas foi seu desempenho no filme *Sabrina*, de Billy Wilder, em 1954 – que marcou sua transformação da filha do chofer desajeitada para a mulher sofisticada mediante uma série de trajes sensacionais –, que sua posição como ícone duradouro de estilo foi assegurada. Em seguida veio *Cinderela em Paris* em 1957.<sup>420</sup>

O excerto indica forças que levariam a uma modificação do tipo feminino, a atriz Audrey Hepburn foi uma das influenciadoras dessa mudança. A alteração de silhueta, em relação à moda, é uma das mais marcantes em termos históricos. Por meio de silhuetas, as décadas, os períodos, são reconhecidos com o passar do tempo.

Para o filme *Sabrina*, Billy Wilder, o diretor, pensou em uma estratégia para enganar os censores, usando as transformações no vestuário da personagem como “a way to show without telling, to imply”.<sup>421</sup> Se a Production Code Administration – PCA<sup>422</sup> proferia, em nome da moral e dos bons costumes cristãos, que nada sobre sexo fosse mencionado formalmente nas obras cinematográficas, as transformações

<sup>419</sup> “Ampulheta: Forma associada às mulheres do final [mais apropriado dizer: de meados] do século XIX [faz referência ao uso da armação de crinolina, por baixo da saia, e do espartilho, que definia as formas] e início do século XX, as quais usavam espartilhos apertados que restringiam a cintura e acentuavam o volume dos quadris e do busto. Essa silhueta foi relançada em 1947, no New Look de Dior” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 18-19.)

<sup>420</sup> FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. Tradução de Débora Chaves, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.p. 344.

<sup>421</sup> “um jeito de mostrar sem dizer, de insinuar” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 31).

<sup>422</sup> “The Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) was formed in 1922 to defend the film industry against censorship, create ties with the public and community groups, and protect the interests of the motion picture industry. In 1930, the organization’s president Will Hays introduced the Production Code, a document designed to help the industry regulate itself by following certain moral principles and guidelines. Hays chose Joseph Breen to oversee the administration of the Code in 1934. Under Breen, the studios were required to submit all screenplays for approval and all films released by MPPDA member companies were required to display a Code seal. In 1946, the organization changed its name to the Motion Picture Association of America (MPAA) and Hays was succeeded by Eric Johnston. The Production Code remained in force until 1968, when it was superseded by the MPAA ratings system, which is still in use today”. Tradução: “A Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) [Produtores e Distribuidores de Filmes da América] foi formada em 1922 para defender a indústria cinematográfica contra a censura, criar laços com o público e grupos comunitários e proteger os interesses da indústria cinematográfica. Em 1930, o presidente da organização, Will Hays, introduziu o Production Code [Código de Produção], um documento projetado para ajudar a indústria a se regular, seguindo certos princípios e diretrizes morais. Hays escolheu Joseph Breen para supervisionar a administração do Código em 1934. Sob Breen, os estúdios foram obrigados a submeter todos os roteiros para aprovação, e todos os filmes lançados pelas empresas membros do MPPDA foram obrigados a exibir um selo Code. Em 1946, a organização mudou seu nome para Motion Picture Association of America (MPAA) e Hays foi sucedido por Eric Johnston. O Código de Produção permaneceu em vigor até 1968, quando foi substituído pelo sistema de classificação da MPAA, que ainda está em uso hoje” (Motion Picture Association of America. Production Code Administration records, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Disponível em: <<http://catalog.oscars.org/vwebv/holdingsInfo?bibId=66279>>. Acesso em: 10 nov. 2018.)

interiores de uma garota que experienciou o sexo poderiam ser evidenciadas em suas transformações exteriores, por meio de sua imagem, seu vestuário e do figurino do filme:

If Sabrina Fairchild was going to make a truly credible transformation from regular Long Island girl to Parisian sophisticate – in other words, from purity to sexuality – she was going to have the clothing to show for it. She would need an evocative costume change. The censors couldn't get them for that, could they? Not if it was all done in the name of European good taste and elegance.<sup>423</sup>

Exatamente em 1954, graças a mudanças internas da organização e a pessoas que viriam a pensar um código menos radical, reflexo da ameaça da televisão, o Production Code começava a receber sua primeira grande revisão: “The new Code was less a symptom of a new loosening in America's values than it was – like all changes in Hollywood practice – about the bottom line: selling tickets”.<sup>424</sup> As mudanças nesse “process of moral realignment in Hollywood”<sup>425</sup> percorreram a década de 1950, permitindo que filmes como *Breakfast at Tiffany's* pudessem surgir na década seguinte, abordando uma visão menos reducionista do papel da mulher na sociedade e, conseqüentemente, do homem.

Visando utilizar o figurino como uma estratégia para enganar a PCA, Audrey Hepburn foi convocada pela Paramount a ir a Paris escolher e comprar figurinos para o filme, com algumas diretrizes da figurinista Edith Head,<sup>426</sup> como se fossem parte do vestuário pessoal da atriz, para não haver necessidade de dar créditos no filme, efetuar pagamento de impostos ou correr riscos de que houvesse retenção na entrada da compra no país. Curiosamente, a figurinista Edith Head, que não se sentiu confortável com essa transação, sugeriu que Hepburn “has been requested

---

<sup>423</sup> “Se Sabrina Fairchild ia passar por uma transformação verdadeiramente crível da garota comum de Long Island para a parisiense sofisticada – em outras palavras, da pureza para a sexualidade –, ela ia precisar do vestuário para mostrar isso. Ela precisaria de uma mudança de vestuário evocativa. Os censores não conseguiram pegá-los para isso, poderiam? Não se tudo foi feito em nome do bom gosto e elegância europeus” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 31).

<sup>424</sup> “O novo Código era menos um sintoma de um novo afrouxamento nos valores da América do que era – como todas as mudanças na prática de Hollywood – sobre os resultados: vender ingressos” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 90).

<sup>425</sup> “processo de realinhamento moral em Hollywood” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 90).

<sup>426</sup> “Head, Edith 1899-1981. Figurinista. Nascida em Los Angeles, Califórnia, Estados Unidos. [...] Em 1923, trabalhou com Howard Greer na Paramount Pictures, em Hollywood. Após breve período como assistente de Travis Banton em 1927, foi promovida a estilista-chefe do estúdio em 1938, cargo que manteve até 1967. [...] Seu nome encontra-se em mais de mil créditos de filmes” (O'HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 139).

not to select dead black or dead white (this Head's suggestion)",<sup>427</sup> mas a atriz acaba escolhendo um vestido preto, peça que se torna marca registrada também em suas aparições subsequentes.

---

<sup>427</sup> "não escolha nada preto total ou branco total (essa sugestão de Head)" (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 35).

Figura 15 – Hepburn como Sabrina, usando o vestido “pretinho básico”, ao seu lado Humphrey Bogart e William Holden



Fonte: A. G. Nauta Couture. Disponível em:  
<<https://agnautacouture.files.wordpress.com/2014/01/sabrina-sabrina-1954-8171428-1972-25451.jpg>>. Acesso em: 28 out. 2018.

O vestido usado em *Sabrina* é assim denominado até os dias atuais. Há uma personificação do objeto quando dizemos “o vestido Audrey de *Sabrina*”, o “decote Sabrina de Audrey”. São materializações de abstrações. Hepburn, que personificou a personagem Sabrina no filme, mantém-se como um mito por meio da permanência do vestido durante essas décadas. Seu nome e imagem serão sempre lembrados por essa associação, mesmo com sua ausência física no mundo o vestido torna-se um objeto “aurático”, que permaneceu mesmo na ausência do espaço e do tempo. O “decote Sabrina” percorreu todo o final do século XX e ainda é usado para classificar um decote canoa, que mostra os ossos dos ombros (Figura 15).

A figurinista Edith Head era mesmo uma figurinista e não alguém “da moda”, são áreas diferentes. Suas preocupações passavam mais pelo disfarce de imperfeições que as estrelas pudessem ter e pela ampliação do que havia de belo, visando harmonia e os efeitos necessários à tela: “She had worked especially hard on *Roman Holiday*, and ingeniously, camouflaging Audrey’s many physical irregularities”.<sup>428</sup> Head considerava que a atriz possuía várias irregularidades que precisavam ser disfarçadas, como o rosto muito grande para o corpo, ombros muito pontudos, braços muito frágeis, pescoço fino demais, cintura fina demais, pernas finas e longas demais. A beleza perfeita da década de 1950, para a figurinista, era Grace Kelly, que possuía uma harmonia de formas.

A intervenção pessoal da atriz Audrey Hepburn em seu figurino permitiu que algo pudesse emergir, além da harmonia perfeita e das necessidades técnicas de iluminação e enquadramento do cinema: o estranho que a moda pode evidenciar e valorizar, as incertezas e verossimilhanças de mulheres reais, com defeitos reais, que podem ser aspectos representativos de um espírito de época e de mudanças de paradigma.

Ao inserir a moda em seu figurino e em sua vida, Hepburn trouxe figurações mais próximas do real, também fantasmagóricas, mas que possuíam o poder de transformação de estilos vigentes. A atriz possibilitou mudanças sociais enraizadas por meio da emanção de fantasmagorias advindas dos objetos da cultura:

The designer gave her a style, and the director made her an icon. [...] After *Sabrina*, Audrey was forever branded, on screen and off, a young woman who asserts her individuality through her taste – and

---

<sup>428</sup> “Ela havia trabalhado arduamente em *Roman Holiday* [A princesa e o plebeu] e, engenhosamente, camuflando as muitas irregularidades físicas de Audrey” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 32).

that, in an age of big breasts in big brassieres, was an altogether novel spin on her sex.<sup>429</sup>

A intervenção da atriz em seu figurino é incomum no âmbito do cinema, mas bastante usual no teatro, e passou a ser uma prática de Audrey Hepburn a partir de *Sabrina*. A atriz torna-se uma musa inspiradora para Givenchy, formando uma parceria que duraria muitos anos, o que a tornou um ícone de moda e estilo, interligando o seu vestuário real, do dia a dia, e seu vestuário-imagem, dos filmes nos quais protagonizou personagens marcantes e influenciadoras.

Hubert de Givenchy não demonstrou interesse, inicialmente, ao receber Audrey Hepburn. Na verdade, ele havia recebido informações de agendamento que receberia Mademoiselle Hepburn, e pensou ser Katharine Hepburn. Audrey ainda não era uma estrela quando o procurou pela primeira vez para o figurino de *Sabrina*, no ano de 1953. Ele disse a ela que estaria muito ocupado com sua coleção nova, que não possuía muitos assistentes e não poderia fazer nenhum ajuste ou peças especiais. Se ela desejasse, poderia ver as peças da coleção anterior. Ela explicou que queria comprar roupas para sua coleção particular, com seu próprio dinheiro, como foi recomendado pela Paramount, e que as usaria em algumas cenas. Então, de seu próprio gosto e estilo, o vestuário de Sabrina foi escolhido dentre as peças da coleção passada de Givenchy, seguindo uma lista bem genérica extraída da decupagem do roteiro de cenas feita pela figurinista Edith Head:

As the imposing Hubert de Givenchy looked on, she selected a slim suit of gray wool, which she wore with a lighter chiffon turban; a long white gown of embroidered organdy; and finally, a black cocktail dress held up by two tiny bows at both ends of a wide and narrow neckline (once called a *décolleté bateau*, soon to be renamed *décolleté Sabrina*). [Ver Figura 15] With a long V-shaped back culminating in a strip of buttons, the dress featured a snug bodice offset by a ballerina-shaped skirt, and unusually spacious armholes that didn't conceal Audrey's tiny shoulders. Neither, for that matter, did its narrow neckline conceal the collarbones Edith Head had so painstakingly camouflaged in *Roman Holiday*, or the Civil War-sized waistline she attempted to overcome with a long skirt. So artfully did the dress embrace – and even celebrate – Audrey's so-called faults, that when be held by audiences of 1954, it communicated not just Sabrina's transformation and Audrey's burgeoning influence as a style icon, but the new schismatic potential of what being a woman

<sup>429</sup> “O estilista lhe deu um estilo, e o diretor fez dela um ícone. [...] Depois de *Sabrina*, Audrey estava marcada para sempre, na tela e fora, a mulher jovem que afirma a sua individualidade através do seu gosto – e isso, em uma época de seios grandes em grandes sutiãs, foi algo completamente novo para o seu sexo” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 45-46).

could mean.<sup>430</sup>

Note-se que o conceito de coleção sazonal, criação por estações do ano, principalmente outono/inverno e primavera/verão, era bastante rígido nesse período. Portanto, Audrey Hepburn foi relegada a escolher peças de uma coleção passada, peças que não tinham o status de moda atual e mesmo assim conseguiu criar um estilo único para si e para suas personagens.

O figurino de *Sabrina* vai despertar para Audrey Hepburn, nesse primeiro momento, a confluência entre a pessoa real e a personagem ficcional, que terá reflexos nas outras mulheres da sociedade da época. É uma evidência da moda como agente modificador e não apenas como reflexo de mudança, pois está alterando as contingências sociais. Mesmo sendo elaborado pela própria atriz, por meio de seu gosto pessoal e intuição, o figurino da personagem Sabrina cumpre a função primordial do figurino de cena, que é comunicar ao público o cerne da personagem a qual o ator representa/encarna, além de ser o fio social que envolve a narrativa encenada. Além disso, o figurino de Sabrina cunha Hepburn como um mito de moda e de mulher moderna.

O clássico “pretinho básico”, ou “LBD”, o “Little Black Dress”, foi criado por Chanel,<sup>431</sup> em 1926. A Vogue americana o descreveu como “o ‘Ford’ de Chanel, o

---

<sup>430</sup> “Enquanto o imponente Hubert de Givenchy observava, ela escolheu um terninho justo de lã cinza, que usou com um turbante de chiffon mais leve; um vestido longo branco de organdi bordado; e, finalmente, um vestido de cocktail preto, sustentado por dois minúsculos laços nas duas extremidades de um decote ombro a ombro e estreito (antes chamado *décolletébateau* [decote canoa], que em breve seria rebatizado de *décolleté Sabrina* [decote Sabrina]). Com um decote nas costas em forma de V longo culminando em uma faixa de botões, o vestido apresentava um corpete confortável contrabalançado por uma saia em forma de bailarina, e cavas excepcionalmente largas que não escondiam os minúsculos ombros de Audrey. Tampouco, se isso importa, o seu decote estreito escondia as clavículas que Edith Head havia tão cuidadosamente camuflado em *Roman Holiday*, ou a cintura tamanho Guerra Civil, que tentou compensar com uma saia longa. Tão artisticamente o vestido abraçava – e até celebrava – as chamadas faltas de Audrey, que quando contempladas pelo público de 1954, comunicava não apenas a transformação de Sabrina e a florescente influência de Audrey como um ícone de estilo, mas o novo potencial cismático de o que ser mulher poderia significar” (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 41, grifos do autor).

