



FACULDADE DE TECNOLOGIA DE AMERICANA "MINISTRO RALPH BIASI"
Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda

LAÍS ALCADIPANI DE OLIVEIRA

FIGURINO E NARRATIVA:

A expressão do subjetivo na adaptação audiovisual da obra
A Redoma de Vidro

AMERICANA, SP

2025

LAÍS ALCADIPANI DE OLIVEIRA

FIGURINO E NARRATIVA:

A expressão do subjetivo na adaptação audiovisual da obra *A Redoma de Vidro*

Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido em cumprimento à exigência curricular do Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda pelo CEETEPS/Faculdade de Tecnologia – FATEC Americana.

Área de concentração: Design de Moda

Orientadora: Prof.^a Me. Fernanda do Nascimento Cintra

AMERICANA, SP

2025

**FICHA CATALOGRÁFICA – Biblioteca Fatec Americana
Ministro Ralph Biasi- CEETEPS Dados Internacionais de
Catalogação-na-fonte**

OLIVEIRA, Laís Alcadipani de

FIGURINO E NARRATIVA: A expressão do subjetivo na
adaptação audiovisual da obra A Redoma de Vidro. / Laís
Alcadipani de Oliveira – Americana, 2025.

70f.

Monografia (Curso Superior de Tecnologia em Design de
Moda) - - Faculdade de Tecnologia de Americana Ministro Ralph
Biasi – Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza

Orientadora: Profa. Ms. Fernanda do Nascimento Cintra

1. Feminismo – aspectos sociais 2. Literatura 3. Moda. I.
OLIVEIRA, Laís Alcadipani de II. CINTRA, Fernanda do Nascimento
III. Centro Estadual de Educação Tecnológica Paula Souza –
Faculdade de Tecnologia de Americana Ministro Ralph Biasi

CDU: 316.346.2

82

687016

Elaborada pelo autor por meio de sistema automático gerador de
ficha catalográfica da Fatec de Americana Ministro Ralph Biasi.

LAÍS ALCADIPANI DE OLIVEIRA

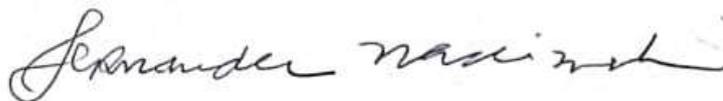
FIGURINO E NARRATIVA:

A expressão do subjetivo na adaptação audiovisual da obra "A Redoma de Vidro"

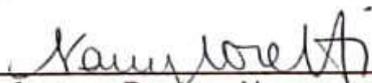
Trabalho de Conclusão de Curso desenvolvido em cumprimento à exigência curricular do Curso Superior de Tecnologia em Design de Moda pelo CEETEPS/Faculdade de Tecnologia – FATEC Americana.
Área de concentração: Design de Moda

Americana, 26 de junho de 2025

Banca Examinadora:



Professora Mestre Fernanda do Nascimento Cintra (Presidente)
Faculdade de Tecnologia de Americana, SP



Professora Doutora Nancy de Palma Moretti (Membro)
Faculdade de Tecnologia de Americana, SP



Professora Doutora Sílvia Aparecida José e Silva (Membro)
Faculdade de Tecnologia de Americana, SP

Dedico este trabalho à minha orientadora, Prof. Me. Fernanda do Nascimento Cintra, pela orientação cuidadosa, incentivo e generosidade intelectual ao longo de todo o processo.

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha esposa Patricia, pelo apoio incondicional aos meus sonhos. Por tornar este desafio mais leve, oferecendo todo o suporte no dia a dia para que eu pudesse me dedicar aos estudos, e por sempre me ajudar a acreditar no meu potencial. Sem ela, esta graduação talvez não tivesse sido concluída.

Agradeço grandemente à minha família — Silvana, Vinícius, Lara, Tarso e Larissa — por serem parte da minha história, contribuindo, a cada encontro, para a minha evolução, e por me oferecerem apoio e amor incondicionais.

*“Você aceita se casar? A garantia é certa
De fechar seus olhos no final
E se debulhar em lágrimas.
Uma folha de papel no começo
Mas em vinte e cinco anos será como prata,
Em cinquenta, como ouro.
Uma boneca viva, em todo lugar.
Sabe costurar, sabe cozinhar,
Sabe falar, falar, falar.
E funciona, não há nenhum defeito.”*

Sylvia Plath, “The Applicant” (1962).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo explorar a relação entre figurino e narrativa na obra literária *A Redoma de Vidro* de Sylvia Plath, estudar outras obras com adaptação para séries e filmes com destaque para os figurinos apresentados e finalmente desenvolver croquis para uma possível adaptação audiovisual do romance em análise. Através do estudo dos figurinos das personagens principais do drama semiautobiográfico, este trabalho investiga como a moda pode expressar o contexto social, especialmente no que diz respeito à repressão feminina. A pesquisa foca na protagonista Esther Greenwood, analisando as descrições de seus figurinos e relacionando-os à estrutura social e ao desenvolvimento emocional da personagem. Além disso, a pesquisa examina como o figurino pode atuar como um meio de rendição ou resistência à opressão das personagens femininas, refletindo seus conflitos contra os papéis preestabelecidos pela sociedade. Ao longo do trabalho, serão também analisadas outras obras literárias que possuem adaptações audiovisuais com figurinos marcantes, ampliando a discussão sobre o papel do figurino na construção de personagens e de narrativa.

Palavras-chave: *A Redoma de Vidro*; figurino; adaptação audiovisual; feminismo; criação de peças para personagens.

ABSTRACT

This work aims to explore the relationship between costume design and narrative in Sylvia Plath's literary work *The Bell Jar*, study other novels adapted into series and films with a focus on prominent costume design, and ultimately develop costume sketches for a potential audiovisual adaptation of the novel under analysis. Through an examination of the costumes worn by the main characters in this semi-autobiographical drama, the research investigates how fashion can express social context, particularly about female repression. The study focuses on the protagonist, Esther Greenwood, analyzing the descriptions of her clothing and linking them to social structures and the character's emotional development. Furthermore, the research examines how costume design can function as a means of surrender or resistance to the oppression of female characters, reflecting their struggles against socially imposed roles. The work also analyzes other literary adaptations with remarkable costume design, broadening the discussion on the role of costume in character construction and narrative development.

Keywords: *The Bell Jar*; costume design; audiovisual adaptation; feminism; character costume creation.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1 - Encarte do filme The Bell Jar, 1979..... | 12 |
| Figura 2 - Fotografia de Sylvia Plath datilografando..... | 13 |
| Figura 3 - Fotografia de Sylvia Plath em ensaio fotográfico em Nova Iorque..... | 13 |
| Figura 4 - Atriz Elisa Volpato como Sylvia Plath em espetáculo Pulso | 14 |
| Figura 5 - Figurino de uma aia, O Conto da Aia (2017)..... | 17 |
| Figura 6 - Figurino das Esposas, O Conto da Aia | 18 |
| Figura 7 - Figurino das Martas, O Conto da Aia..... | 19 |
| Figura 8 - Figurino das Tias, O Conto da Aia..... | 20 |
| Figura 9 - Personagem de Julianne Moore no filme As Horas..... | 23 |
| Figura 10 - Personagem Laura Brown em As Horas..... | 24 |
| Figura 11- Laura Brown, As Horas | 24 |
| Figura 12 - Meryl Streep no filme As Horas | 25 |
| Figura 13 - Personagem Clarissa Vaughn, As horas | 26 |
| Figura 14 - Nicole Kidman em As Horas..... | 27 |
| Figura 15 - Personagem Virginia Woolf, As Horas | 28 |
| Figura 16 - Anúncio publicitário dos anos 50 | 31 |
| Figura 17 - Anúncio publicitário da década de 50 | 32 |
| Figura 18 - Filme O pai da noiva, 1950..... | 34 |
| Figura 19 - Elizabeth Taylor e Spencer Tracy em O pai da noiva..... | 34 |
| Figura 20 - Casal dos anos 50 dançando ao som de um jukebox | 36 |
| Figura 21 - Moças na década de 1950 escutando discos de vinil..... | 37 |
| Figura 22 - Família dos anos 50 assistindo televisão..... | 37 |
| Figura 23 - Obra Natureza morta nº 12, Tom Wesselmann, 1962 | 39 |
| Figura 24 – Obra Notas Duplas de Um Dólar, Andy Warhol, 1962..... | 39 |
| Figura 25 - Croqui de Christian Dior, anos 50..... | 40 |
| Figura 26 - Arte de divulgação da coleção Pierre Balmain de 1952. | 41 |
| Figura 27 - Grace Kelly no filme Janela Indiscreta..... | 42 |
| Figura 28 - Audrey Hepburn no filme Sabrina..... | 43 |
| Figura 29 - Decupagem do livro A Redoma de Vidro | 47 |
| Figura 30 - Figurino de Doreen | 49 |
| Figura 31 - Figurino de Betsy | 50 |
| Figura 32 - Figurino de Jota Cê..... | 51 |
| Figura 33 - Figurino de Esther, cena em Nova Iorque..... | 53 |
| Figura 34 - Figurino de Esther, cena estação de trem..... | 55 |
| Figura 35 - Figurino de Esther, cena praia..... | 57 |
| Figura 36 - Figurino de Esther, cena hospital psiquiátrico..... | 59 |
| Figura 37 - Figurino de Esther, cena deixando o hospital | 61 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 1 |
| 1 OBRA | 3 |
| 1.1 RESUMO DA OBRA..... | 3 |
| 1.2 O PAPEL DAS ROUPAS NA CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DA OBRA..... | 5 |
| 2 OBRAS LITERÁRIAS QUE TIVERAM ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS BEM-SUCEDIDAS | 15 |
| 2.1 SÉRIE O CONTO DA AIA | 15 |
| 2.2 O FILME AS HORAS..... | 21 |
| 3 RELAÇÃO DO CONTEXTO SOCIAL COM A PRODUÇÃO CULTURAL DA ÉPOCA..... | 30 |
| 3.1 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO DOS ANOS 1950 | 30 |
| 3.2 PRODUÇÃO CULTURAL NA DÉCADA DE 50..... | 32 |
| 3.3 A MODA NOS ANOS 50 | 40 |
| 4 ESTUDO DE CASO E CRIAÇÃO DOS FIGURINOS | 44 |
| 4.1 FIGURINO DOREEN..... | 48 |
| 4.2 FIGURINO BETSY | 49 |
| 4.3 FIGURINO JOTA CÊ..... | 51 |
| 4.4 FIGURINO ESTHER – NOITE EM NOVA IORQUE | 52 |
| 4.5 FIGURINO ESTHER – ESTAÇÃO DE TREM..... | 54 |
| 4.6 FIGURINO ESTHER – PRAIA..... | 56 |
| 4.7 FIGURINO ESTHER – HOSPITAL PSIQUIATRICO..... | 58 |
| 4.8 FIGURINO ESTHER – DEIXANDO O HOSPITAL..... | 60 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 62 |
| REFERÊNCIAS | 64 |

INTRODUÇÃO

A adaptação de obras literárias para o audiovisual é um processo criativo que exige múltiplas camadas de interpretação e transposição de linguagem. Entre os elementos essenciais para essa transposição está o figurino, responsável por traduzir visualmente aspectos subjetivos e simbólicos das personagens, contribuindo diretamente para a construção narrativa e estética da obra. Mais do que simplesmente vestir os corpos dos atores, o figurino colabora na comunicação da trajetória emocional das personagens, das relações sociais que estabelecem e do tempo e espaço em que estão inseridas.

Segundo Nacif (2012), os elementos da linguagem visual aplicados ao figurino, enquanto objeto tridimensional, são usados por seus valores expressivos. Esses elementos ajudam a representar aspectos psicológicos e sociológicos da personagem, contribuindo para sua materialização e para sua inserção como parte integrante da narrativa.

A personagem é construída por meio de uma escolha cuidadosa das palavras, que revelam tanto sua aparência física quanto seu estado psicológico, assim sendo, as escolhas do figurino refletem essas características. A conexão simbólica se faz por meio de cores, texturas, estampas, e tantos outros elementos.

No texto dramático e nas diversas formas de espetáculo que se originam dele, a narrativa se desenvolve com base na imagem, tornando a visualidade um dos principais meios de expressão. Enquanto a personagem na literatura é definida pelas palavras, no figurino ela ganha forma por meio da linguagem visual — expressa em linhas, cores, formas, texturas, proporções, volumes e pelo movimento do corpo e dos materiais utilizados na criação do figurino.

As categorias que atravessam a sociedade ao longo do tempo e do espaço — como idade, gênero, classe profissional ou social — também se manifestam através do vestuário, e como observa Burguelin, “o traje tende a ser uma duplicação figurativa da ordem social.” (BURGUELIN, 1995, apud NACIF, 2012).

Dessa forma, o figurinista atua como um leitor da obra literária, mas também como um investigador e criador, que traduz com intencionalidade estética os elementos simbólicos, emocionais e sociais do texto original. Nas palavras de Nacif:

A pesquisa do figurino parte da leitura do texto dramático (ou roteiro cinematográfico), onde se conhece o contexto histórico, o gênero literário e o número de personagens e seus papéis (protagonista, antagonista, árbitro, coadjuvante, entre outras). Segue-se a caracterização das personagens, apoiada em pesquisa onde se definirá os perfis físico, sociológico e psicológico, além do valor simbólico atribuído ao lugar da personagem na trama. (Nacif, 2012, p.04)

Quando se trata da adaptação de narrativas profundamente subjetivas e introspectivas, como *A Redoma de Vidro*, de Sylvia Plath, o trabalho de figurino ganha uma camada ainda mais complexa. A protagonista, Esther Greenwood, percorre uma trajetória marcada pela tentativa de adaptação aos papéis impostos às mulheres de sua época, até o colapso psíquico de sua identidade frente a tais expectativas. Nessa jornada, o figurino não apenas acompanha, mas imprime sua desconexão com o mundo, revelando-se como uma linguagem simbólica de sua sensação de desajuste e aprisionamento.

Este trabalho propõe analisar como o figurino pode expressar o contexto social e emocional da protagonista na adaptação audiovisual de *A Redoma de Vidro*, além de apresentar croquis originais que dialoguem com essa proposta estética e simbólica. Para embasar a análise, serão também consideradas outras obras literárias adaptadas para o cinema ou televisão em que o figurino se destaca como elemento narrativo.

A seguir, nos aproximamos do objeto de estudo, a partir de um breve resumo da obra que inspira este trabalho de conclusão.