<sup>431</sup> “Chanel, Coco. 1883-1971. Estilista. Nascida Gabrielle Bonheur Chanel em Saumur, França. Apesar de muitas dúvidas envolverem o início da vida de Chanel, acredita-se que ela tenha adquirido alguma experiência em chapelaria antes de se mudar para Deauville, em 1910, pra trabalhar em uma loja de chapéus. Entre 1912 e 1914 abriu duas lojas, uma em Paris e outra em Deauville, onde confeccionava e vendia chapéus, blusas simples e soltas e camisas íntimas. As roupas de Chanel eram criadas para serem usadas sem espartilhos, sendo feitas com menos forros para ficarem mais leves e menos rígidas. [...] Em 1918 Chanel estava produzindo cardigãs e twinsets. Adaptou suéteres masculinos e lançou-os sobre saias lisas e retas. Em 1920 lançou calças largas para mulheres, baseadas na boca-de-sino dos marinheiros, chamadas ‘calças para iatismo’. [...] Tornou-se uma personagem famosa, o arquétipo da *garçonne* – seios pequenos, magra, usava roupas folgadas e confortáveis e um corte de cabelo curto, lembrando um menino. Durante toda a década de 20, Chanel lançou uma ideia de moda após a outra. Combinou saias de tweed com suéteres e colares compridos

vestido que o mundo inteiro vai usar”, referindo-se ao “Modelo T”, da Ford, por “seu apelo de massa”: “o pretinho básico entrou para o vocabulário da moda como um artigo de necessidade básica, infalível, que podia ser usado por qualquer mulher, independente da classe econômica”.<sup>432</sup> Obviamente, o que passaria a diferenciar a mulher que o vestia seria o corte e os materiais de que seria produzido.

Por meio desta “citação” da inovação revolucionária de Chanel e de toda a sua carga semântica, Audrey Hepburn resgata o “pretinho básico” em várias versões que são fixadas à sua imagem até os dias atuais. Truman Capote reforça essa imagem em *Holly Golightly* ao citá-lo em sua obra; e Audrey Hepburn, ao elegê-lo como peça marcante em sua vida real e também por torná-lo peça ícone no filme *Breakfast at Tiffany's*.

Para o filme adaptado *Breakfast at Tiffany's*, o figurino é atribuído à supervisão de Edith Head e guarda-roupa principal de Miss Hepburn<sup>433</sup> à Hubert de Givenchy, demonstrando a anuência da Paramount em estabelecer a parceria entre Hepburn e Givenchy. Edith Head fez poucas interferências nas escolhas de Givenchy e de Hepburn, atuando na criação dos esboços ilustrativos, nas modificações necessárias e na manutenção do figurino.

---

de pérolas, transformou a japona e as capas de chuva em trajes de moda e popularizou o pretinho” (O’HARA. *Enciclopédia da moda*, p. 74).

<sup>432</sup> FOGG. *Tudo sobre moda*, p. 225.

<sup>433</sup> Pode haver mais de um profissional trabalhando no figurino de um filme. No caso de *Breakfast at Tiffany's*, Givenchy cuidou apenas do figurino de Hepburn, e Head cuidou dos outros figurinos, além dos detalhes de manutenção e ajustes sempre necessários durante as gravações.

Figura 16 – Vestido de Givenchy usado por Audrey Hepburn no filme *Breakfast at Tiffany's*. Exposição de Hubert de Givenchy no Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, out. 2014 a jan. 2015



Fonte: Miradas desde el bus. Disponível em: <<http://miradasdesdeelbus.alsa.es/madrid-se-viste-de-givenchy/>>. Acesso em 15 mar. 2019.

Figura 17 – Exposição de Hubert de Givenchy no Museo Thyssen Bornemisza de Madrid, out. 2014 a jan. 2015



Fonte: Exhibition Hubert de Givenchy. Making of. Disponível em:  
<<https://vimeo.com/116648554>>. Acesso em: 13 out. 2018

Holly Golightly comunica ao espectador por meio de sua persona e imagem uma espécie de neutralidade em relação aos preceitos sociais. A liberdade manifesta em suas ações e em seus desejos foi materializada na figura da atriz Audrey Hepburn e de todo o arsenal elaborado para a composição da imagem fílmica: encenação, roteiro, figurino, cenários. Há duas mulheres na mesma personagem: uma que permanece ainda a garota interiorana, a outra, camuflada pela moda, pública, com seu corpo magro e “chique”, no qual tudo “cai bem”, tornando-se um símbolo da mulher moderna.

Figura 18 – Audrey Hepburn vestindo outro pretinho básico em cena diurna. (Da esquerda para a direita) George Peppard, Audrey Hepburn, e Patricia Neal em *Breakfast at Tiffany's* (1961), direção de Blake Edwards



Fonte: *Breakfast at Tiffany's*. Photo. *Encyclopædia Britannica Online*. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Breakfast-at-Tiffanys-film-by-Edwards/media/677707/185592>>. Acesso em: 27 out. 2018

No filme *Breakfast at Tiffany's*, essa duplicidade fica muito visível e surge no nível da palavra quando Holly está se despedindo de Doc, seu ex-marido que vem a Nova Iorque para levá-la de volta para casa, no interior do Texas. Na rodoviária, ela diz: “Não me chame de Lulamae, eu não sou mais Lulamae”. Ela quer afastar o passado e sabe que percorreu um caminho sem volta. Na fala da sequência, já sozinha com Paul, ela assume que continua sendo a mesma garota que roubava comida no interior do Texas. Essas duas mulheres são mais visíveis no filme, justamente pela composição do figurino, mas há também no livro de Capote referências a essa oposição.

Figura 19 – Holly se despede do ex-marido Doc, que veio do interior para vê-la



Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

A narrativa de Truman Capote é bem mais áspera do que o filme hollywoodiano. Em função de vários cortes dos censores, Holly Golightly se desvirtuou da personagem de origem (do livro *Breakfast at Tiffany's*). Capote, em entrevista concedida à revista *Playboy*, em março de 1968, definiu:

Holly Golightly was not precisely a call girl. She had no job, but accompanied expense-account men to the best restaurants and night clubs, with the understanding that her escort was obligated to give her some sort of gift, perhaps jewelry or a check. Holly was always running to the girl's room and asking her date, "May I have a little powder room change?" And the man would give her \$50. Usually, her escort was a married man from out of town who was lonely, and she would flatter him and make a good impression on his associates, but there was no emotional involvement on either side; the girl expected nothing but a present and the man nothing but some good company and ego bolstering –although if she felt like it, she might take her escort home for the night.<sup>434</sup>

<sup>434</sup> "Holly Golightly não era precisamente uma acompanhante. Ela não tinha emprego, mas acompanhava homens de contas recheadas para os melhores restaurantes e boates, com o entendimento de que seu acompanhante era obrigado a dar-lhe algum tipo de presente, talvez joias ou um cheque. Holly estava sempre correndo para o toailete e perguntando ao seu parceiro: 'Posso ter uma gorjeta para o toailete?' E o homem lhe daria 50 dólares. Normalmente, seu acompanhante era um homem casado de fora da cidade que estava solitário, e ela o lisonjeava e causava uma boa impressão em seus associados, mas não havia envolvimento emocional de nenhum dos lados; a garota não esperava nada a não ser um presente e o homem nada além de uma boa companhia e apoio do ego – embora, se ela quisesse, poderia levá-la em casa para a noite" (NORDEN, Eric. *Truman Capote – Playboy Interview*. Scraps from the loft. 2016).

Capote traça com naturalidade o ritual que acontece nos encontros de Holly. Há até mesmo uma sensação de que ela está no controle, que se diverte com isso aproveitando presentes de joias e cheques, restaurantes caros. Ainda nessa entrevista o escritor explica o contexto social do período e torna compreensível que ele desejou criar uma personagem representativa de um “tipo” desse período, como foi analisado anteriormente, tipos sociais criados pela própria conformação da sociedade:

So these girls are the authentic American geishas, and they're much more prevalent now than in 1943 or 1944, which was Holly's era. Every year, New York is flooded with these girls; and two or three, usually models, always become prominent and get their names in the gossip columns and are seen in all the prominent places with all the Beautiful People. And then they fade away and marry some accountant or dentist, and a new crop of girls arrives from Michigan or South Carolina and the process starts all over again. The main reason I wrote about Holly, outside of the fact that I liked her so much, was that she was such a symbol of all these girls who come to New York and spin in the sun for a moment like May flies and then disappear. I wanted to rescue one girl from that anonymity and preserve her for posterity.<sup>435</sup>

Ao escrever uma obra ficcional e publicá-la, o escritor perde o controle sobre a forma com que o público leitor irá absorver a narrativa. Principalmente no caso de *Breakfast at Tiffany's*, que posteriormente foi adaptada ao cinema e ganhou uma nova versão. Ao criar seu texto, Capote descreve uma realidade crua, de pessoas pobres que transitam em ambientes sociais de pessoas ricas vendendo seus corpos, seus afetos. Coloca-as em uma cidade que abriga a todos que buscam realizar sonhos. O sonho das mulheres da época, que em sua maioria dificilmente conseguiam se realizar profissionalmente, era buscar diversão na juventude e um casamento que proporcionasse conforto. Com alguma ingenuidade, o autor pensa que não está criando uma prostituta, como eram chamadas as mulheres que se comportavam como sua personagem naquele período histórico.

---

<sup>435</sup> “Então essas meninas são as autênticas gueixas americanas, e elas são muito mais prevalentes agora do que em 1943 ou 1944, que era a época de Holly. Todos os anos, Nova York é inundada com essas garotas; e duas ou três, geralmente modelos, sempre se tornam proeminentes e recebem seus nomes nas colunas de fofoca e são vistas em todos os lugares de destaque com todas as pessoas bonitas. E então elas desaparecem e se casam com algum contador ou dentista, e uma nova safra de garotas chega de Michigan ou da Carolina do Sul e o processo começa de novo. A principal razão que escrevi sobre Holly, além do fato de que eu gostava tanto dela, era que ela era um símbolo de todas essas garotas que vinham para Nova York e giravam ao sol por um momento como May voa e depois desaparece. Eu queria resgatar uma garota desse anonimato e preservá-la para a posteridade.” (NORDEN. *Truman Capote – Playboy Interview*).

Ao defini-la como “the authentic American geishas”, o escritor pretende realçar o aspecto quimérico, fantasmagórico e mítico de várias mulheres que se arriscavam saindo do interior para Nova Iorque, comparando seu comportamento ao das gueixas japonesas. A cena inicial do filme traz um pouco dessa aura das gueixas, quando Holly caminha pela Quinta Avenida, o vestido longo ajustado na barra, reduzindo seu passo, como são os passos das japonesas caminhando com seu vestuário peculiar.

O escritor procura apreender a evanescência dessas mulheres, dar-lhes contornos com a intenção de retirá-las do anonimato, preservando-as, como imagem dialética, para o futuro vindouro. A figura de linguagem que se utiliza para descrevê-la é a metáfora da borboleta, que voa em meio à luz do pôr do sol, o lusco fusco fantasmagórico do entardecer, curto, e que depois desaparece. O poder da imagem dialética (por si, aurática), que prevalece e sobrevive à passagem do tempo, manteve vívida e envolvente, até os dias de hoje, a figura fantasmagórica da personagem Holly Golightly criada por Truman Capote.

Retomando os aspectos teóricos tratados anteriormente, o figurino de Holly Golightly possui uma função maior do que plástica e emocional e tem uma conexão intrínseca com o *gestus* social da obra, o termo brechtiano analisado por Barthes. Sua materialização terá ainda nuances mais sutis quando envolve as análises que reportam os aspectos sociais do período concernentes à censura. Esses aspectos envolvem uma análise de detalhes estruturais da transposição midiática – livro / filme – que esta análise não visa demonstrar como o que é certo ou errado, melhor ou o pior, mas sim trazer à tona, à superfície dos fatos, os movimentos sociais do período que levaram às escolhas feitas nessa transposição. Essas escolhas não podem ser atribuídas a um ou outro sujeito apenas, mas sim a vários e a toda uma conjunção social, que levou alguns a julgar o que poderia ou não ser visto pelos espectadores, e ainda, como poderia ser visto. Isso se manifesta na materialização do filme, por meio da imagem, da montagem.

Figura 20 – Audrey Hepburn em foto de divulgação do filme *Breakfast at Tiffany's*, 1961



Fonte: IMDb.com. Disponível em: <<https://www.imdb.com/title/tt0054698/mediaviewer/rm1987876864>>. Acesso em: 30 Out. 2018

### 3.2 “Miss Holiday Golightly, Traveling”

A narrativa de Truman Capote tem início com uma questão que vai motivar o narrador-personagem a contar a história narrada: qual foi o destino de Holly Golightly? Ela desapareceu por 10 ou 12 anos e nunca mais foi vista em Nova Iorque, até que o fotógrafo japonês, Sr. Yunioshi, que morava na cobertura de seu prédio, trouxe uma notícia.<sup>436</sup> Ele descobriu, em visita à África, uma estátua de uma mulher esculpida em madeira por um nativo, que era muito semelhante à Holly. O fotógrafo levou a notícia a Joe Bell, um senhor de 66 anos, uma das poucas amizades que se importavam realmente com ela, e este, por sua vez, a levou ao narrador.

In the envelope were three photographs, more or less the same, though taken from different angles: a tall delicate Negro man wearing a calico skirt and with a shy, yet vain smile, displaying in his hands an odd wood sculpture, an elongated carving of a head, a girl's, her hair sleek and short as a young man's, her smooth wood eyes too large and tilted in the tapering face, her mouth wide, overdrawn, not unlike clown-lips. On a glance it resembled most primitive carving; and then it didn't, for here was the spit-image of Holly Golightly, at least as much of a likeness as a dark still thing could be.<sup>437</sup>

É por meio dessa imagem mítica de uma escultura africana que o leitor toma ciência da personagem. Ela surge com uma existência nebulosa e alguns aspectos vão manter essa impressão inicial, como, por exemplo, a inexistência do ponto de vista da personagem, já que o foco narrativo é do narrador-personagem, que realça não ter estado com ela muitas vezes, mas ao mesmo tempo considera-a uma amiga.

---

<sup>436</sup> Em entrevista à revista *Playboy*, Capote comenta que esse episódio foi escrito baseado em acontecimentos reais. Ele realmente conheceu uma garota alemã que veio refugiar-se da Guerra em Nova Iorque quando tinha 17 anos: “Everything I wrote about her is literally true – not about her friendship with a gangster called Sally Tomato and all that, but everything about her personality and her approach to life, even the most apparently preposterous parts of the book”. Capote chama a garota alemã de “my real-life Holly”. Tradução: “Tudo o que eu escrevi sobre ela é literalmente verdade – não sobre sua amizade com o gângster chamado Sally Tomato e tudo mais, mas tudo sobre sua personalidade e sua abordagem da vida, mesmo as partes aparentemente mais absurdas do livro”. [...] “minha Holly da vida real” (NORDEN. *Truman Capote – Playboy Interview*).

<sup>437</sup> “No envelope havia três fotografias, mais ou menos iguais, tiradas de ângulos diferentes: um negro alto e delicado usando uma saia de chita e com um sorriso tímido, mas vaidoso, exibindo em suas mãos uma estranha escultura de madeira, um entalhe alongado de um busto, uma garota, seus cabelos lisos e curtos como de um rapaz, os olhos lisos de madeira muito grandes e inclinados no rosto afilado, a boca larga, exagerada, não muito diferente dos lábios de um palhaço. De relance, parecia uma escultura bem primitiva; e então não, porque aqui estava cuspidada e escarrada a imagem de Holly Golightly, pelo menos o tanto que uma coisa escura poderia parecer” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 6).

Há esse grande *spoiler*<sup>438</sup> logo no início da narrativa, quando o leitor já sabe que vai ler a história de uma desaparecida, da qual ninguém sabe o destino: “You know so much, where is she?’ ‘Dead. Or in a crazy house. Or married. I think she’s married and quieted down and maybe right in this very city’”.<sup>439</sup> Ela faz parte de um recorte temporal na história do narrador-personagem, que vai colocar esse episódio como algo que o motivou a escrever a história.