1 OBRA

1.1 RESUMO DA OBRA

A Redoma de Vidro (The Bell Jar), da escritora estadunidense Sylvia Plath (1932-1963), é um romance semiautobiográfico publicado em 1963. A obra acompanha a jovem Esther Greenwood, uma estudante brilhante que ganha uma bolsa prestigiada em uma revista de moda em Nova Iorque. Apesar da oportunidade, ela se sente alienada e desajustada, incapaz de se conectar com o glamour e as expectativas impostas às mulheres nos anos 1950.

As estudantes escolhidas são hospedadas em um hotel exclusivo para mulheres, e são descritas como jovens com pais ricos. A classe social se revela como um fator determinante na liberdade que cada personagem tem sobre sua própria vida. Nessa oportunidade, Ester se vê como alguém fora do lugar: não tão bonita quanto as outras, sem dinheiro suficiente e sem conhecer as regras sociais que parecem naturais para todos ao seu redor.

No período em que a história se passa, década de 1950, Esther Greenwood se encontra em um estado de conflito ao perceber as contradições e ambiguidades das expectativas que lhe são impostas devido à sua condição de mulher. Diante de inúmeras representações do que uma mulher deveria ser para alcançar reconhecimento social, seja no ambiente familiar ou fora dele, ela se vê em um estado de transição, onde não possui uma identidade definida. Ao mesmo tempo em que ela é pressionada pela ideia de que pode ser qualquer coisa, o peso de um possível fracasso recai inteiramente sobre ela.

Com efeito, a protagonista, que obtinha algumas pequenas conquistas acadêmicas em seu universo, também se sente, nesse novo cenário, intelectualmente irrelevante e incapaz, sem conseguir corresponder às demandas de sua chefe de estúdio. Esther tenta se adaptar, reproduzindo alguns elementos femininos que vê ao seu redor. Compra roupas caras e, segundo ela mesma, desconfortáveis, mas permanece se sentindo alheia, em um estado de exaustão emocional.

No trecho que segue, Plath (1963) nos mostra a distinção de classe socioeconômica marcada pela moda:

A escola dela era tão metida a chique, dizia Doreen, que todas as garotas encapavam os cadernos com o mesmo material dos vestidos, de modo que

a cada vez que trocavam de roupa tinham um caderno que combinava. Esse tipo de detalhe me impressionava.

[...]

Também tinha isso: enquanto a gente vestia camisolas engomadas de algodão e roupões acolchoados, ou talvez atoalhados, que também serviam de saídas de banho, Doreen usava aqueles robes longos de náilon e renda quase transparentes e penhoares cor da pele que grudavam nela por uma espécie de eletricidade. (Plath, 1963, p.08).

Com o fim do estágio, Esther retorna à sua casa no subúrbio de Boston e, assim que chega, recebe a notícia de que foi rejeitada para uma concorrida e sonhada oficina de ficção. Se sua estadia em Nova Iorque já havia causado um desconforto, a rejeição desencadeia um verdadeiro colapso. Segundo Bezerra (2023):

[...] a oficina era a sua chance de permanecer longe do ambiente doméstico durante o verão. De volta ao subúrbio, Esther se percebe presa ao ambiente familista e sente-se sufocada por imagens de donas de casa, grávidas e bebês. Dessa maneira, o início da grande gama de fantasias suicidas aparece como uma resposta às sensações de rejeição e de não ser boa o bastante para fugir da compulsoriedade do casamento e da maternidade. (Bezerra, 2023, p. 05)

Sua saúde mental se deteriora, e ela se vê presa em uma crise existencial, lutando contra a pressão social para se casar e seguir um caminho convencional, além de suas próprias angústias. Ela passa por tentativas de suicídio e internações psiquiátricas, onde enfrenta tratamentos como eletrochoque. O título do livro simboliza sua sensação de aprisionamento dentro de sua própria mente, isolada do mundo exterior.

Após uma tentativa de suicídio com pílulas para dormir, Esther Greenwood é encontrada no porão de sua casa, e em seguida internada em uma série de instituições psiquiátricas. Inicialmente, é levada para um hospital público, onde recebe tratamentos agressivos, como eletroconvulsoterapia¹ mal administrada, o que só piora seu estado. Posteriormente, com a ajuda de Philomena Guinea, escritora de sucesso que financia sua bolsa de estudos, ela é transferida para uma clínica particular mais humanizada.

¹ Originalmente conhecida como terapia de eletrochoque, o procedimento era brutal, realizado sem anestesia, causando sofrimento e sendo utilizado até como método de tortura. No entanto, avanços técnicos tornaram o tratamento mais seguro e eficaz. Atualmente, a eletroconvulsoterapia (ECT) é realizada sob anestesia e relaxamento muscular, reduzindo riscos como fraturas. O procedimento é realizado com indicações precisas, principalmente para depressões graves resistentes a medicamentos, casos de alto risco de suicídio e depressão em gestantes. (Varela, 2012)

Nesse novo ambiente, sob os cuidados da Dra. Nolan, Esther passa por um tratamento mais compassivo e recebe terapia eletroconvulsiva adequada, o que aos poucos a ajuda a recuperar alguma estabilidade. Durante esse período, ela reflete sobre sua identidade, sexualidade e o papel da mulher na sociedade, tendo sua primeira experiência sexual, relatada de maneira angustiante e traumática. Permanece lidando com a sensação de alienação e medo de uma recaída. No final do livro, ela se prepara para uma avaliação que decidirá sua alta, deixando a narrativa em aberto quanto ao seu futuro.

Com uma narrativa intensa e introspectiva, a obra aborda temas como depressão, identidade e os desafios da feminilidade na década de 1950. É um livro marcante, que permanece atual por seu olhar profundo sobre saúde mental e as pressões sociais que moldam a vida das mulheres.

Após breve contextualização, será estudado o papel das roupas, e sua relevância para a narrativa da obra *A redoma de vidro*.

1.2 O PAPEL DAS ROUPAS NA CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA DA OBRA

Em diversas passagens do livro percebemos a relação das roupas com emoções e cognição, bem como com signos de status e afirmação social. Em dado momento, Ester percebe que adquiriu itens de moda caros e desconfortáveis, com os quais buscava passar uma imagem de confiança e felicidade, completamente oposta ao momento emocional que de fato vivia. Nas palavras de Plath (1963):

(Eu sabia que havia alguma coisa errada comigo naquele verão, porque não conseguia deixar de pensar nos Rosenberg e em como tinha sido burra em comprar todas aquelas roupas caras e desconfortáveis, penduradas no meu armário feito peixes na feira, e como todas as pequenas vitórias que eu acumulara alegremente na universidade não significavam nada do lado de fora do mármore liso e dos vidros das fachadas da Madison Avenue.)

Eu devia estar me divertindo loucamente.

Eu devia estar causando inveja a milhares de universitárias como eu que, ao redor do país, sonhavam em estar perambulando por aí nos mesmos sapatos de verniz tamanho 35 que eu havia comprado na Bloomingdale's durante um intervalo de almoço, junto com um cinto e uma carteira de couro preto para combinar. E quando a minha foto saiu na revista em que nós doze estávamos trabalhando — bebendo martinis num minúsculo corpete de lamê prateado, preso a uma enorme nuvem de tule branco, na cobertura de luxo de algum hotel, cercada por incontáveis rapazes atléticos contratados ou emprestados para a ocasião —, todo mundo deve ter pensado que eu estava botando para quebrar. (Plath, 1963, p.06).