Holly é um espectro na vida desses homens. Sua presença na narrativa é fantasmagórica porque ela não existe como personagem que fala por si, mas é contada pelo narrador; ele mesmo deixa nebulosa sua existência, traz contradições, deixa-a com ar de mistério. Holly vive a noite e dorme durante o dia, e os trechos em que o narrador explicita essa presença na noite e a sua ausência no dia deixam-na mais inapreensível ainda; ela é uma prostituta, mas isso é camuflado por sua aparência fashionista e sofisticada.

Joe Bell menciona que se ela estivesse em Nova Iorque ele saberia e relata que vem caminhando por toda a cidade nos últimos 10 ou 12 anos procurando por ela: “I see pieces of her all the time, a flat little bottom, any skinny girl that walks fast and straight’ – He paused, as though too aware of how intently I was looking at him. ‘You think I’m round the bend?’”<sup>441</sup> A impressão do leitor é que, para Joe, Holly tornou-se um fantasma, alguém que pode se materializar em partes de outras pessoas, ele se manteve alerta e em busca de seu paradeiro.

A figura talhada na madeira imortaliza Holly para os dois homens. A fotografia da escultura ainda não consegue elucidar verdadeiramente se era ela ou não. A dúvida fica mantida, ampliada pela ênfase ao encadeamento da representação em dois suportes: um trabalho artístico em madeira feito por um artesão africano apaixonado e uma foto do trabalho executado. A personagem entra na narrativa como uma figura que se mitifica: pela presença de uma fotografia e pela ausência da estatueta e de Holly Golightly. O rastro que fica é a fotografia e a semelhança da estatueta com a personagem.

<sup>438</sup> É uma gíria muito usada atualmente para indicar que algo importante de uma história é contada (livro, filme, série, jogo).

<sup>439</sup> “‘Você sabe onde ela está?’ ‘Morta, ou em uma casa maluca. Ou casada. Eu acho que ela está casada e se acalmou e talvez nessa mesma cidade’ (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 8).

<sup>441</sup> “‘Eu vejo pedaços dela o tempo todo, um traseirinho pequeno e chato, alguma garota magrela que anda rápido e reta – ‘Ele fez uma pausa, como se estivesse muito consciente de quão intensamente eu estava olhando para ele. ‘Você acha que eu estou ficando maluco?’” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 9).

Essa estética etérea é fomentada pela descrição do narrador, os fatos anuviados, as imagens que ficaram na memória e são enaltecidas. A nostalgia e melancolia pela perda da amiga estão na descrição do ambiente, a mudança climática e a chuva que deixa tudo escorregadio quando se mistura ao calçamento:

At that moment I couldn't seem to remember the story, only the image of her riding away on a horse. "Anyway, she's gone." "Yeah," he said, opening the door. "Just gone." Outside, the rain had stopped, there was only a mist of it in the air, so I turned the corner and walked along the street where the brownstone stands. It is a street with trees that in the summer make cool patterns on the pavement; but now the leaves were yellowed and mostly down, and the rain had made them slippery, they skidded underfoot.<sup>442</sup>

É em meio a esses pensamentos enevoados que o narrador começa a contar sobre o passado, quando foi vizinho de Holly. A primeira coisa que chamou sua atenção foi o seu nome na caixa de correio:

I'D BEEN LIVING IN THE house about a week when I noticed that the mailbox belonging to Apt. 2 had a name-slot fitted with a curious card. Printed, rather Cartier-formal, it read: *Miss Holiday Golightly*; and, underneath, in the corner, *Traveling*. It nagged me like a tune: *Miss Holiday Golightly, Traveling*.<sup>443</sup>

É bastante provocativa essa descrição que está no lugar do que seria apropriado ao seu ofício. Viajar então é o ofício de Holly. Ou levar as pessoas a viagens. Também os aspectos fantasmagóricos apontados na segunda seção, referentes ao livro *Breakfast at Tiffany's*, podem ser lembrados agora. São muitos dispositivos espaciais e temporais ativadores de fantasmagorias.

O nome Holly Golightly já recebeu várias análises simbólicas e, dentre elas, uma implica no sentido de alguém que não se prende: "a thin, outspoken eighteen-year-old called Holly Golightly. And she does indeed go – from man to man and place to place – lightly".<sup>444</sup> O sobrenome também lembra a expressão (moralista)

<sup>442</sup> "Naquele momento eu não conseguia lembrar da história, apenas da imagem dela partindo em um cavalo. 'De qualquer forma, ela se foi'. 'Sim', ele disse, abrindo a porta. 'Simplesmente foi embora'. Do lado de fora, a chuva tinha parado, havia apenas uma névoa no ar, então virei a esquina e caminhei ao longo da rua onde ficava o prédio de tijolos. É uma rua com árvores que no verão fazem padrões legais na calçada; mas agora as folhas estavam amareladas e na maior parte caídas, e a chuva as tornara escorregadias, derrapavam sob os pés" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 10).

<sup>443</sup> "EU ESTAVA MORANDO NA casa há cerca de uma semana quando notei que a caixa de correio pertencente ao Apt. 2 tinha um cartão curioso, fixado no identificador de nomes. Impresso, em estilo formal Cartier, dizia: *Miss Holiday Golightly*; e, embaixo, no canto, *Viajando*. Isso me perseguiu como uma música: *Miss Holiday Golightly, Viajando*" (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 11, grifos do autor).

<sup>444</sup> "uma jovem magra e franca de 18 anos chamada Holly Golightly. E ela de fato vai – de homem para homem e de lugar para lugar – levemente." (WASSON. *Fifth Avenue, 5 A.M.*, p. 62).

“mulher fácil”.

Em especial, na transposição midiática que ocorre do livro ao filme, com intenção de evidenciar os aspectos de mudança que ocultam ou amplificam as fantasmagorias sociais, além do figurino, há também a criação dos cenários, tanto abstratos quanto materiais. O filme mantém muito desses aspectos indicados na obra escrita. É válido notar que há um encadeamento de mudanças provocadas por diversos agentes, dentre eles: o roteirista, os produtores do filme, o diretor, a PCA – atuará tanto no roteiro quanto no filme pronto –, a atriz Audrey Hepburn – ao estudar seu roteiro faz cortes sutis que acabam colaborando no delineamento da personagem.

Nas cenas iniciais do filme, Holly Golightly é acordada pela personagem Paul. Esta cena não está presente na narrativa de Capote. Ela está dormindo nua em uma cama pequena, usando uma máscara e um tampão auricular, ambos bem peculiares. É possível observar embaixo de sua cama de solteiro uma aparente bagunça. Ao ouvir a campainha, ela se levanta vestindo uma camisa masculina de *smoking*, o que por si já pode chocar o espectador atento. De quem seria aquela camisa? Seu dono aparentemente não está mais lá.

É possível notar também o ambiente de seu apartamento, que, como indicado no livro de Capote, dava a impressão de estar em meio a uma mudança, “you expected to smell at wet paint. Suitcases and unpacked crates were the only furniture. The crates served as tables”.<sup>445</sup> Em um trecho o narrador diz: “One could see that Holly had a laundry problem; the room was strewn, like a girl’s gymnasium”<sup>446</sup> (Figura 21).

---

<sup>445</sup> “você espera encontrar cheiro de tinta fresco. Malas e caixas fechadas eram a única mobília. As caixas serviam como mesas” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 29).

<sup>446</sup> CAPOTE. *Breakfast at Tiffany’s*, p. 52.

Figura 21 – Holly se levantando para atender a porta, vestindo uma camisa masculina de *smoking* e usando máscara e protetor auricular





Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

O quarto de Holly descrito no livro tem uma cama mais sofisticada do que a escolhida no filme, o que funciona como um elemento que atenua a exposição da personagem como prostituta, como veremos mais à frente, imagem bastante controlada pelos produtores para a aprovação do filme na PCA. O cenário descrito por Capote é ampliado no filme por meio da visualidade dos objetos, que trazem sentidos implícitos, como o sofá com formato de (meia) banheira, que é o único móvel colorido, com estofamento roxo e almofadas *pink*, destacando frente aos

outros objetos, ao mesmo tempo que também os destaca. Ressalta o aspecto de um local que não é um lar doméstico, mas sim um local de trânsito, de passagem. Esse aspecto traz associações ao longo da narrativa, agregando sentido ao modo de vida da personagem.

Para um período de muita censura, é surpreendente que Holly esteja vestindo uma camisa masculina – com abotoamento traseiro – e permaneça assim diante do estranho que bate à sua porta. Mas há elementos que equilibram a carga simbólica da cena, como o fato de que ela não mostra um corpo feminino sexy, com curvas e decotes, de acordo com o estereótipo da época. A aparição vista por Paul no entreabrir da porta é a de uma garota descabelada usando uma máscara que ela não tira – podendo ser compreendida em seu sentido literal, de objeto que mascara, que camufla – e ainda naquele lusco-fusco do acordar, ainda tentando voltar a dormir. São tantos elementos simbólicos ambíguos presentes nessa cena que fica relamente difícil para o espectador afirmar que Holly é uma prostituta. A aparência pode suscitar enganos e também pode ser manipulada de forma a causar esses enganos em favor de uma ideia.

Paul pergunta se ela acabou de se mudar, obviamente pelo aspecto da sala, mas ela responde que já está lá há um ano. O diálogo que se segue é um tanto estranho, pois há uma mistura de um trecho do livro em que Holly fala de sua relação com a joalheria Tiffany's, local aonde vai quando se sente "angst",<sup>447</sup> com essa cena que não existia na obra original, na qual Paul a desperta em seu apartamento já no meio da manhã, evidenciando que, no horário em que todos estão acordados, ela dorme. A decisão da produção do filme (ou do roteirista) em deslocar esse diálogo para essa cena torna a conversa mais vaporosa. O assunto é pesado, pois Holly fala de uma tristeza que não é a melancolia apenas, como já foi mencionado, mas na cena do filme a cena se torna quase engraçada deixando a personagem levemente fútil. O roteiro do filme manteve da narrativa capotiana o sentimento de solidão e as questões existencialistas de Holly, mas utiliza elementos extras para ressignificar alguns aspectos por meio da ambiguidade.

A publicidade da Paramount procurou ressaltar nas imagens de divulgação os aspectos que julgou mais definidores da personagem. Uma das imagens traz Holly sentada sobre várias caixas de madeira, um violão ao fundo, tomando champanhe

---

<sup>447</sup> A expressão é analisada na página 97, segundo capítulo desta tese, nota 248.

com seu gato por perto (Figura 22).

Figura 22 – Audrey Hepburn em *Breakfast at Tiffany's*, 1961. Foto usada para divulgação do filme



Fonte: Bison Archive photographs collected by Marc Wanamaker. Photographer Bud Fraker. Disponível em: <<http://digitalcollections.oscars.org/cdm/singleitem/collection/p15759coll20/id/60/rec/7>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

De certa forma, essa dinâmica da cena parece cumprir uma função comunicativa importante para o filme, uma comédia romântica que tem como estratégia cativar o público por meio de cenas tristes, românticas e engraçadas. O aspecto cômico do filme permite a inserção de várias informações que poderiam não passar pela censura. Até mesmo algumas falas de Holly Golightly, ditas por Audrey Hepburn (e não por Marilyn Monroe, por exemplo), têm um sentido conotativo favorável à ambiguidade e à fluidez necessárias para que o espectador consiga delinear a personagem.

Na cena descrita acima, no filme, Holly vai se arrumar para a visita à Sally Tomato na prisão Sing Sing.<sup>449</sup> Partes do roteiro do filme trabalhado pela atriz Audrey Hepburn,<sup>450</sup> disponível online, indicam modificações efetuadas pela atriz que permitem perceber ajustes na fala da personagem, interferindo na criação de suas características psicológicas, por meio de detalhes de sua descrição e vestuário e de suas falas. Na cena do filme, Holly está dentro do banheiro se vestindo e a câmera mostra apenas o detalhe da atriz fechando o zíper lateral do vestido, quando um pequeno pedaço do sutiã aparece. Hepburn modifica detalhes do roteiro:

p.15-16: where Holly asks Paul to help find her shoes for her visit to Sing Sing, Hepburn has amended *Brown aligátor* [shoes] to *Black*, and deleted the lines *And if you come across a black brassiere I can use that too...and garter-belt, garter-belt, garter-belt, garter-belt... I think maybe it's hanging in the bathroom...would you mind...*<sup>451</sup>

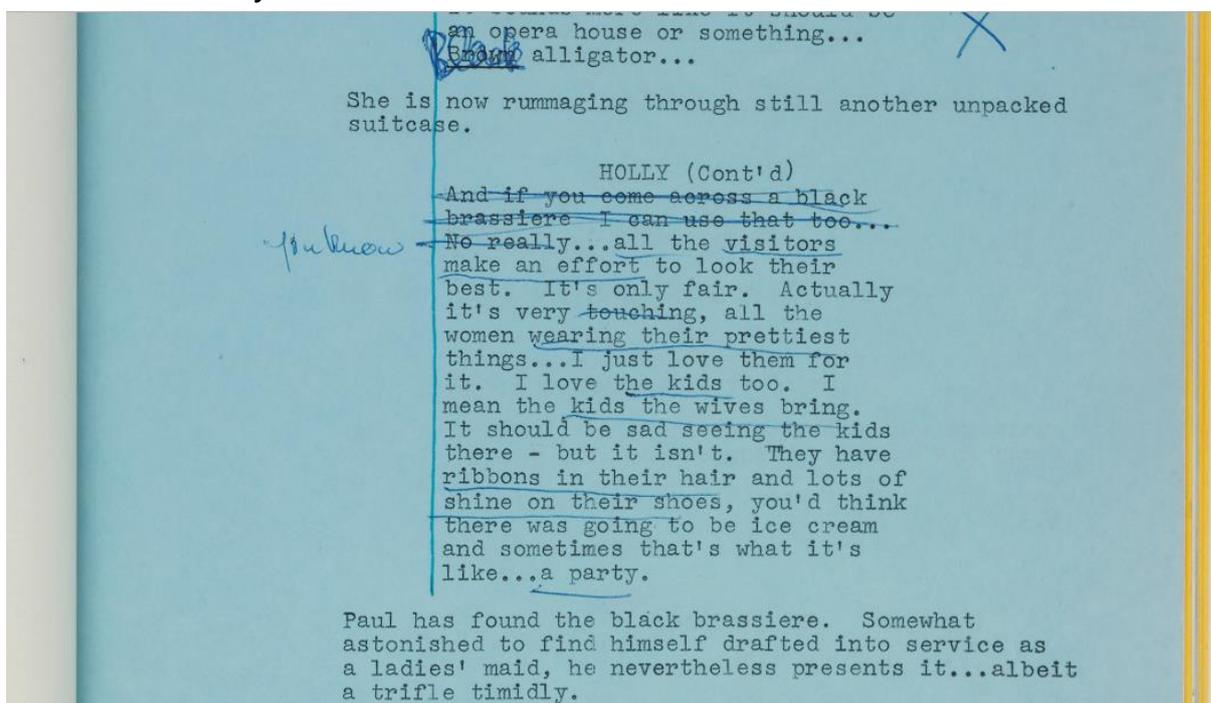
<sup>449</sup> Cena comentada sob outro aspecto no segundo capítulo, página 79.

<sup>450</sup> “Audrey Hepburn’s working script for the 1961 Paramount production *Breakfast at Tiffany’s*, dated 3 August, 1960, the script bound with two brass brads and comprising 140 pages of mimeographed typescript including deleted scenes, with 53 pages printed on yellow and 28 on blue paper representing changes to the script with varying dates through to 21 September 1960, the majority of pages with upper right corner either snipped, torn or folded down when completed, the parts for the character of Holly Golightly marked in Hepburn’s signature turquoise ink, with words underlined in blue ballpoint pen and pencil for emphasis, passages or directions crossed out, and approximately 20 pages annotated in Hepburn’s hand with copied out lines, minor amendments and notes”. Tradução: “O roteiro de trabalho de Audrey Hepburn para a produção de 1961 da Paramount, *Breakfast at Tiffany’s*, datado de 3 de agosto de 1960, o roteiro com dois grampos de latão e compreendendo 140 páginas de texto datilografado, incluindo cenas deletadas, com 53 páginas impressas em amarelo e 28 em papel azul, representando alterações para o roteiro com datas variadas até 21 de setembro de 1960, a maioria das páginas com canto superior direito recortadas, rasgadas ou dobradas quando concluídas, as partes para a personagem de Holly Golightly marcadas na assinatura tinta turquesa de Hepburn, com palavras sublinhadas em caneta esferográfica azul e lápis para ênfase, passagens ou direções riscadas, e aproximadamente 20 páginas anotadas a mão por Hepburn com linhas copiadas, emendas menores e notas” (CHRISTIES. Audrey Hepburn: The Personal Collection: *Breakfast at Tiffany’s*, 1961. 2017).

<sup>451</sup> “p.15-16: onde Holly pede a Paul que ajude a encontrar os sapatos dela para a visita a SingSing, Hepburn corrigiu jacaré marrom [sapatos] para preto e apagou as falas *E se você encontrar um sutiã preto, eu posso usar isso também ... E cinta-liga, cinta-liga, cinta-liga, cinta-liga... Acho que talvez*

De certa forma, a atriz vai conferindo sutileza à cena, avaliando o que convém ser mostrando, ocultando detalhes que poderiam deixar muito evidente uma relação íntima entre as personagens que acabaram de se conhecer. Ela torna a personagem mais sutil, mas mantém sua personalidade descontraída. Seus estudos demonstram uma forte tendência a criar uma narrativa sensata e que possa ser partilhável com o público do período, manipulando assim sua condição de ser lida (Figura 23).

Figura 23 – Roteiro usado por Audrey Hepburn para estudar o filme *Breakfast at Tiffany's*



Fonte: CHRISTIES. Audrey Hepburn: The Personal Collection.

A PCA aceitou o filme *Breakfast at Tiffany's* com ressalvas, mesmo com todos os cuidados que o roteirista e os produtores tiveram para a criação do roteiro, ainda em fase de aprovação. Em correspondência de três páginas enviada ao Sr. Luigi Luraschi, executivo vitalício da Paramount Pictures, chefe do Departamento de Censura Doméstica e Estrangeira do estúdio, no dia 17 de agosto de 1960, há a confirmação de aceitação do roteiro, que ocorrerá mediante mudanças necessárias para atender ao Código de Produção.

Sr. Luraschi foi lembrado de acordos firmados na reunião, como a explicação que Holly deveria dar sobre seu casamento com Doc, dizendo que nunca foi um

---

esteja pendurada no banheiro... você se importaria..." (CHRISTIES. Audrey Hepburn: The Personal Collection, grifos do autor).

casamento de verdade e havia sido anulado quando ela o deixou. Na narrativa de Capote fica claro que não houve o divórcio: “DIVORCE HIM? OF COURSE I never divorced him. I was only fourteen, for God’s sake. It couldn’t have been legal”.<sup>452</sup> Na narrativa, Holly era menor de idade e não se considerava legalmente casada, apesar de ser. No segundo rascunho do roteiro original de 22 de junho de 1960, escrito por Georg Axelrod, o trecho é quase igual, apenas com duas pequenas alterações: no lugar de “God”, no roteiro, aparece “Pete”; a palavra “possibly” foi incluída: “It couldn’t *possibly* have been legal”.<sup>453</sup> Mesmo com a indicação para fazer a correção, os produtores conservam o trecho e o reenviam à PCA (Figura 24).

Figura 24 – Excerto do roteiro do filme *Breakfast at Tiffany’s*, segundo rascunho

DISSOLVE TO:

103.     INT. BAR - (NIGHT)

A honky-tonk bar on Eighth Avenue in the West Forties. Holly and Paul at the bar. They have been there for about three drinks, and are deeply engrossed in conversation.

PAUL

Did you ever divorce him?

HOLLY

Divorce him? Of course I never divorced him! I was only fourteen for Pete's sake! It couldn't possibly have been legal! Darling, could we have two more of these glorious things?

PAUL

Let's walk a little. Then we'll have some more...

HOLLY

All right...we'll pub-crawl our way home. But darling, you've to promise me one thing...you won't take me home until I'm drunk...until I'm very, very drunk indeed...

Fonte: AXELROD. *Breakfast at Tiffany's*: Second draft screenplay, p. 65.

Na correspondência do PCA foi ressaltado que, em reunião, foi discutido o cuidado necessário para suprimir a quantidade de cenas nas quais Holly está sem

<sup>452</sup> “DIVORCIAR DELE? CLARO que nunca me divorciei dele. Eu tinha apenas 14, pelo amor de Deus. Não poderia ter sido legal” (CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 72).

<sup>453</sup> “Não é possível que isso pudesse ter sido legal” (AXELROD, George. *Breakfast at Tiffany's*: Second draft screenplay. 22 jun. 1960).

roupas ou seminua. Também foi indicado o que Holly deveria usar na cena descrita anteriormente, em que ela aparece com a camisa masculina: ela deveria usar uma combinação inteira no lugar de uma anágua e sutiã. O uso da camisa de *smoking*, como foi indicado, traz um componente ambíguo e mais simbólico do que uma combinação inteira, por meio de seu sugestivo implícito e não do óbvio (Figura 25).

Figura 25 – Correspondência da PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação

August 17, 1960

Mr. Luigi Luraschi  
Paramount Pictures Corporation  
5451 Marathon Street  
Hollywood 38, California

Dear Mr. Luraschi:

This letter goes to you in confirmation of the discussion held at your office recently with Messrs. Jurow and Shepherd concerning the screenplay for your proposed production, *BREAKFAST AT TIFFANY'S*.

As we told you at that time, while this basic story seems to be acceptable under the requirements of the Production Code, it contains certain elements which should be corrected if we are to be able to approve the finished picture.

You will recall it was agreed that Holly would explain that her marriage to Doc had "never been a real marriage at all, and that when she left him, the marriage had been annulled".

Also, we discussed the several undressing scenes involving Holly, and agreed that these would have to be handled with extreme care to avoid any attempt to exploit any partial or semi-nudity.

Page 15: Holly should be wearing a full slip rather than a half-slip and brassiere.

Page 24 et seq.: The relationship between 2E and Paul as presently described in this script is unacceptably blunt. In this regard, we call your attention to the following unacceptable details:

"...she has very gently begun to unbutton his shirt."

"...pushes him away from her and toward the bed."

Fonte: Margaret Herrick Library, *Breakfast at Tiffany's*, 1961, p. 1.

Em indicação de alteração na página 24 e subsequentes do roteiro, a PCA analisa a descrição do relacionamento entre Paul e Mrs. Falenson como "inaceitavelmente contundente" e indica os detalhes a serem alterados. Note-se que no roteiro de Axelrod a personagem Mrs. Falenson, a decoradora rica que sustenta Paul, é nomeada como personagem "2E" e na correspondência também (Figura 25).

No roteiro do filme, esta personagem foi inserida como uma estratégia do roteirista. O narrador não poderia ser homossexual, então ele seria um garoto de programa, como Holly. Seria ainda um escritor, como Truman Capote criou, mas teria alguém que o sustentasse durante o tempo em que estivesse escrevendo um romance. A página 24 e subsequentes do roteiro trazem um diálogo que define bem a personagem Paul e a diferença muito da personagem criada por Capote. São indicados para corte os sorrisos que poderiam insinuar sexo, pelo fato de o casal estar no quarto, próximo de uma cama, demonstrações de carinho por parte de Mrs. Falenon para com Paul adormecido na cama. Todo o diálogo da página 24 foi cortado (Figura 25).

Há toda uma estratégia de adaptação para que haja um par romântico e para que a história se torne maior, com um ápice e um final feliz, e que tudo isso seja aprovado pelos censores.

Figura 26 – Excerto do roteiro do filme *Breakfast at Tiffany's*, segundo rascunho

39. (Cont'd)

ZE  
(Her tone changes)  
Now listen, darling, we're just not going to have any of that at all...The whole thing is very simple. You're a writer...I think you can be a great one...Why shouldn't I help you? I have a husband who invests in oil wells...I have friends who invest in...I don't know...the stock market or real estate. So why shouldn't I be allowed to invest in what I believe in?

PAUL  
Which is?

ZE  
Talent, darling. Talent. You have talent and I'm going to see that you don't waste it or spoil it or fritter it away. I couldn't bear the idea of you...prostituting yourself...sitting in a little cage in Hollywood...writing movies that would make us both cringe when we saw them later... Let me be your Hollywood, Paul...your own personal, tender, loving Hollywood...

PAUL  
And what do you get out of it?

ZE  
Satisfaction, darling. Just satisfaction. And maybe the feeling of pride, when the book is finally done, of seeing the dedication page that says: 'For ZE, Without Whom...'

During this, she has very gently begun to unbutton his shirt.

PAUL  
And that's all?

ZE  
Well, almost...

She draws him to her and kisses him. When they break she very gently pushes him away from her and toward the bed.

Fonte: AXELROD. *Breakfast at Tiffany's*: Second draft screenplay, p. 24.

Também foi indicado que na página 26 do roteiro a frase “Please, eliminated Holly's line: ‘Three hundred? She is very generous... Is that by the hour?’”<sup>454</sup> fosse

<sup>454</sup> “Por favor, eliminar a fala de Holly: “Trezentos? Ela é muito generosa... Isso é por hora?” (Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961, p. 2).

cortada, mas, posteriormente, foi mantida, pois a cena gravada está inserida no filme, como pode ser observado nas análises desse trecho do filme nesta seção.

A PCA reforça o acordo em não haver indícios de uma relação sexual entre Holly e Paul, bem como adverte que já haviam discutido sobre o uso de palavrões e a eliminação da palavra *inferno* quando não fosse absolutamente indispensável. Até mesmo a escolha do ambiente íntimo para determinadas cenas, como o apartamento de Paul, foram motivo de censura. Certas situações e conversas só deveriam acontecer em público para que não ficasse implícito que poderia terminar em sexo (Figura 27).

Figura 27 – Correspondência da PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação. Página 2

"Paul is asleep on the bed...he is smiling benignly in his sleep."

"Her features take on the same benign smile."

"2B, dressed for the street, is coming out of the bathroom. She moves about the room, straightening up. Emptying ashtrays and clearing away glasses."

"2B, her domestic chores finished, goes to the bed and lovingly pulls the covers up around the sleeping Paul. She kisses him very gently. He does not awaken. She starts to go - then - almost as an after-thought - opens her purse and takes out three hundred dollars in fifty dollar bills which she places the desk. She kisses Paul once more and tiptoes out, closing the door softly behind her."

Page 28: Please eliminate Holly's line, "Three hundred? She's very generous...Is that by the hour?"

Page 28: Also, please eliminate Holly's line, "I was just trying to let you know I understand. Not only that, I approve."

Page 29: Please eliminate Holly's line, "You must be absolutely exhausted..."

Page 72: As we agreed, the striptease dancer would not be shown.

Page 96: It was agreed that there will be no indication of a sex affair between Holly and Paul. It was agreed that her line, "I just thought of something that neither of us has ever done. At least not together...", if retained at all, will not in any way refer to the sex affair, and this scene will be played outside the house and not inside Paul's apartment as presently indicated.

You will recall that we discussed the numerous uses of profanity in this present script, and agreed that all would be eliminated except one or two uses of the word, "hell", which you feel absolutely indispensable.

Fonte: Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961, p. 2.

Algumas anotações na correspondência são surpreendentes, principalmente numa avaliação feita nos dias atuais. Note-se que os produtores do filme, Jurow e

Shepherd, participavam ativamente dessas reuniões e arriscavam-se mantendo cenas que haviam sido solicitadas para exclusão, reenviando-as à PCA. Há várias cartas, com intervalos de poucos dias entre si, num tempo em que não havia e-mail e a comunicação funcionava por mensageiro ou por correio, demonstrando a ativa atuação em busca de aprovação do roteiro. Os acordos se baseavam em um jogo de forças feito por detalhes, mas que quando reunidos por meio da montagem em um filme vão criar sentidos diversos.

Entre os acordos feitos em reuniões, há sinalização de que a cena de *striptease* não seria mostrada: “Page 72: As we agreed, the striptease dancer would not be shown”<sup>455</sup> (Figura 27). Mesmo com esse acordo, a cena foi gravada e aparece na versão final do filme. Não mostra os seios da *stripper*, mas pode ser considerada sensual e provocativa para o período.

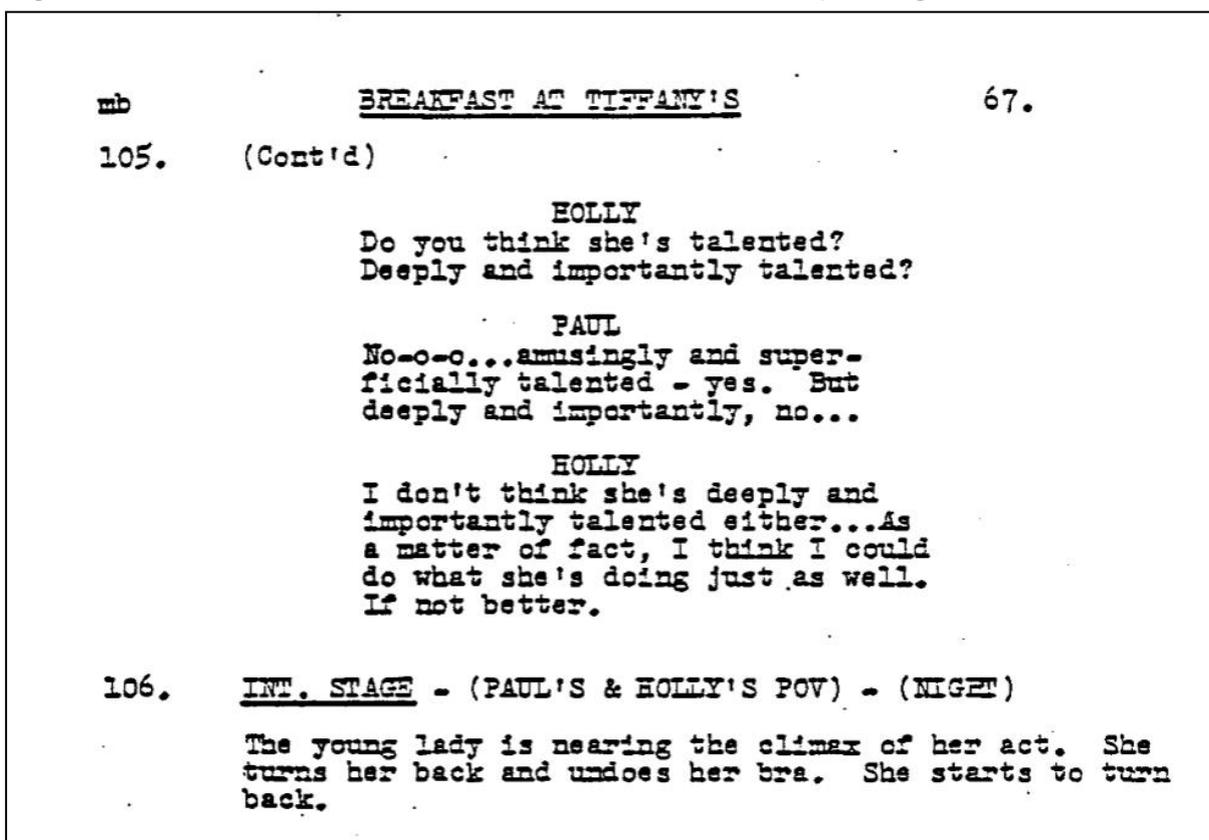
A cena acontece logo após Holly sair da rodoviária com Paul, ao deixar seu marido Doc voltar para o Texas. Ela diz que é cedo para ir à Tiffany’s, seu lugar preferido quando sente “angst”, e pede a Paul que lhe pague um *drink*. No segundo rascunho do roteiro original de 22 de junho de 1960, escrito por Georg Axelrod (note-se que a correspondência analisada da PCA data de 17 de agosto de 1960), há especificações que indicam que eles foram a um “honk-tonk bar”.<sup>456</sup> Após beber alguns *drinks*, eles saem do bar e Holly entra em outro, um “strip joint”,<sup>457</sup> apesar de Paul insistir para que ela não entrasse.