No início de seu estado depressivo, a protagonista reflete sobre a dificuldade de executar tarefas básicas do dia a dia, como arrumar suas roupas na mala. E ainda, como aquelas roupas, ao retornarem com ela para sua casa no subúrbio, se tornaram um doloroso lembrete do mundo que tanto desejou integrar, mas no qual, de forma ambivalente, jamais conseguiu vislumbrar felicidade.

Estava ficando cada vez mais difícil decidir fazer as coisas naqueles últimos dias. E quando eu finalmente decidia fazer algo, como arrumar minhas malas, eu só conseguia arrancar minhas roupas caras e encardidas das cômodas e dos armários, espalhá-las sobre a cama, as cadeiras e o chão, sentar e ficar olhando para elas, absolutamente perplexa. As roupas pareciam ter uma identidade própria, independente e obstinada, que se recusava a ser lavada, dobrada e guardada.

— São as roupas — eu disse a Doreen. — Eu não vou conseguir enfrentar isso quando voltar. (Plath, 1963, p.97).

A riqueza de detalhes dada por Plath (1963) nos permite também conectar as cores utilizadas nas roupas das personagens ao sucesso ou fracasso emocional e social. No trecho a seguir, podemos adentrar à redoma sufocante de Esther, reforçada pelo uso das cores. Ela é retratada em roupas pretas lânguidas, com a fisionomia pálida, condizentes com seu estado emocional depressivo e seu enclausuramento. Em contrapartida, o círculo social de sua amiga Doreen, que era composto por homens de sucesso, vestindo cores claras, solares e reluzentes.

Fiquei parada ali mesmo, em meu vestidinho preto e minha estola preta com franjas, mais pálida do que nunca, sem expectativa alguma. “Sou uma observadora”, disse a mim mesma enquanto via Doreen sendo levada pelo garoto loiro até outro homem, também alto, só que moreno, com o cabelo ligeiramente mais comprido. Esse sujeito estava vestindo um terno branquíssimo, uma camisa azul-clara e uma gravata amarela de cetim com um alfinete brilhante: “Eu não conseguia tirar meus olhos daquele alfinete. Ele parecia emitir uma luz forte e branca, que iluminava toda a sala”. (Plath, 1963, p.97).

Em outro momento temos a seguinte descrição de cores e sensações:

O bar estava tão escuro que eu só conseguia ver Doreen. O cabelo platinado e o vestido branco a deixavam tão clara que ela parecia ser de prata. Acho que ela devia estar refletindo os neons que havia sobre o bar. Me senti derretendo nas sombras como o negativo de uma pessoa que eu nunca vira antes na vida. (Plath, 1963, p.13).

Em dado trecho do livro, Esther concorda em sair com um amigo do namorado de Doreen, mesmo que estivesse apática e sem vontade. Era virgem e lhe restava

certa curiosidade de como seria a primeira vez. O episódio relata uma tentativa de estupro, da qual a personagem se defende da brutalidade empenhada pelo homem com alguns golpes. Ao voltar sozinha ao hotel, temos um relato melancólico de sua condição emocional, agravado pela condição de ser mulher numa sociedade misógina, que condena tanto a mais casta, quanto a mais livre mulher. E, onde não há espaço para escolher ser livre, escolher não se encaixar nos estereótipos pré-estabelecidos.

Nas páginas 103 e 104 (Plath, 1963), há um relato intenso de flerte com o suicídio. A cena começa com uma sensação de quietude: a protagonista se move lentamente, usando um roupão estampado com centáureas, flor que pode nesse contexto, pode representar a conexão à vida. Ela sobe em uma cadeira instável no topo do prédio para observar a cidade. Assim como a cadeira, o estado emocional de Esther está frágil, prestes a se desfazer.

As roupas que ela joga ao vento, neste momento, representam a última ligação dela com o mundo físico e social, com o que ela foi ou poderia ter sido. A referência à roupa íntima, que perdeu a elasticidade, mostra que ela não consegue mais se encaixar no mundo, como uma peça que já não serve ao corpo. Ao balançar a tira da roupa ao vento, como uma bandeira branca, podemos interpretar como um gesto de rendição à vida.

As roupas, então, não são apenas uma despedida física, mas também a perda de uma identidade na qual já não se encaixa. Esse gesto de se despirmo físico reflete a necessidade de escapar de uma dor existencial que ela não consegue mais suportar. As roupas que se vão representam o desejo de desaparecer, não só do mundo, mas de sua própria história e sofrimento.

Plath (1963), habilidosamente deixa claro, através de sua personagem, o quanto não é possível desconectar o psiquismo das condições sociais que atravessam os seres humanos. Em diversas passagens, a roupa é dada como elemento para reforçar o estranhamento da personagem com o mundo ao seu redor, como em:

Que grande bagunça era o mundo!
Olhei para a roupa estranha que eu usava.
A saia era verde e franzida, de estilo camponês, com minúsculas formas pretas, brancas e azuis espalhadas pelo tecido, e tinha uma armação que a deixava parecida com um abajur. Em vez de mangas, a camisa branca de renda tinha babados nos ombros, moles feito as asas de um anjo recém-nascido. Eu tinha esquecido de separar algumas roupas entre aquelas que

fiz voar sobre Nova York, e Betsy me cedeu a saia e a camisa em troca do meu roupão de centáureas. (Plath, 1963, p.105).

A partir da doença psíquica instalada se agravando, temos vários momentos em que o vestir é deixado de lado, exigindo um grande esforço a ser realizado:

— Querida, por que você nunca quer se vestir?
Minha mãe tinha o cuidado de nunca me mandar fazer nada. Ela só argumentava em tom suave, como se fôssemos duas pessoas inteligentes e maduras.
— São quase três da tarde.
— Estou escrevendo um romance — eu disse.
— Não tive tempo de ficar trocando de roupa.
Deitei no sofá que havia na passagem coberta e fechei os olhos. (Plath, 1963, p.112).
Eu não tinha lavado minhas roupas ou o cabelo porque aquela me parecia uma ideia estúpida.
[...]
Eu achava estúpido lavar algo num dia para no dia seguinte ter que lavar de novo.
Ficava cansada só de pensar naquilo.
Queria fazer as coisas de uma vez e me ver livre de tudo. (Plath, 1963, p.119).

A certa altura, a protagonista passa por um momento de ideação suicida em uma praia. Ao sentir o desconforto das pedras e o frio da água gelada em seus pés descalços, materializa o lado difícil da morte. Nesse momento, seus sapatos pretos funcionam como uma representação material de sua pequena vontade de ainda estar viva. Segue a passagem nas palavras de Plath (1963):

Eu era a única garota na praia de saia e salto alto, e me ocorreu que devia estar chamando a atenção. Havia tirado os sapatos, porque eles afundavam na areia, e saboreei a ideia de que eles ficariam empoleirados naquele tronco, apontando para o mar depois da minha morte, como uma espécie de bússola espiritual. (Plath, 1963, p.140).
[...]
As pedras jaziam inertes e frias sob meus pés descalços. Tive certa nostalgia dos sapatos pretos. Uma onda se formou e quebrou, tocando o meu pé.
Esperei, como se o mar pudesse decidir por mim.
Outra onda quebrou aos meus pés, enfeitada de espuma branca, e o frio agarrou-se aos meus tornozelos com uma dor terrível.
Covarde, minha pele crispou-se diante de uma morte como aquela. Sob uma luz violeta, peguei minha bolsa e voltei pelas pedras frias até o lugar onde meus sapatos faziam sua vigília. (Plath, 1963, p.119).

Há mudanças nas descrições das roupas ao longo da narrativa que corroboram a degradação do estado mental de Esther. Internada em uma clínica psiquiátrica, temos as seguintes descrições:

Eu ainda estava usando a saia rodada e a blusa branca de Betsy. Estavam meio caídas agora, já que eu não as lavara nas três semanas em que estive em casa. O suor acumulado no algodão produzia um cheiro azedo, mas acolhedor.

Também fazia três semanas que eu não lavava o cabelo.
E sete noites que não dormia. (Plath, 1963, p.119).

— Deite-se — disse a enfermeira. — Vou te dar outra injeção. Virei de bruços na cama e levantei minha saia. Então abaixei as calças do meu pijama de seda.

— Deus do céu, o que você usa aí debaixo?

— Pijama. Assim não preciso ter o trabalho de ficar colocando e tirando o tempo todo. (Plath, 1963, p.177).

Por fim, através de uma leitura atenta do livro, é possível compreender que a autora se vale da roupa para evidenciar os estereótipos femininos da época, que refletem as expectativas e papéis impostos às mulheres na década de 1950: a mulher para se casar, a mulher para se divertir e a profissional bem-sucedida inevitavelmente desprovida de beleza.

Betsy representa o arquétipo da “boa mulher”, aquela que corresponde às expectativas do papel de esposa e dona de casa. Seus figurinos tendem a ser mais discretos e tradicionais, com cores suaves e cortes que enfatizam a feminilidade clássica, sem exageros. Ela simboliza a aceitação de um papel mais submisso e reservado, o que, é visto como um ideal a ser seguido pelas mulheres “respeitáveis”. Essa escolha visual, portanto, atua como um marcador de status social e de conformidade às normas culturais pré-estabelecidas.

Betsy havia sido trazida direto do Kansas, com seu rabo de cavalo loiro tremelicante e seu sorriso de princesinha da fraternidade.

Mais tarde, a editora de beleza convenceu Betsy a cortar o cabelo e fez uma capa com ela. Ainda vejo aquela cara sorridente de vez em quando, em anúncios do tipo “Esposa de fulano veste BH Wragge”.

Betsy vivia me chamando para fazer coisas com ela e as outras garotas, como se estivesse tentando me salvar de alguma coisa. Ela nunca chamava Doreen. Pelas costas, Doreen a chamava de Vaqueira Poliana. (Plath, 1963, p.11).

Doreen, amiga de Ester, é frequentemente descrita com roupas que fogem do recato, adotando peças que misturam cores vibrantes, tecidos luxuosos e cortes ousados. Seu estilo reflete uma atitude libertária, uma vontade de romper com as convenções sociais e experimentar a própria identidade de forma desinibida. Sua estética atua como um marcador visual de transgressão. As peças chamativas e até mesmo a forma como ela se apresenta no espaço, sugerem uma mulher que desafia

os estereótipos da feminilidade tradicional. Sua roupa é uma extensão da sua personalidade: ousada, sedutora e transgressora.

Doreen estava linda. Vestia um tomara que caia de renda branco fechado sobre um corpete que espremia sua cintura e dava um volume espetacular a seus peitos e quadris. Sua pele tinha um brilho acobreado sob o pó de arroz, e seu cheiro era mais forte que o de uma loja de perfumes. (Plath, 1963, p.11). Percebi, daquele jeito banal que você percebe a cor dos olhos de alguém, que os peitos de Doreen tinham pulado para fora do vestido e estavam balançando como melões maduros enquanto ela rodava de barriga para baixo no ombro de Lenny, uivando e esperneando, e então os dois começaram a rir e diminuir a velocidade, e Lenny estava tentando morder os quadris de Doreen através da saia, e foi nesse momento, antes que algo mais sério pudesse acontecer, que escapuli porta afora e desci as escadas me apoiando nos corrimãos e deslizando com a metade do corpo. (Plath, 1963, p.19).

Diferente de Doreen, que aposta em roupas ousadas, e de Betsy, que adota um estilo tradicional e suave, a chefe Jota Cê se apresenta com peças que enfatizam a funcionalidade e a autoridade. Seus trajes costumam ser compostos por peças estruturadas, como conjuntos, blusas tradicionais e acessórios discretos. Essa escolha de vestimenta reflete a necessidade de ser levada a sério no trabalho, mostrando uma estética marcada pelo pragmatismo e pela objetividade.

— Essa Jota Cê é feia como o diabo — continuou. — Aposto que aquele marido dela apaga a luz antes de deitar, pra não passar mal.
Jota Cê era minha chefe. Eu gostava bastante dela, apesar do que Doreen dizia. Ela não era uma daquelas editoras extravagantes de revistas de moda, com cílios postiços e joias em excesso. Jota Cê tinha cérebro, de modo que aquele visual feioso não fazia muita diferença. Ela sabia ler em várias línguas e conhecia todos os bons escritores do ramo.
Tentei imaginar Jota Cê na cama com seu marido gordo, sem o tailleur austero e o chapéu do trabalho, mas não consegui. (Plath, 1963, p.9).

Apesar de sua imagem profissional, a sociedade da época – e a própria narrativa, intencionalmente – associa essa aparência menos feminilizada à ideia de que sucesso e beleza nunca caminham juntas para as mulheres.

Ao incluir o perfil da chefe Jota Cê na análise, Plath (1963) amplia o debate sobre as facetas da identidade feminina. Assim, o figurino de Jota Cê não só comunica o seu posicionamento no mercado de trabalho, mas também reflete uma tensão social: a de que para ser bem-sucedida e respeitada no ambiente corporativo, a mulher pode ter que abdicar de aspectos que, culturalmente, a tornam bonita. Essa imposição revela um preconceito enraizado, que penaliza a quebra do padrão tradicional de feminilidade e reforça a ideia de que o sucesso profissional feminino é, de certa forma,

abdicar de seu posto de mulher. Nas entrelinhas do livro, está feita a crítica de que sucesso profissional é um lugar presumivelmente masculino.