No roteiro, há uma fala da personagem Holly que foi retirada do filme, na qual Holly se compara à dançarina, dizendo que ela faria melhor. No processo comparativo entre o roteiro e o filme, percebe-se que há semelhanças, mas a cena é mais ousada do que a filmada. Um dos fatores que atenuam a cena é a atuação de Audrey Hepburn, a maneira com que são realizadas as suas ações em cena e o seu figurino muito discreto, além de que os dois estão embriagados (Figura 28).

<sup>455</sup> “Página 72: Como nós concordamos, a dançarina de *striptease* não seria mostrada” (Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany’s*, 1961, p.2).

<sup>456</sup> Um bar típico americano, frequentado pela classe trabalhadora, onde aconteciam shows country ou “picantes” com prostitutas (Cf. URBAN Dictionary. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Honky%20Tonk>>. Acesso em: 8 nov. 2018).

<sup>457</sup> Um bar onde ocorrem *streaptease*, shows nos quais mulheres dançavam enquanto tiravam suas roupas (Cf. URBAN Dictionary. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=strip+joint>>. Acesso em: 8 nov. 2018).

Figura 28 – Excerto do roteiro do filme *Breakfast at Tiffany's*, segundo rascunho

Fonte: AXELROD. *Breakfast at Tiffany's*: Second draft screenplay, p. 67.

Esta sequência de cenas não existe na história narrada por Capote. O escritor leva as duas personagens ao bar do Joe Bell, nas proximidades de onde moram, após o episódio da despedida de Doc na rodoviária. No filme, a cena criada é breve, com forte apelo sensual. A *stripper* veste uma capa dupla face, vermelho e branco. Ela vai mostrando o corpo que aparece vindo das sombras do palco, até o holofote. A câmera que mostra Holly e Fred, ambos com as mãos no queixo, demonstrando certo tédio e embriaguez, acompanha também a *stripper* ao fundo, por meio da imagem refletida em um espelho. A banda que toca a música sensual e ritmada está semioculta ao fundo, por uma cortina transparente (Figura 29).

Vermelho é a cor que marca sua chegada e, logo em seguida, ela fica com o vestido em modelagem “sereia” muito justo. Esse modelo de vestido, ajustado ao corpo e aberto do joelho para baixo, representa a silhueta marcante das décadas de 1930 e 1940 das estrelas de cinema sensuais e provocantes.

Figura 29 – Cenas do *striptease* na boate









Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

Os contrastes são evidentes na criação da cena, lembrando os cenários criados para a fantasmagoria mencionados no primeiro capítulo desta tese: a *stripper* é uma aparição fantasmagórica que surge da escuridão entrando na luz circular do holofote; antes de surgir como aparição, a *stripper* está metamorfoseada em uma borboleta, com as asas formadas por sua capa aberta; sua entrada é impactante pela influência do contraste entre o vermelho e o branco de seu figurino, que vai sendo retirado aos poucos; o mostrar e esconder como jogo da cena, na mulher que se despe, é mostrado também pelo espelho; a banda por detrás da cortina transparente forma silhuetas sugestivas; alguns espectadores estão paralisados observando seus movimentos. Há toda uma sonoridade influente na cena, pois os movimentos da *stripper* são sincronizados com a música de fundo. No ápice de seu show, a *stripper* olha para alguém da plateia com uma expressão de sedução, aparentemente para Paul que está logo a sua frente, ou Holly, que está ao seu lado.

Apesar das recomendações da PCA em relação à cena, ela foi gravada com a intenção de que fosse mostrada para o público europeu:

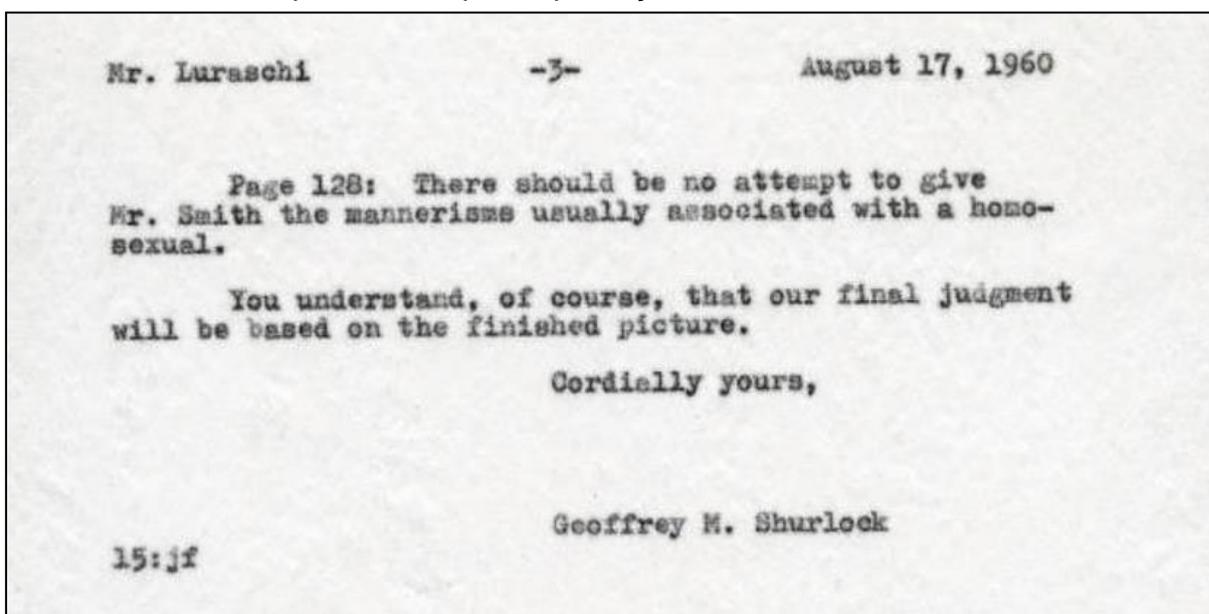
In late-Dec 1960, striptease dancer "Miss Beverly Hills," who played the "Nightclub dancer," was called back to set to perform additional striptease moves in a nightclub sequence. The 27 Dec 1960 DV explained that Blake Edwards planned to include the extended striptease sequence in an alternate version of the film for European

release.<sup>458</sup>

A questão da homossexualidade também é controlada pelo PCA. Há indicação de não haver tentativa em dar maneirismos de homossexual à personagem Mr. Smith, que foi eliminada do roteiro posteriormente.

A PCA sempre termina suas correspondências com a frase “You understand, of course, that our final judgment will be based on the finished Picture”,<sup>459</sup> deixando claro que o filme também sofrerá cortes.

Figura 30 – Correspondência do PCA enviada à Paramount como resposta ao roteiro apresentado para aprovação



Fonte: Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961, p. 3

Para o filme, o momento inicial no qual Holly é mostrada em sua intimidade, em seu apartamento, vários indícios de sua personalidade criada por Truman Capote são delineados por meio de objetos, falas, cenários, figurinos, trilha sonora. Esses elementos são orquestrados para comunicar ao espectador a identidade da personagem.

<sup>458</sup> “No final de dezembro de 1960, a dançarina de *striptease* ‘Miss Beverly Hills’, que interpretou a ‘dançarina do clube noturno’, foi chamada de volta para o set para realizar movimentos adicionais de *striptease* em uma sequência de boate. O DV de 27 de dezembro de 1960 explicou que Blake Edwards planejava incluir a sequência estendida de *striptease* em uma versão alternativa do filme para o lançamento europeu” (AMERICAN Film Institute. Catalog of feature films the first 100 years 1893-1993. Disponível em: <<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/22674>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

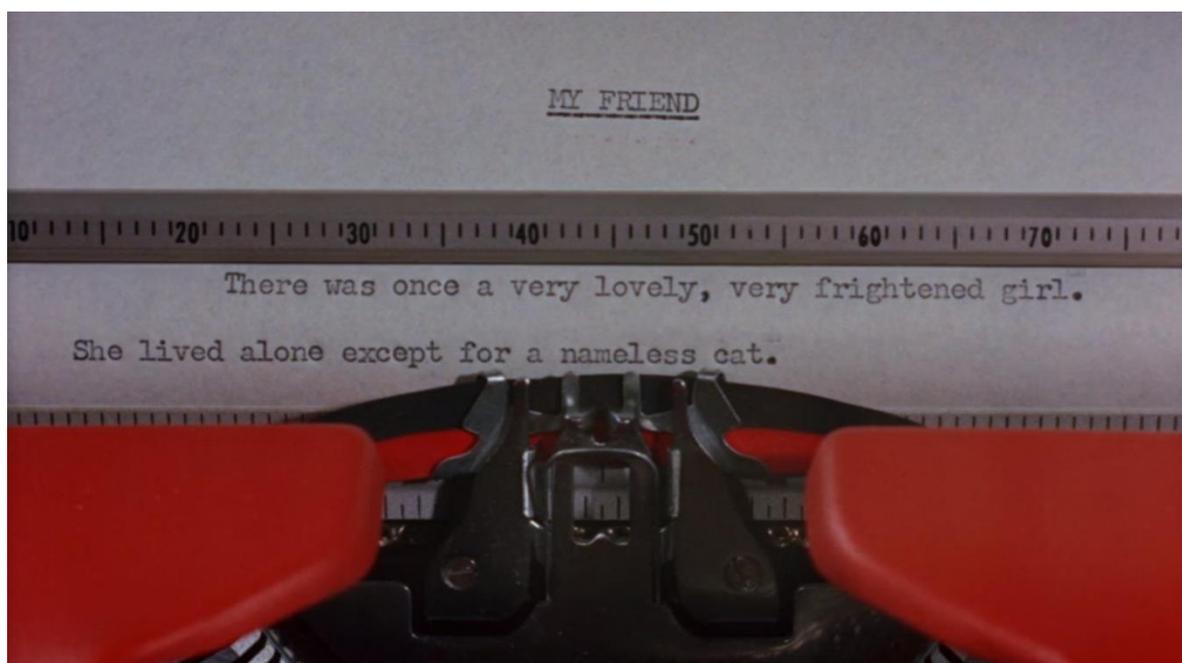
<sup>459</sup> “Você entende, é claro, que nosso julgamento final será baseado na imagem final” (Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961).

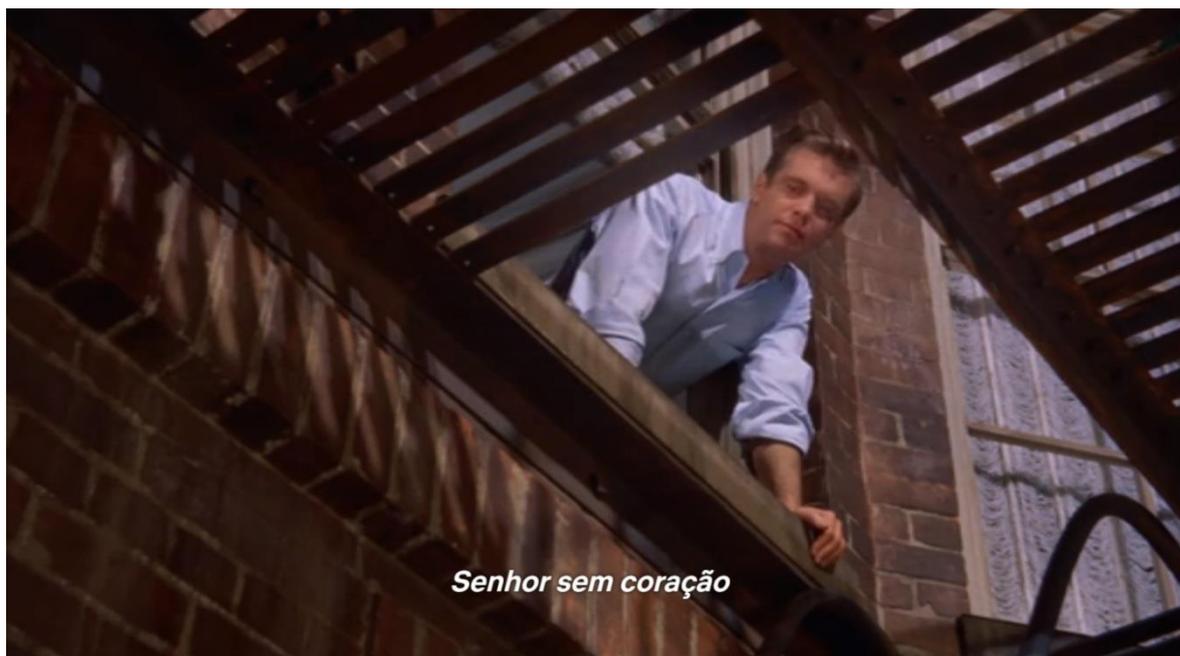
Na visita à Sing Sing, no filme, Holly vai acompanhada de Paul, diferentemente do livro, quando ela vai sempre sozinha. Nessa visita, algumas falas são criadas para o roteiro do filme quando Paul e Sally Tomato conversam sobre um livro que poderá ser escrito com a ajuda de dados que Holly armazena, para que Sally a ajude com a contabilidade. Ela anota o que ganha e o que gasta em um caderno e leva para que ele a oriente. Ele pediu para que fechasse a conta bancária e tentasse guardar algum dinheiro. Sally diz: “Um dia, Sr. Fred, você vai transformar tudo isso em um livro. Tudo está aqui, só falta preencher os detalhes”. Holly comenta que seria um livro engraçado, mas Sally discorda, dizendo que seria um livro que poderia “quebrar o coração” e citando trechos das anotações: as gorjetas dos homens com quem Holly saía, dinheiro para consertar o vestido preto de cetim, dinheiro para comprar a comida do gato que não tem nome. Holly só conhece “rats” e, provavelmente, “Fred”, que é Paul, é a exceção.

Na cena seguinte, Paul está em seu apartamento, a câmera começa a filmar por baixo da mesa, enfatizando os papéis amassados ao escrever. A câmera faz um movimento ascendente e depois corta para a máquina de escrever, ressaltando o que ele datilografa, definindo Holly como uma garota adorável e muito assustada (ver sequência de cenas na Figura 31).

Figura 31 – Paul Varjak escrevendo seu romance







Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards 1961.

Para dar maior ênfase a essas características de Holly, ao fundo Paul ouve sua voz cantando a canção tema criada especialmente para o filme, "Moon river" (Quadro 3), enquanto ela toca o seu violão. Ele abre a janela e fica observando-a, até que ela termina de cantar e o vê.

Quadro 3 – Letra da canção “Moon river”, de Henry Mancini

“Moon river”	“Rio da Lua”
Moon river, Wider than a mile I'm crossing' you In style some day Old dream-maker, You heart-breaker Wherever you're goin', I'm goin' your way	Rio da Lua, Mais largo do que uma milha Eu o atravessarei com elegância um dia Velho fabricante de sonhos, Você destrói corações Aonde quer que você for, Eu seguirei o seu caminho
Two drifters, Off to see the world There's such A lot of world to see We're after the same Rainbow's end	Dois andarilhos, Indo por aí para ver o mundo Há tanto No mundo pra se ver Nós procuramos a mesma coisa O final do arco íris
Waitin' round the bend My huckleberry friend, Moon river And me	Esperando logo depois da curva Meu doce e aventureiro amigo Rio da Lua E eu

Fonte: Adaptado de Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961. Tradução da autora.

Essa cena do filme demonstra o envolvimento romântico entre as personagens que é exaltado por meio da canção. De forma diferente e com objetivos diferentes, no livro, as músicas cantadas por Holly têm uma melodia caipira, músicas que denunciavam sua origem, o que é um grande mistério até certo momento da narrativa. Ela vem do interior, então cantava músicas que traziam palavras sentimentais e ásperas ao mesmo tempo, que lembravam pinheiros e pradarias. Não há um par romântico no livro, então a ênfase é dada ao sentimento de angústia e solidão de Holly: “*não quero dormir, não quero morrer, só quero ir viajar pelas pastagens do céu*”.<sup>460</sup>

A canção “Moon river” passou pela PCA, tendo sua letra aprovada (Figura 32). A música também fala de viajantes, como Holly Golightly se define para os visitantes que chegam à sua porta: “Miss Holiday Golightly, Traveling”. A criação de “Moon river”, no filme, mantém o traço sentimental e nostálgico da narrativa escrita, mas amplia para a procura de algo na companhia de alguém, em busca de um arco-íris no final do qual há um tesouro. “Rio de lua” seria um lugar de passagem, um “fabricador de sonhos”. Tudo isso estabelece conexões com a narrativa e com a personagem Holly para que a identifiquemos como uma figura sonhadora, mas fugidia, que não se prende a lugares e nem a pessoas, que não as denomina para não estabelecer laços pessoais, mas que procura por um local que seja seu.

As relações das notas da canção “Moon river” demonstram haver um “jogo de

<sup>460</sup> CAPOTE. *Breakfast at Tiffany's*, p. 16-17, grifos do autor.

forças”, denominado “Ciclo de Quintas”<sup>461</sup>, que funciona com “um movimento circular e infinito”, assimilado pelos ouvidos de forma “natural”<sup>462</sup>:

Tais intervalos formam relações harmoniosas entre as notas, que não seriam fruto de um gosto adquirido, mas de uma resposta espontânea do ouvido a propriedades físicas do som. O ouvido sente de forma intuitiva que a relação entre dois sons (simultâneos ou consecutivos) separados por um intervalo de quinta é harmoniosa.<sup>463</sup>

O movimento é “irresistível e deslizante”:

Explora-se, assim, o jogo de forças que se desdobra em efeito cascata até retornar ao centro estável e conclusivo da tônica – a nota que polariza e fornece a definição do posicionamento e hierarquia de todas as outras. Mas uma vez que chegamos à tônica podemos recomeçar novamente o circuito. Não é um caminho reto, mas circular, se afastando e ao mesmo tempo nos levando eternamente na direção da tônica (nosso pouso, nossa casa). A este campo de forças que impulsionam um movimento circular e infinito damos o nome de Ciclo de Quintas.<sup>464</sup>

O “Ciclo de Quintas” de “Moon river” começa em “someday” e funciona como um “carrossel” que leva o ouvinte a caminhos desconhecidos e instáveis, mas o traz de volta:

Um único movimento harmônico e o que era para ser apenas uma canção agradável se torna um clássico eterno. O acorde que aparece (VIIIm7b5), seguido por uma dominante secundária no terceiro grau (III7), traz uma ambiguidade para a sequência, colocando a progressão em relação com duas tônicas (o I e o relativo menor, VIIm), criando assim uma indefinição tonal, um enfraquecimento do nosso senso de direção. Cria, por assim dizer, um momento de relativa indecisão no seguro Ciclo de Quintas. Trata-se de um “pacote” harmônico que sugere ao ouvinte um sentimento genuíno de movimento que se distancia da tonalidade original, e que é, portanto, receptivo a tratamentos líricos que reflitam esse mesmo sentido.<sup>465</sup>

A música possui uma relação de sentido poético em sua estrutura que pode ser associada ao sentido tanto da narrativa de Capote quanto ao filme de Edwards.

<sup>461</sup> Sugiro que ouça a música para que possa compreender a análise.

<sup>462</sup> SOBRE “MOON RIVER” e “Yesterday”: Um único movimento harmônico e o que era para ser apenas uma canção agradável se torna um clássico eterno. Questões musicais. *Revista Piauí*. 14 out. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/sobre-moon-river-e-yesterday/>> Acesso em: 30 jun. 2019.

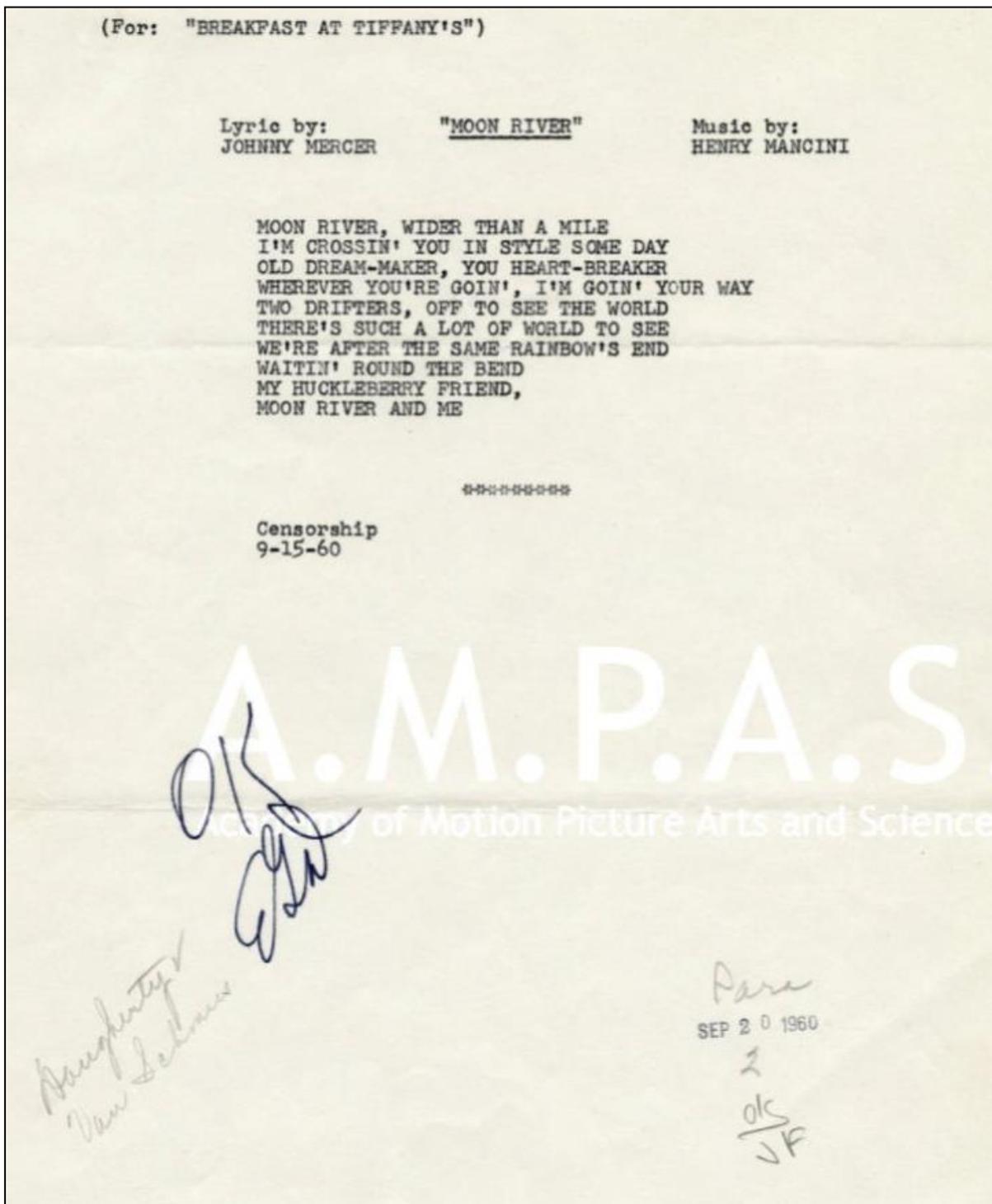
<sup>463</sup> SOBRE “MOON RIVER” e “Yesterday”.

<sup>464</sup> SOBRE “MOON RIVER” e “Yesterday”.

<sup>465</sup> SOBRE “MOON RIVER” e “Yesterday”.

Sua estrutura é circular: o livro começa pelo fim, pois Holly é apenas uma estátua representativa de uma moça que desapareceu pelo mundo; o filme tem como começo o livro, visto que as duas narrativas capotianas (tanto o livro *Summer crossing* quanto o livro *Breakfast at Tiffany's*) possuem personagens semelhantes e são apontadas nesta tese como fontes originárias da criação do filme. Há uma ambiguidade mantida em relação à Holly, sua trajetória como personagem na narrativa é errática, ela não sabe para onde vai, desiste das coisas e diz estar em busca de um lugar que seja seu. A ideia da estrutura da música, de movimento e de pouso, um retorno à casa, de enfraquecimento do senso de direção, deixando ambiguidades, está relacionada às fantasmagorias da personagem.

Figura 32 – Documento da PCA que aprova a música tema do filme *Breakfast at Tiffany's*



Fonte: Margaret Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's*, 1961.

A análise da cena final do filme permite perceber as fantasmagorias sociais observadas ao longo do processo comparativo estabelecido nesta tese. Após sua prisão, acusada do envolvimento com Sally Tomato e a máfia, Holly pretende ir para o Brasil, se casar com José, mas ele desiste do casamento, como no livro. Ela

insiste em pegar o avião e procurar homens ricos no Brasil. Paul pede que ela fique, mas ela se recusa. Ele pede ao taxista para parar o carro, estendendo-lhe uma nota. Descendo do carro sob a chuva, Paul diz:

– Sabe qual é o seu problema, Srta. Quem-quer-que-seja? Você é medrosa. Não é corajosa. Tem medo de encarar a realidade e dizer “a vida é assim”. As pessoas se apaixonam. As pessoas pertencem umas às outras. É a única chance que têm de ser felizes. Você se acha um espírito livre, uma criatura selvagem, e morre de medo de que alguém a ponha em uma jaula. Bom, querida, você está em uma jaula. Você mesma a construiu. E não faz fronteira ao oeste com Tulip, Texas, nem a leste com a Somália. Está onde quer que vá. Porque não importa para onde você corra, está sempre trombando consigo mesma.<sup>466</sup>

Após sua fala, Paul retira o anel da Tiffany's e joga em seu colo dizendo que não o quer mais. Note-se que o diálogo não está no segundo roteiro de Axelrod, portanto, foi introduzido depois. Holly sente as palavras de Paul e compreende que sempre foge do amor, apesar de parecer procurá-lo, mas ao querer não se prender a alguém também não se sente feliz.

A personagem foge do modelo de casamento da década de 1950, no qual a mulher é forçada a se anular em função da relação. Nesse momento, uma das “pautas do feminismo” era lutar por poder escolher seu destino. Aos homens tudo era permitido; às mulheres, somente a casa e os filhos, as futilidades, os jantares e chás beneficentes.

Poderia ser apenas mais um final feliz, mostrando a mulher que encontra seu grande amor, mas há alguns significados extras que podem ser expostos. Para a década de 1950, a grande maioria das mulheres deveria se casar, sem liberdades. Seu destino já estava determinado pela sociedade por meio de regras sociais estabelecidas. Não cumprir esse destino significava infringir regras e, como consequência, a punição.

Em *Como viver junto*, Roland Barthes relaciona a palavra “regra” ao termo “território” por meio de seu processo etimológico: “*Rex*: não o chefe, mas aquele que determina os espaços consagrados (as cidades, os territórios), aquele que traça. *Rego* < grego *orégo* = estender em linha reta (...). A partir do ponto que se ocupa,

<sup>466</sup> *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961.

traçar para a frente uma linha reta”.<sup>467</sup> Como exemplo, o autor cita a autoimposição de Robinson Crusoe a uma organização que o permite viver a vida solitária por tempo indeterminado, lembrando também a “noção etológica de território”.<sup>468</sup> A associação de “regra” a “costume” é feita pela intermediação da palavra “território”: “espaço apropriado, defendido contra intrusões” no qual o indivíduo é dono de sua casa”, mas que também está “ligado a funções recorrentes – em termos humanos – a hábitos.”<sup>469</sup>

Percorrendo vários outros sentidos, Barthes sistematiza: “Pode-se, com efeito, considerar metonimicamente todo sistema de regras como um território: quer temporal (timing), quer gestual (conduta).”<sup>470</sup> É feita uma oposição que permite distinguir “regra” de “lei” quando distinguida a origem da regra como “sistema de hábitos”.

Mas a regra também pode servir como um “instrumento de dominação”: “a regra-costume vai orientar-se para a regra-lei (adição de um sistema repressivo) por meio de uma noção de contrato. (...) Assim que a regra é incluída num contrato – infração – desobediência – punição = o ciclo mau se estabelece.”<sup>471</sup> Dessa forma, hábitos se tornam regras que têm peso de lei:

Sob a regra, a lei volta com força irresistível. Diríamos que existe, no sujeito humano, algo como uma pulsão de lei: pulsão paradoxal, porque seria uma pulsão ideológica, na medida em que a lei é o avesso ideológico do poder, sua vestimenta:

- O Senhor das Moscas (Golding), p. 49: logo que as crianças descobrem que serão seus próprios mestres na ilha, passagem instantânea do estado de natureza ao estado de regulamento, portanto de lei. Jack: “Teremos regulamentos, exclamou ele com entusiasmo. Montes de regulamentos. E aqueles que desobedecerem...”<sup>472</sup>

As regras criadas pelas sociedades têm peso de lei na medida em que podem determinar espaços territoriais permitidos em oposição a outros proibidos. “Toda regra contém um germe do regulamento”: uma “imposição social do poder”, e todo

<sup>467</sup> BENVENISTE, Émile. Le vocabulaire des institutions indo-européennes, t. I, Économie, parenté, société, t. II, *Pouvoir, droit, religion*, Paris, Éd. de Minuit, 1969 *apud* BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2013, p. 228.

<sup>468</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 229.

<sup>469</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 229.

<sup>470</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 231.

<sup>471</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 233.

<sup>472</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 233.

“costume é uma forma disfarçada de lei (por uma espécie de pirueta ideológica).”<sup>473</sup>

As pessoas são punidas por não cumprirem regras definidas pela sociedade. Retornando ao “final feliz” do filme *Breakfast at Tiffany's*, é possível inferir que essa foi uma escolha ideológica por manter as espectadoras desejosas do encontro com o par ideal, mantendo o ideal no imaginário feminino do príncipe encantado que vem salvar a mocinha em apuros (mesmo que tenham “se divertido” antes do casamento). Como foi mostrado nas análises desta tese, no cinema americano do *American Dream*, a personagem que saísse dos padrões sofreria as consequências no final da história: seria punida.