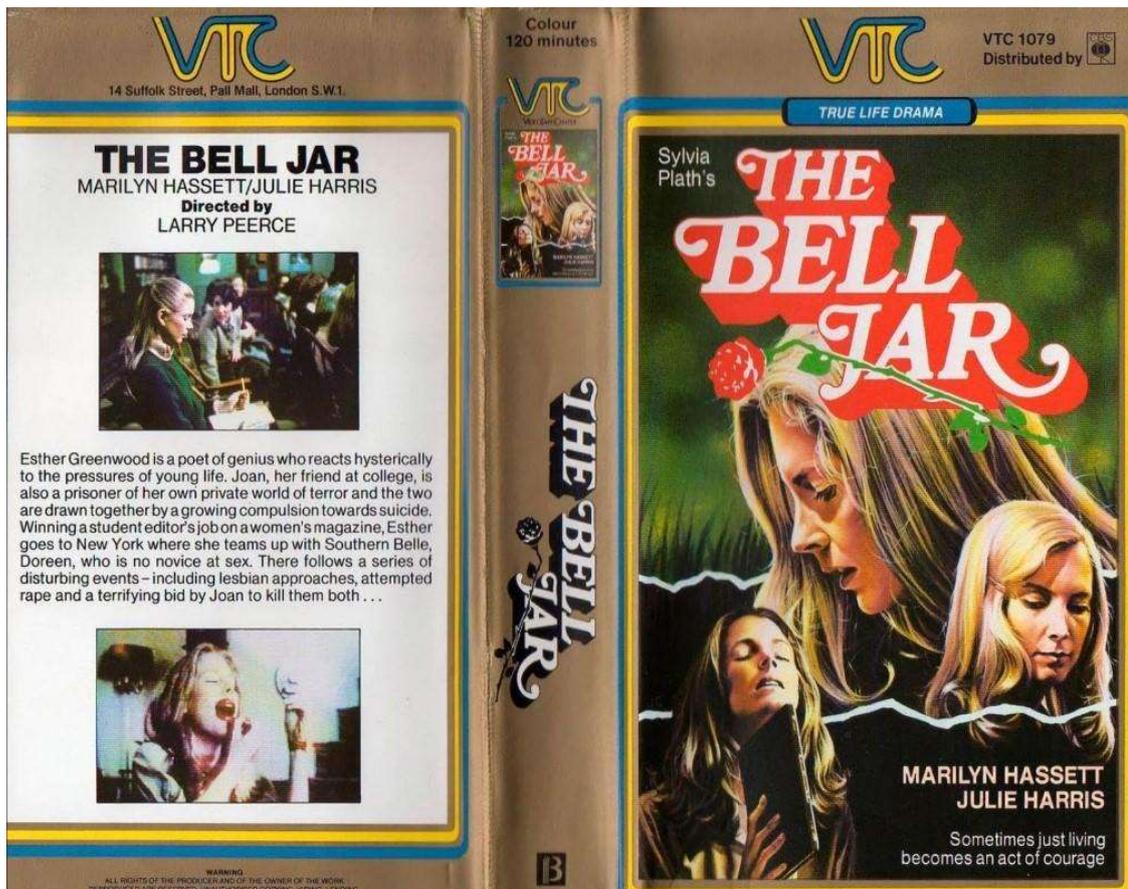
Essa abordagem mostra como o vestuário, carregado de simbolismos, atua como um reflexo das tensões entre a liberdade individual e a conformidade social, uma questão central na obra. Ao utilizar o visual como ferramenta de análise, Plath (1963) convida o leitor a refletir sobre como a aparência e a forma de se vestir podem ser interpretadas como sinais de resistência ou aceitação dos papéis impostos, ampliando a compreensão da complexidade das identidades femininas na sociedade da época, questões ainda hoje tão pertinentes.

As escolhas estéticas, de Betsy e à chefe Jota Cê, não são apenas questão de gosto ou moda, mas uma manifestação visual das imposições culturais e dos papéis que a sociedade atribui às mulheres.

A leitura da obra com destaque para os figurinos, dão suporte para demonstrar as camadas de complexidade presentes nas personagens, em especial na jornada de Esther. Nesse sentido, evidencia-se a importância dos trajes na construção de narrativas literárias.

Vale comentar que *A Redoma de Vidro* (*The Bell Jar*) teve apenas uma adaptação cinematográfica, lançada em 1979, dirigida por Larry Peerce e estrelada por Marilyn Hassett no papel de Esther Greenwood (figura 1). O filme recebeu críticas predominantemente negativas, sobretudo por não conseguir captar a profundidade psicológica e o tom do romance de Sylvia Plath. Nos sites Rotten Tomatoes e IMDb, é possível encontrar avaliações de críticos e do público que apontam, em sua maioria, fragilidades no roteiro. Como adaptação, o longa perde boa parte da potência da obra original: em vários momentos, a narrativa falha em evidenciar as pressões estruturais — como as violências e expectativas machistas — que afetam profundamente a protagonista. Em vez disso, sua loucura parece ser apresentada como resultado de caprichos ou fragilidade pessoal, o que empobrece a complexidade da personagem e enfraquece a crítica social presente no livro.

Figura 1 - Encarte do filme *The Bell Jar*, 1979.



Fonte: IMDb (2018).

Em 2018, a BBC lançou o documentário *Sylvia Plath – Inside the Bell Jar*, que aprofunda os aspectos autobiográficos do romance ao reunir depoimentos de amigos e familiares da autora, incluindo sua filha, Frieda Hughes. Trata-se de uma produção sensível e poética, que intercala trechos do livro com cartas pessoais e poemas de Plath (figuras 2 e 3), preservando o tom melancólico e questionador que conecta intimamente a autora à sua protagonista, Esther Greenwood.

Figura 2 - Fotografia de Sylvia Plath datilografando



Fonte: Culture Vulture Rises (2025).

Figura 3 - Fotografia de Sylvia Plath em ensaio fotográfico em Nova Iorque



Fonte: Culture Vulture Rises (2025).

No Brasil, existe o espetáculo solo intitulado *Pulso*, criado pela Companhia Vulcão. Estreado em 2016, a peça é protagonizada por Elisa Volpatto (1986 -) e dirigido por Vanessa Bruno (1980 -). Embora não seja uma adaptação de *A Redoma de Vidro*, o monólogo é inspirado na vida e na obra de Sylvia Plath, explorando temas como a depressão e a identidade feminina. A obra escolhe como situação cênica o último dia de vida da escritora para revelar, em tom confessional, suas memórias e devaneios sobre os momentos mais importantes de sua vida, e pode ser visto na figura 4.

Figura 4 - Atriz Elisa Volpatto como Sylvia Plath em espetáculo *Pulso*



Fonte: Rede Globo (2016).

A seguir, faremos um olhar para algumas obras literárias adaptadas que se relacionam com a obra de Plath, tanto na forma de série televisiva, quanto de cinema, realizadas em épocas distintas.

2 OBRAS LITERÁRIAS QUE TIVERAM ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS BEM-SUCEDIDAS

2.1 SÉRIE O CONTO DA AIA

A série televisiva *O conto da Aia* (2017), é uma adaptação do livro *The Handmaid's Tale*, da escritora Canadense Margaret Atwood (1939 -), originalmente publicado em 1985, narra uma sociedade distópica onde governo e religião se misturam, e as mulheres têm seus papéis sociais marcados. A estética do figurino no enredo é um dos elementos mais visíveis de controle social. As aias, mulheres que servem como reprodutoras no regime totalitário de Gilead, são obrigadas a usar roupas específicas: vestidos vermelhos e chapéus brancos rígidos que cobrem seus rostos.

Ane Crabtree, figurinista norte-americana, indicada três vezes ao Emmy na categoria de Melhor Figurino por seu trabalho na série, explicou em entrevista algumas das decisões criativas por trás da construção do traje das aias. A saia do vestido é fluída e tem espaço para o movimento, já que a atuação dessas personagens é bastante física. Também queria que a multidão de aias juntas trouxesse a sensação de, em suas palavras - um rio de sangue fluindo. A capa das aias foi um elemento incorporado para trazer um visual punk, remetendo à rebeldia.