Figura 33 – A cena final do filme, na qual Paul se declara e Holly desiste da fuga



Fonte: *Breakfast at Tiffany's*, Blake Edwards, 1961.

Uma personagem como Holly Golightly é um sintoma de mudança social. Grandes mudanças sociais, ocasionadas principalmente no período das duas grandes guerras, se manifestaram visivelmente na juventude de meados do século XX. Viver a vida que os pais viveram não era mais o destino desejado pela juventude. A liberdade de escolha deveria ser uma premissa, mesmo sob pena de quebrar regras sociais. Holly Golightly foi uma das primeiras personagens a demonstrar frente às telas do cinema – sem ser punida – o desejo de liberdade, de não pertencer a lugar nenhum, e nem a ninguém.

<sup>473</sup> BARTHES. *Como viver junto*, p. 234-235.

Na ideologia do filme a história de Holly é mais romântica do que no livro. Capote procurou demonstrar a ambiguidade da personagem e sua fantasmagórica semelhança com mulheres reais de sua época.

Mesmo com várias artimanhas de censura, há no filme, bem como no livro, figuras femininas representativas de várias outras do período e que serviram de modelo para outras que vieram depois.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de algumas reflexões fundamentais em torno dos conceitos de fantasmagoria, modernidade e liberdade, esta tese analisou aspectos das obras *Summer Crossing* e *Breakfast at Tiffany's*, de Truman Capote, e do roteiro e da produção do filme homônimo *Breakfast at Tiffany's*, de Blake Edwards, como portadores e produtores de fantasmagorias.

Desde o século XVII, a fantasmagoria tornou-se um fenômeno sedutor para artistas, filósofos, escritores e pessoas de diversas áreas do conhecimento, justamente por seu caráter enigmático e ambíguo, que permite unir a técnica (pensamento científico) e a magia (pensamento mítico), servindo como um subsídio para mediar as relações humanas com suas questões essenciais. A fantasmagoria não é apreensível completamente e, por isso, está associada nesta tese à ideia de “aparição”, citada em Walter Benjamin e exemplificada por Pirandello. Neste último, não há menção à palavra fantasmagoria, mas seus exemplos são característicos do fenômeno da fantasmagoria no que se refere à transformação do corpo do ator em uma “aparição fugidia”.

Diferentemente dos aparelhos ópticos criados no passado, como a “lanterna mágica”, o “fantascópio”, o “panorama”, nos quais a curiosidade estava justamente na aparelhagem que encantava o público, a fantasmagoria mantinha o mistério por meio de uma organização espacial (objetos, iluminação, cenografia) capaz de criar ilusões através das imagens produzidas. Para o surgimento da fantasmagoria, é necessário um ambiente controlado, onde o espectador seja condicionado a ver apenas aquilo que a “iluminação baixa” permite, à medida que figuras cobertas por cortinas continuavam ali.

Essa estrutura de funcionamento da fantasmagoria pode ser aplicada a obras artísticas, tanto literárias quanto cinematográficas, como as que são analisadas nesta tese, por possuir uma função semelhante à do mito: de compreensão da realidade por meio da experiência do sensível. Como obras artísticas portadoras de diversas estéticas de projeção, o livro e o filme são capazes de produzir e transmitir fantasmagorias por meio das formas visuais que são capazes de criar.

A vida social compartilhada nos grandes centros urbanos durante os períodos das duas grandes guerras até o lançamento do filme *Breakfast at Tiffany's*, em 1961,

produziu uma grande fantasmagoria coletiva: o *American Dream*, o sonho americano de realização pessoal gerado como efeito do capitalismo, das conotações socioculturais do capital.

A produção das obras de Truman Capote aconteceu nesse período, e as consequências dessa fantasmagoria podem ser observadas por meio da análise de suas personagens. A liberdade e sua falta são um tema de base nas narrativas capotianas, suas personagens desejam criar um espaço próprio em seu meio social e lutam por isso até as últimas consequências. Não permanecem resignadas ao que a sociedade lhes possibilita, às figuras sociais que lhes são impostas, ao ambiente controlado, mas elas também não conseguem fugir totalmente desse controle.

A literatura e o cinema recriam ilusões que estão presentes na vida cotidiana. Capote utilizou nas duas narrativas alguns aspectos comuns, como o cenário de Nova Iorque e das grandes guerras como “pano de fundo” e os ritos de passagem estabelecidos pela sociedade, que são encarados como “lugar de trânsito”, mas também como “fronteira” que indica limitação. Esses aspectos, na perspectiva capotiana, levam à transgressão das amarrações sociais transmitidas pelas gerações, dos costumes da sociedade, evidenciando os conflitos entre a liberdade individual de expressão e as pressões pela unificação de comportamentos de controle sociais.

A obra *Breakfast at Tiffany's* adaptada para o cinema trouxe novos sentidos, mas sem perder completamente a ligação com sua origem literária, que no caso são as duas obras capotianas: *Summer crossing* e *Breakfast at Tiffany's*. A personagem Holly Golightly já havia alcançado o público leitor das revistas de moda mesmo antes da obra ser publicada em livro, além de já ser uma projeção fantasmagórica de uma figura social: a prostituta. *Breakfast at Tiffany's* recriou da vida cotidiana outras figuras sociais, semelhante ao que a “literatura panorâmica” fez com as “fisiologias” ao expor “figuras sociais” presentes no cotidiano.

Quando Holly Golightly se materializou na figura da atriz Audrey Hepburn, várias fantasmagorias foram acionadas, evidenciando a fantasmagoria como um fenômeno tão “material quanto imaginário” por meio da exposição de toda uma conjunção de regras para que o filme *Breakfast at Tiffany's* pudesse ser produzido na sociedade americana da década de 1960.

Holly Golightly é a representação da mercadoria “fetichizada” e está

impregnada de uma carga “aurática” criada pelo filme, pela moda, por sua representatividade como figura social marginalizada. Na constituição da personagem foi acionado o poder da moda em seus múltiplos sentidos, suas “sutilezas metafísicas”, sua capacidade de colaborar na criação de tipos, mas também de dissimular. A moda é um fenômeno social difundido no capitalismo e está circunscrito no âmbito das sociabilidades e das figurações das sociedades e, por isso, torna-se um elemento estético importante de observação sobre seu funcionamento em uma obra fílmica.

O figurino do filme *Breakfast at Tiffany's* desempenha uma função intelectual evidenciada por meio de análises comparativas desta tese. Sua função é maior do que “plástica e emocional” por sua relação fundamental com o *gestus* social da obra. A moda funciona como fantasmagoria na figuração da personagem, por sua capacidade de tipificar e ao mesmo tempo dissimular, usando dessa característica ambígua para camuflar a projeção da prostituta numa obra cinematográfica nos anos 1960.

As teorias de Roland Barthes sobre a moda contribuem para fazer notar os aspectos fantasmagóricos presentes na articulação entre pessoa, atriz e personagem em Audrey Hepburn, destacando também a moda, o vestuário, o figurino e o cenário como elementos estéticos geradores de fantasmagoria. A moda como figurino e como arte no cinema foi capaz de modificar estruturas rígidas de controle, justamente por sua capacidade de “ficcionalização do sujeito” ou “autoficção”, demonstrando sua disposição em ser afetada pelas mudanças sociais e de também de efetivar mudanças sociais.

Não houve intenção de definir a fantasmagoria (ou de engessá-la), mas de mostrar seu funcionamento nas duas obras copotianas e na obra fílmica adaptada, como compartilham traços identificados como fantasmagoria, mobilizados como elementos estéticos que são reflexo de uma situação social de mudança de paradigma.

## REFERÊNCIAS

- AMERICAN Film Institute. *Catalog of feature films the first 100 years 1893-1993. Breakfast at Tiffany's (1961)*. Disponível em: <<https://catalog.afi.com/Catalog/moviedetails/22674>>. Acesso em: 9 nov. 2018.
- AXELROD, George. *Breakfast at Tiffany's: Second draft screenplay*. 22 jun. 1960. Disponível em: <[http://www.dailyscript.com/scripts/Breakfast at Tiffany's.pdf](http://www.dailyscript.com/scripts/Breakfast%20at%20Tiffany's.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2018.
- BARRETO, Leticia Cardoso. *SOMOS SUJEITAS POLÍTICAS DE NOSSA PRÓPRIA HISTÓRIA: Prostituição e feminismos em Belo Horizonte*. 2015. 261 f. Tese (Doutorado Interdisciplinar em Ciências Humanas) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2015. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/160706/337745.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> Acesso em: 30 Jun. 2019.
- BARTHES, Roland. As doenças do figurino no teatro. *O Tablado – Cadernos de Teatro*, n. 31, 1965. Disponível em: <[http://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS\\_DE\\_TEATRO\\_NUMERO\\_31.pdf](http://www.otablado.com.br/media/cadernos/arquivos/CADERNOS_DE_TEATRO_NUMERO_31.pdf)>. Acesso em: 9 nov. 2018.
- BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins fontes, 2013.
- BARTHES, Roland. *Les maladies du costume de théâtre*. Article paru dans la revue "Théâtre populaire". 1955. Disponível em: <[http://www.julied.levillage.org/roland\\_barthes.htm](http://www.julied.levillage.org/roland_barthes.htm)>. Acesso em: 9 nov. 2018.
- BARTHES, Roland. *Inéditos: Imagem e moda*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 3.
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. Concepção e organização Jérôme Dulfilho e Tomaz Tadeu. Tradução e notas Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2010. (Coleção Mimo; 7)
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Organização, ensaio biobibliográfico, prefácio, revisão técnica e seleção dos fragmentos de Márcio Seligmann-Silva. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. Edição e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização e edição brasileira de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 6.ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, 2)

BERLIN, Isaiah. *Ideias políticas na era romântica: ascensão e influência no pensamento moderno*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BLOOM, Harold. *O cânone americano: o espírito criativo e a grande literatura*. Tradução de Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

*BREAKFAST at Tiffany's*. Direção: Blake Edwards. Produção: Martin Jurow e Richard Shepherd. Intérpretes: Darryl Alan Reed, Audrey Hepburn, Beverly Powers, Dorothy Whitney, Martin Balsam, George Peppard. Fotografia: Franz Planer e Philip H. Lathrop. Roteiro: George Axelrod. Música: Henry Mancini. [S.I.]: Jurow-Shepherd Productions, 1961. 1 DVD (114 min), son., color.

BRETAS, Aléxia Cruz. *Fantasmagorias da modernidade: ensaios benjaminianos*. São Paulo: Editora Unifesp, 2017.

BURNS, Thomas LaBorie. Truman Capote: Life as fiction/fiction as life. *Ilha do Desterro*, Florianópolis, n. 30, p. 65-77, 1993. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/11713>>. Acesso em: 9 nov. 2018.

CALANCA, Daniela. *História social da moda*. Tradução de Renato Ambrosio. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CAPOTE, Truman. *Bonequinha de luxo*. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAPOTE, Truman. *Breakfast at Tiffany's: a short novel and three stories* (Vintage International). New York: Vintage books, RandomHouse, 2012. *E-book*.

CAPOTE, Truman. *Summer Crossing: a novel*. Manhattan, NY: Modernlibrary, 2006. *E-book*.

CAPOTE, Truman. *Travessia de verão*. Tradução de Fernanda Abreu. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

CAPOTE, Truman. *Truman Capote [Ensaio]*. Tradução de Débora Isidoro. São Paulo: Leya, 2010.

CAPOTE, Truman (Org.). *Um prazer fugaz: as cartas de Truman*. São Paulo: Leya, 2013. *E-book*.

CLARKE, Gerard. *As cartas de Truman Capote*. Tradução de Luis Reyes Gil. São Paulo: Leya, 2014.

CLARKE, Gerard. *Capote: uma biografia*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Globo, 1993.

CLARK, T. J. Será que Benjamin devia ter lido Marx?. In: CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. Organização de Sônia Salzstein. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: CosacNaify, 2007. p. 281-303.

CHRISTIES. Audrey Hepburn: The Personal Collection: *Breakfast at Tiffany's*, 1961. 2017. Disponível em: <<https://www.christies.com/lotfinder/memorabilia/breakfast-at-tiffanys-1961-6100022-details.aspx?from=salesummery&intObjectID=6100022&sid=a6e717d8-9651-419d-8d59-da46e69a651b>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

ELLESTRÖM, Lars. *Midialidade: ensaios sobre comunicação, semiótica e intermedialidade*. Organização de Ana Cláudia Munari Domingos, Ana Paula Klauck, Glória Maria Guiné de Melo. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2017. (Série NUPECC, 19)

FLÜGEL, J. C. *A psicologia das roupas*. Tradução de Antônio Ennes Cardoso. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1966.

FOGG, Marnie. *Tudo sobre moda*. Tradução de Débora Chaves, Fernanda Abreu e Ivo Korytowski. Rio de Janeiro: Sextante, 2013.

GARDNER, Laura. Mainbocher & the decline of the socialite: Reflecting on the Bygone Era of High Society. *Vestoj: the platform for critical thinking on fashion*. Disponível em: <<http://vestoj.com/mainbocher-high-society-and-the-decline-of-the-socialite/>>. Acesso em: 13 out. 2018.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

GODART, Frédéric. *Sociologia da moda*. São Paulo: Editora Senac, 2010.

GUNNING, Tom. *Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters*. 2004. Disponível em: <<http://www.mediaarthistory.org/refresh/Programmatic%20key%20texts/pdfs/Gunning.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2018.

HOCHSCHILD, Jennifer L. The Word American Ends in "Can": The Ambiguous Promise of the American Dream. *William & Mary Law Review*, v. 34, issue 1, article 9, p. 139-170, 1992. Disponível em: <<https://scholarship.law.wm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1832&context=wmlr>>. Acesso em: 30 out. 2018.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2. ed. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

IANNI, Octávio. *A sociologia e o mundo moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

JAWAHARLAL Nehru. *Britannica Escola*. Disponível em: <<http://escola.britannica.com.br/article/482021/Jawaharlal-Nehru>>. Acesso em: 2 maio 2018.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Tradução Tânia Pellegrini. Campinas, SP: Editora Papirus, 1989.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MARGARET Herrick Library. *Breakfast at Tiffany's, 1961*. Disponível em: <https://www.oscars.org/library>. Acesso em: 2 nov. 2018.

MCDONALD, Paul. *The Star System: Hollywood's Production of Popular Identities (Short Cuts)*. Columbia University Press, [s.d.]. *E-book*.

MAN o'War: Racing icon. Disponível em: <<http://man-o-war.info/>>. Acesso em: 2 mai. 2018.

MAN-of-War. *Wikipedia*. Disponível em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Man-of-war>>. Acesso em: 2 mai. 2018

MARGARET Herrick Library. Digital Collections. Motion Picture Association of America. Production Code Administration records. *Breakfast at Tiffany's, 1961*. Disponível em: <<http://digitalcollections.oscars.org/cdm/ref/collection/p15759coll30/id/20716>>. Acesso em: 4 nov. 2018.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2013.

MISES, Ludwig Von. *A mente anticapitalista*. Tradução de Adelice Godoy. São Paulo: Vide Editorial, 2015.

NORDEN, Eric. *Truman Capote – Playboy Interview*. Scraps from the loft. 2016. Disponível em: <<https://scrapsfromtheloft.com/2016/11/16/truman-capote-playboy-interview/>>. Acesso em: 1 nov. 2018.

O'HARA, Georgina. *Enciclopédia da moda: de 1840 à década de 80*. Tradução de Glória Maria de Mello Carvalho. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

OTTE, Georg. A preciosidade dos farrapos: A transvaloração dos valores em Walter Benjamin. In: DE SOUZA, Eneida Maria; MELO MIRANDA, Wander. *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 298-307.

OTTE, Georg. A questão da legibilidade do mundo na "Obra das Passagens" de Walter Benjamin. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 8, n. 1/2, p. 25-38, jul./dez. 2004.

OTTE, Georg. *Linha, choque e mônada: Tempo e espaço na obra tardia de Walter Benjamin*. 1994. 285 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 1994.

OXFORD Dictionaries. Disponível em: <[https://en.oxforddictionaries.com/definition/scare\\_the\\_bejesus\\_out\\_of](https://en.oxforddictionaries.com/definition/scare_the_bejesus_out_of)>. Acesso em: 28 mai. 2018.

RAULET, Gérard. *Aura e auctoritas*. In: SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime. (Org.). *Walter Benjamin: rastro, aura e história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 39-59.

SAFATLE, Vladimir. *Fetichismo: colonizar o outro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SALOMON, Geanneti Tavares. *Moda e ironia em Dom Casmurro*. São Paulo: Editora Alameda, 2010.

SCHMIDER, Christine. *A fantasmagoria: do simulacro ótico à figura epistemológica da modernidade benjaminiana*. Não publicado.

SOBRE “MOON RIVER” e “Yesterday”: Um único movimento harmônico e o que era para ser apenas uma canção agradável se torna um clássico eterno. Questões musicais. *Revista Piauí*. 14 out. 2015. Disponível em: <<https://piaui.folha.uol.com.br/sobre-moon-river-e-yesterday/>> Acesso em: 30 jun. 2019.

TRILLING, Lionel. *A imaginação liberal: ensaios sobre a relação entre literatura e sociedade*. Tradução de Cecília Prada. São Paulo: É Realizações, 2015.

URBAN Dictionary. Disponível em: <<https://www.urbandictionary.com/>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

VERMEIR, Koen. The magic of the magic lantern (1660-1700): on an alogical demonstration and the visualization of the invisible. *The British Journal for the History of Science*, v. 38, n. 2, p.127-159, 2005. Disponível em: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00644485>>. Acesso em: 11 fev. 2017.

VIEIRA, Sofia Gomes da Silva. *Breakfast at Tiffany's de Truman Capote em Português: contributo para o estudo da tradução de marcas culturais*. 2010. 119 f. Dissertação (Mestrado em Tradução – Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010. Disponível em: <<https://core.ac.uk/download/pdf/12423357.pdf>>. Acesso em: 10 abr. 2019.

WASSON, Sam. *Fifth Avenue, 5 A.M.: Audrey Hepburn, Breakfast at Tiffany's, and The Dawn of the Modern Woman*. Harper Collins e-books, [s.d.]. *E-book*.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WIERZBICKA, Anna. Angst. *Culture & Psychology*, v. 4, n. 2, p. 161-188, 1998. Disponível em: <<https://doi.org/10.1177/1354067X9800400202>>. Acesso em: 28 nov. 2018.

**APÊNDICE 1 – TRADUÇÃO DOS EXCERTOS DO QUADRO 2, PÁGINA 156**

1	<p>“I see pieces of her all the time, a flat little bottom, any skinny girl that walks fast and straight” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i>, p. 9).</p>	<p>“Eu vejo pedaços dela o tempo todo, um traseirinho pequeno e chato, alguma garota magrela que anda rápido e reta”.</p>
2	<p>“She was still on the stairs, now she reached the landing, and the ragbag colors of her boy’s hair, tawny streaks, strands of albino-blond and yellow, caught the hall light. It was a warm evening, nearly summer, and she wore a slim cool black dress, black sandals, a pearl choker. For all her chic thinness, she had an almost breakfast-cereal air of health, a soap and lemon cleanness, a rough pink darkening in the cheeks. Her mouth was large, her nose upturned. A pair of dark glasses blotted out her eyes. It was a face beyond childhood, yet this side of belonging to a woman. I thought her anywhere between sixteen and thirty; as it turned out, she was shy two months of her nineteenth birthday” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i>, p. 12-13).</p>	<p>“Ela ainda estava na escada, agora chegou ao patamar, e a miscelânea de cores de seus cabelos de garoto com listras castanho-claras, mechas loiro-albino e amareladas, capturaram a luz do corredor. Era uma noite quente, quase de verão, e ela estava com um vestido preto, leve e elegante, sandálias pretas e gargantilha de pérolas. Apesar da magreza sofisticada, tinha um ar de saúde mantida à base de cereais no café-da-manhã, limpeza feita com sabonete e limão, um rosa rústico esfumado nas bochechas. A boca era larga, o nariz arrebitado. Um par de óculos escuros escondia seus olhos. Era um rosto para lá da infância, mas para cá da mulher. Calculei que tivesse entre dezesseis e trinta anos; como soube depois, estava a dois meses de seu décimo nono aniversário”.</p>
3	<p>“She was never without dark glasses, she was always well groomed, there was a consequential good taste in the plainness of her clothes, the blues and grays and lack of luster that made her, herself, shine so. One might have thought her a photographer’s model, perhaps a young actress, except that it was obvious, judging from her hours, she hadn’t time to be either” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i>, p. 14).</p>	<p>“Ela nunca estava sem óculos, estava sempre bem-humorada, havia um bom gosto coerente na simplicidade de suas roupas, os azuis e cinzas e a falta de brilho que faziam com que ela própria brilhasse. Alguém poderia pensar que ela fosse modelo fotográfico, talvez uma jovem atriz, exceto pelo óbvio, julgando pelos seus horários, ela não tinha tempo para nada disso”.</p>
4	<p>“On the way home I noticed a cab-driver crowd gathered in front of P. J. Clarke’s saloon, apparently attracted there by a happy group of whiskey-eyed Australian army officers baritoneing, “Waltzing Matilda.” As they sang they took turns</p>	<p>“No caminho pra casa eu notei uma multidão de taxistas diante do bar de P. J. Clark, aparentemente atraídos por um grupo de oficiais australianos de olhos de uísque cantando ‘Waltzing Matilda’. Enquanto cantavam, revezavam-se para</p>

	spin-dancing a girl over the cobbles under the El; and the girl, Miss Golightly, to be sure, floated round in their arms light as a scarf" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 15).	rodopiar com uma moça no calçamento logo abaixo dos trilhos do elevador do metrô; e a moça, a Srta. Golightly, com certeza, flutuava rodando em seus braços leve como um lenço".
5	"She loosened a gray flannel robe off her shoulder to show me evidence of what happens if a man bites" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 17).	"Ela soltou o roupão de flanela cinza para baixo do ombro para me mostrar a evidência do que acontece quando um homem morde".
6	"[...] 'the kid's fifteen. But stylish: she's okay, she comes across. Even when she's wearing glasses <i>this</i> thick; even when she opens her mouth and you don't know if she's a hillbilly or an Okie or what. I still don't. My guess, nobody'll ever know where she came from. She's such a goddamn liar, maybe she don't know herself any more. But it took us a year to smooth out that accent. How we did it finally, we gave her French lessons: after she could imitate French, it wasn't so long she could imitate English. We modeled her along the Margaret Sullivan type, but she could pitch some curves of her own'" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 31, grifos do autor).	"[...] a garota tinha quinze. Mas era estilosa: ela era ótima, vistosa. Mesmo usando óculos <i>dessa</i> grossura; mesmo quando ela abre a boca e você não sabe se ela é uma caipira ou um Okie [nativa de Oklahoma] ou o quê. Eu ainda não sei. Meu palpite, ninguém saberá de onde ela veio. Ela é tão, uma maldita mentirosa, talvez nem ela se conheça mais. Mas levamos um ano para suavizar esse sotaque. Como fizemos isso finalmente, nós lhe demos aulas de francês: depois que ela imitava o francês, não demorou muito para que ela pudesse imitar o inglês. Nós a modelamos pelo tipo de Margaret Sullivan, mas ela poderia lançar algumas curvas por si mesma".
7	"What scandals are you spreading, O.J.?' Holly splashed into the room, a towel more or less wrapped round her and her wet feet dripping footmarks on the floor" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 33-34).	"Que escândalos você está espalhando, O.J.?' Holly entrou no quarto, uma toalha mais ou menos envolvida em torno dela e seus pés molhados pingando pegadas no chão".
8	"She was on her knees poking under the bed. After she'd found what she was looking for, a pair of lizard shoes, she had to search for a blouse, a belt, and it was a subject to ponder, how, from such wreckage, she evolved the eventual effect: pampered, calmly immaculate, as though she'd been attended by Cleopatra's maids" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 53).	"Ela estava de joelhos cutucando debaixo da cama. Depois de encontrar o que procurava, um par de sapatos de lagarto, ela teve que procurar uma blusa, um cinto, e isso é um assunto para refletir, como, a partir de tais destroços, ela produziu o efeito final: mimada, calmamente imaculada, como se tivesse sido assistida pelas criadas de Cleópatra".

9	<p>“It was after seven, she was freshening her lipstick and perking up her appearance from what she deemed correct for a library to what, by adding a bit of scarf, some earrings, she considered suitable for the Colony” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i>, p. 58).</p>	<p>“Foi depois das sete, ela estava retocando o batom e dando um toque na aparência no que ela considerou correta para uma biblioteca, adicionando um lenço, alguns brincos, o que ela considerou adequado para a Colony”.</p>
10	<p>“She answered the door at once; in fact, she was on her way out—white satin dancing pumps and quantities of perfume announced gala intentions. ‘Well, idiot,’ she said, and playfully slapped me with her purse. ‘I’m in too much of a hurry to make up now. We’ll smoke the pipe tomorrow, okay?’” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i>, p. 71).</p>	<p>“Ela atendeu a porta imediatamente; na verdade, ela estava saindo - bombas de dança de cetim branco e quantidades de perfume anunciavam intenções de gala. ‘Bem, idiota’, ela disse, e de brincadeira me deu um tapa com a bolsa. ‘Estou com muita pressa para fazer as pazes agora. Nós vamos fumar o cachimbo da paz amanhã, ok?’”</p>
11	<p>“June, July, all through the warm months she hibernated like a winter animal who did not know spring had come and gone. Her hair darkened, she put on weight. She became rather careless about her clothes: used to rush round to the delicatessen wearing a rain-slicker and nothing underneath. José moved into the apartment, his name replacing Mag Wildwood’s on the mailbox” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i>, p. 79-80).</p>	<p>“Junho, julho, durante os meses quentes ela hibernou como um animal de inverno que não sabia que a primavera havia chegado e ido embora. Seu cabelo escureceu, ela engordou. Ela se tornou um pouco descuidada com suas roupas: costumava correr para a delicatessen usando uma capa de chuva e nada por baixo. José mudou-se para o apartamento, o nome dele substituiu o de Mag Wildwood na caixa de correio”.</p>
12	<p>“‘Come on,’ she said, when she found me awaiting the postman. ‘Let’s walk a couple of horses around the park.’ She was wearing a windbreaker and a pair of blue jeans and tennis shoes; she slapped her stomach, drawing attention to its flatness: ‘Don’t think I’m out to lose the heir. But there’s a horse, my darling old Mabel Minerva – I can’t go without saying good-bye to Mabel Minerva’” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i>, p. 85).</p>	<p>“‘Vamos,’ ela disse, quando me encontrou esperando o carteiro. ‘Vamos andar de cavalo ao redor do parque.’ Ela estava vestindo um blusão e um par de jeans e tênis; ela bateu no estômago, chamando a atenção para a sua barriga achatada: ‘Não pense que estou perdendo o herdeiro. Mas há um cavalo, minha querida e velha Mabel Minerva - não posso ir sem me despedir de Mabel Minerva’”.</p>
13	<p>“Holly, entering police headquarters, wedged between two muscular detectives, one male, one female. In this squalid context even her clothes (she was still wearing her riding costume,</p>	<p>“Holly, entrando no quartel da polícia, entre dois detetives musculosos, um homem e uma mulher. Nesse contexto esqualido, até mesmo suas roupas (ela ainda vestia seu traje de montaria,</p>

	windbreaker and blue jeans) suggested a gang-moll hooligan: an impression dark glasses, disarrayed coiffure and a Picayune cigarette dangling from sullen lips did not diminish” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i> , p. 89-90).	blusão e calça jeans) sugeriam uma gangster delinquente: uma impressão que os óculos escuros, um penteado desgrenhado e um cigarro Picayune pendurado em lábios carrancudos não diminuía”.
14	“Well, darling,’ she’d greeted me, as I tiptoed toward her carrying a carton of Picayune cigarettes and a wheel of new-autumn violets, ‘I lost the heir.’ She looked not quite twelve years: her pale vanilla hair brushed back, her eyes, for once minus their dark glasses, clear as rain water – one couldn’t believe how ill she’d been” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i> , p. 97).	“Bem, querida,’ ela me cumprimentou, enquanto eu andava na ponta dos pés carregando uma caixa de cigarros Picayune e um arranjo de violetas de outono, ‘eu perdi o herdeiro.’ Ela não parecia ter doze anos: seu cabelo cor de baunilha escovado para trás, seus olhos, uma vez na vida sem seus óculos escuros, claros como a água da chuva - não se podia acreditar em como ela esteve doente”.
15	“Guided by a compact mirror, she powdered, painted every vestige of twelve-year-old out of her face. She shaped her lips with one tube, colored her cheeks from another. She penciled the rims of her eyes, blued the lids, sprinkled her neck with 4711; attached pearls to her ears and donned her dark glasses; thus armored, and after a displeased appraisal of her manicure’s shabby condition, she ripped open the letter and let her eyes race through it while her stony small smile grew smaller and harder” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i> , p. 98-99).	“Guiando-se por um espelho compacto, ela empoou, pintou todos os vestígios da menina de doze anos para fora de seu rosto. Ela moldou seus lábios com um tubo, coloriu suas bochechas com outro. Ela passou lápis no contorno dos olhos, pintou as pálpebras de azul, perfumou seu pescoço com 4711; prendeu pérolas nas orelhas e colocou seus óculos escuros; assim blindada, e depois de uma avaliação desagradável da condição pobre de sua manicure, ela rasgou a carta e deixou que seus olhos corresse através dela enquanto seu pequeno sorriso de pedra se tornava menor e mais duro”.
16	“Then I’ll stop by the apartment and pick up a nightgown or two and my Mainbocher” (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany’s</i> , p. 101).	“Então, eu vou até o apartamento e pego uma camisola ou duas e meu Mainbocher”.
17	“The Carey [loja de aluguel de carros] chauffeur was a worldly specimen who accepted our slapdash luggage most civilly and remained rock-faced when, as the limousine swished uptown through a lessening rain, Holly stripped off her clothes, the riding costume she’d never	“O chofer da Carey era um espécime mundano que aceitou nossa bagagem descuidada da maneira mais civilizada e permaneceu impassível quando, enquanto a limusine balançava pela cidade atravessando a chuva que diminuía, Holly tirou as roupas, o traje de

	had a chance to substitute, and struggled into a slim black dress. We didn't talk: talk could have only led to argument" (CAPOTE. <i>Breakfast at Tiffany's</i> , p. 106).	montaria que nunca tivera a chance de substituir, e lutou para vestir um vestido preto sequinho. Nós não falamos: falar só poderia levar à discussão".
--	--	--