Das botas das aias foram retirados os cadarços, para que não tivessem a possibilidade de se enforcar. Costuramos os ilhós como um meio de apagar o que você sabia. Você sabe que está vivendo no presente, mas o presente foi apagado da noite para o dia, então todas as suas roupas foram levadas embora, e eles te entregam essas cinco peças de roupa que você vai usar para o resto de sua vida. E costurar os ilhós é apenas mais um insulto à dignidade. Então, não seria suficiente? Coloquei as capas de botas para esconder o que você costumava ser, para que você nem tivesse a liberdade de pensar sobre a liberdade de se matar, de deixar Gileade. (Crabtree, 2017, tradução da autora)

Sobre o uso do vermelho pode ser interpretado como a representação da fertilidade dessas mulheres, sendo a cor da vida. Em contrapartida, também faz referência à violência a elas empregada. O chapéu branco que cobre seus rostos impede a expressão individual e reforça anonimato, despersonalização e enclausuramento, privando-as de comunicação. A autora deixa a intenção do uso do vermelho explícita, como no trecho: “Tudo, exceto a touca de grandes abas ao redor de minha cabeça, é vermelho: da cor do sangue, que nos define.” (Atwood, 1985, p. 92).

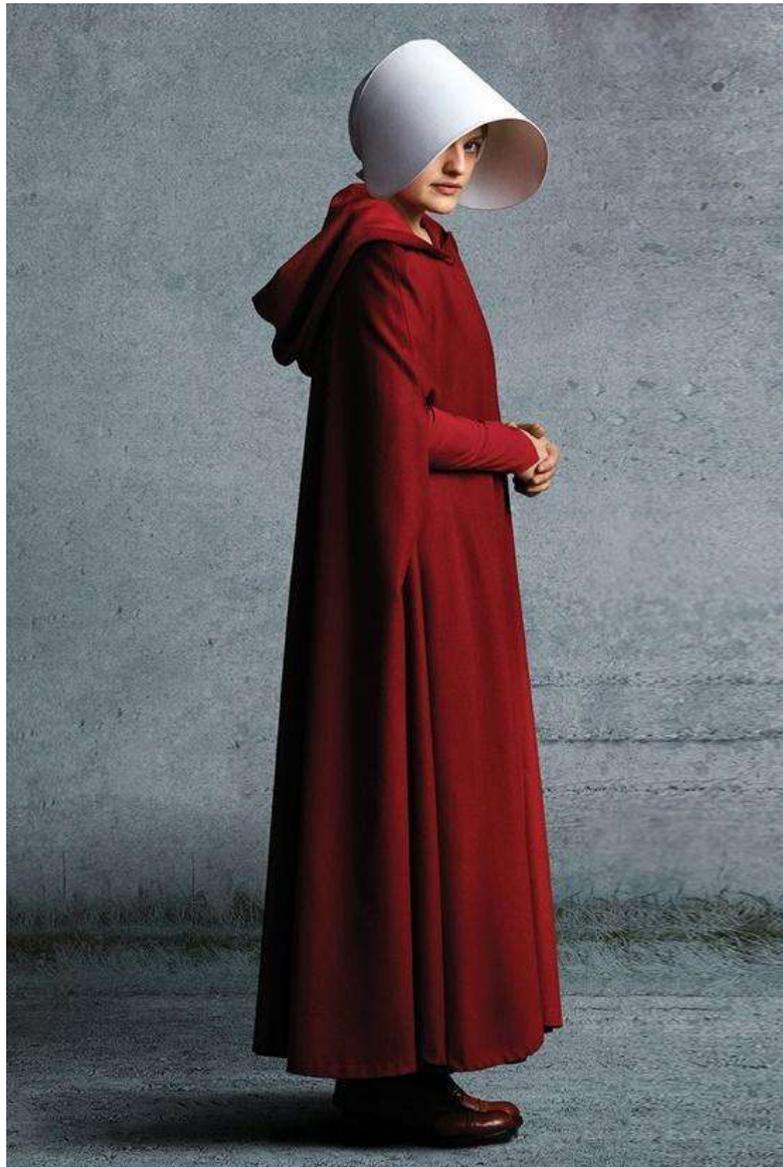
Sobre o vermelho, Crabtree conta: “Vestimos um milhão de tons de vermelho em diferentes tonalidades de pele, porque sabíamos que esse vermelho precisava parecer cinematograficamente dissonante quando a história exigisse, e visualmente belo quando fosse necessário, conforme o enredo.” (Crabtree, 2017, Vanity Fair)

Ela acrescenta que quem trabalha na indústria do design entende os riscos de usar vermelho, que muitas vezes pode parecer exagerada ou agressiva no cinema. No fim, ela optou por um tom de vermelho semelhante ao do sangue, como metáfora para a menstruação feminina (figura 5).

Nas temporadas mais avançadas da série, o traje vermelho das aias forma um verdadeiro exército, comandado pela protagonista June, o vermelho representa mais uma vez um papel importante na ambiência fria da fotografia da série.

Vermelho é a cor da guerra. O vermelho dá força. Por isso os guerreiros usavam vermelho ou se pintavam com essa cor. Antes das batalhas, os uniformes vermelhos permitiam avistar de longe o inimigo, o que contribuía para que, às vezes, a razão triunfasse: diante da visão de um grande exército, os inimigos, em número inferior, fugiam. (Heller, 2021, p. 140).

Figura 5 - Figurino de uma aia, *O Conto da Aia* (2017)



Fonte: TV Guide (2018).

As esposas, uma classe social privilegiada dentro do regime totalitário patriarcal, possuem um figurino composto por vestido mídi de cor azul petróleo, acompanhado de capa e luvas também azuis. Esse traje carrega um ar de conservadorismo e autoridade, sugerindo que essas mulheres pertencem a uma hierarquia mais elevada (figura 6).

A cor azul é um símbolo universal de calma e confiabilidade. É a cor do céu e do mar, que são perenes e infinitos, além de ser a cor associada aos deuses e a pureza. Assim, ao ser usada pelas esposas, a cor azul significa sua confiabilidade, pureza e fidelidade absoluta aos maridos.

O figurino das esposas conta com elementos militares, remetendo ao controle que supostamente exercem em suas casas e sobre suas Aias. Suposto controle, haja visto que são absolutamente controladas e subjugadas pelos homens.

O efeito psicológico do azul adquiriu um simbolismo universal. Como cor da distância, o azul é também a cor da fidelidade. A fidelidade tem a ver com a distância, pois ela é posta à prova somente quando surge a oportunidade para a infidelidade. (Heller, 2021, p. 66).

O azul como cor feminina teve sua importância fundamental na pintura antiga, por ser a cor simbólica da Virgem Maria, a mulher de maior destaque no cristianismo. Maria foi a figura mais pintada da trindade cristã. Azul é sua cor. (Heller, 2021, p. 82).

Figura 6 - Figurino das Esposas, *O Conto da Aia*



Fonte: VANITY FAIR (2018).

As Martas, vestidas de cinza, cor que remete à discricção e neutralidade, são mulheres inférteis cuja única função em Gilead é realizar tarefas domésticas, como limpar, cozinhar e costurar para os homens a quem servem (figura 7).

No antigo alto-alemão, griseus significa não apenas cinzento, mas também humilde e insignificante. A indumentária cinza era – assim como a marrom – originalmente a roupa não tingida. (Heller, 2021, p. 503).

Figura 7 - Figurino das Martas, *O Conto da Aia*



Fonte: VULTURE (2019).

As Tias (figura 8), sempre trajando marrom, são responsáveis por doutrinar as Aias por meio de um rígido processo de lavagem cerebral, além de fiscalizar e punir suas condutas. Com um comportamento austero e masculino, renunciam aos sentimentos e se mostram implacáveis na aplicação da lei contra outras mulheres. Nem Martas nem Tias possuem fertilidade ou são vistas como objetos de desejo.

Os que usam marrom não querem aparecer, e sim se adaptar. A própria cor marrom não somente tem um efeito adaptativo como também retira a força de todas as outras cores. Perto do marrom, até mesmo o vermelho fica apagado; o azul perde a claridade, o amarelo perde o brilho. (Heller, 2021, p. 463).

Figura 8 - Figurino das Tias, *O Conto da Aia*



Fonte: VOCAL MEDIA (2020).

Em Gilead, as mulheres existem unicamente para desempenhar funções determinadas pelos homens, seja como esposas, objetos sexuais, procriadoras, empregadas ou controladoras das demais. Elas não possuem identidade própria, e suas interações são marcadas pela sujeição aos homens e por conflitos entre si. Nessa dinâmica, o vestuário atua como um código, um marcador visual significativo.

Por fim, cabe destacar que em 2018, o traje da aia criado por Crabtree foi incorporado à coleção permanente do Museu Nacional de História Americana (Smithsonian Institution), reconhecendo seu impacto cultural.

2. 2 O FILME AS HORAS

O filme *As Horas* foi inspirado no livro de mesmo nome, escrito pelo estadunidense Michael Cunningham (1952 -). No livro, o autor acompanha três mulheres em diferentes tempos, todas ligadas de alguma forma ao romance *Mrs. Dalloway* escrito em 1925 pela escritora britânica Virginia Woolf (1882 – 1941). Uma das personagens é a própria Virginia, mostrada enquanto escreve esse livro. Cunningham se inspirou na vida e na obra de Virginia Woolf, trazendo os mesmos conflitos internos em suas personagens: o papel da mulher na sociedade, saúde mental, maternidade e morte. O filme (2002), dirigido pelo diretor inglês Stephen Daldry (1960 -), acompanha a jornada dessas três mulheres em épocas diferentes: Virginia Woolf (1920), Laura Brown (1951) e Clarissa Vaughan (2001).

Virginia Woolf, vivida por Nicole Kidman, é uma escritora brilhante que luta contra transtornos psicológicos enquanto tenta concluir seu livro *Mrs. Dalloway*. Ela vive presa entre sua liberdade criativa e uma sociedade que não compreende mulheres à frente de seu tempo. Sua vida foi profundamente marcada por sucessivas perdas familiares, que desencadearam intensos transtornos emocionais e culminaram em sua trágica decisão pelo suicídio.

Laura Brown, interpretada por Julianne Moore, é uma dona de casa nos anos 1950 que, apesar de ter o que a sociedade da época considerava uma vida perfeita, sente-se sufocada. Ao ler o livro de Virginia, começa a questionar sua vida e seus desejos. A tentativa frustrada de fazer um bolo de aniversário para o marido simboliza a pressão para cumprir os papéis impostos às mulheres, como se fossem naturais. Ela chega a considerar o suicídio, mas escolhe viver, enxergando a possibilidade de um recomeço ao abandonar a família para buscar sua verdadeira identidade.

Clarissa Vaughan, papel de Meryl Streep, vive em Nova York em 2001 e organiza uma festa para seu amigo Richard, um escritor doente com AIDS. Sua história ecoa a de *Mrs. Dalloway*, e sua vida gira em torno do cuidado com Richard. Clarissa parece uma mulher forte e independente, mas também renuncia a si mesma em função do outro. Quando Richard, que é filho de Laura, se suicida, é como se libertasse Clarissa da culpa e da obrigação, permitindo que ela finalmente se enxergue como uma mulher autônoma.

O reencontro entre Clarissa e Laura, agora idosa, levanta reflexões sobre a maternidade. Ambas tomaram decisões fora do padrão esperado: Laura abandonou

o filho, Clarissa escolheu ser mãe sem um pai. Nenhuma delas viveu suas escolhas livre de julgamentos, o que revela como a sociedade ainda impõe a maternidade e a formação de uma família tradicional como destinos inevitáveis para as mulheres.

A narrativa da obra revela como os dilemas dessas personagens continuam atuais. A mulher segue tendo que equilibrar carreira, casa, filhos e tentar se realizar como indivíduo. Muitas vezes, renunciar a si parece ser o caminho natural. A morte, como metaforiza Woolf, pode ser uma forma simbólica de renascimento: algo precisa morrer para outra coisa nascer.

Nas palavras de Judith Butler, filósofa que estuda os papéis de gênero na sociedade:

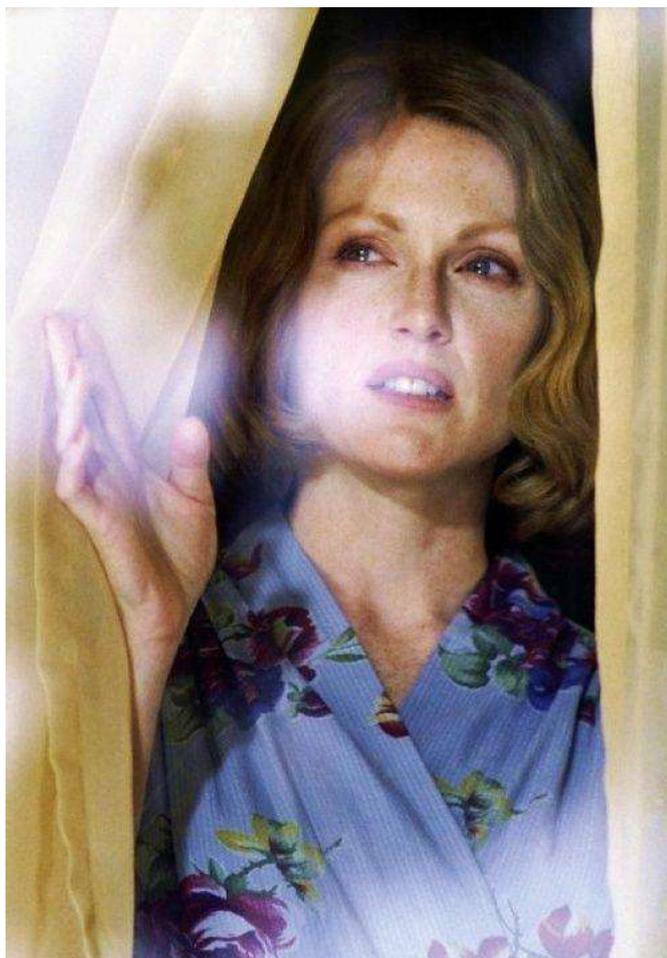
Se alguém é mulher, certamente não é tudo o que esse alguém é; [...] porque o gênero nem sempre se constitui de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas (BUTLER, 2003, p.20).

Assim como Esther Greenwood, as personagens desse enredo vivem uma sensação de sufocamento, de inadequação ao papel de esposa, mãe, cuidadora e mulher pública. A morte ou a ideia de desaparecer também ronda todas elas.

A obra *As Horas*, assim como *A redoma de Vidro*, opta por abordar a doença depressão como um quadro catalisado pelas opressões de gênero e de sexualidade, expandindo para uma narrativa sobre a emancipação feminina ao longo da história.

O filme trabalha com figurinos distintos por época, mas todos têm cortes e cores que, ora refletem ora antagonizam o estado psicológico das personagens. Laura Brown, por exemplo, usa um vestido florido característico dos anos 50, feminino e alegre, em uma cena em que se encontra muito deprimida, mas tentando performar normalidade em sua rotina de esposa e mãe (figura 9).

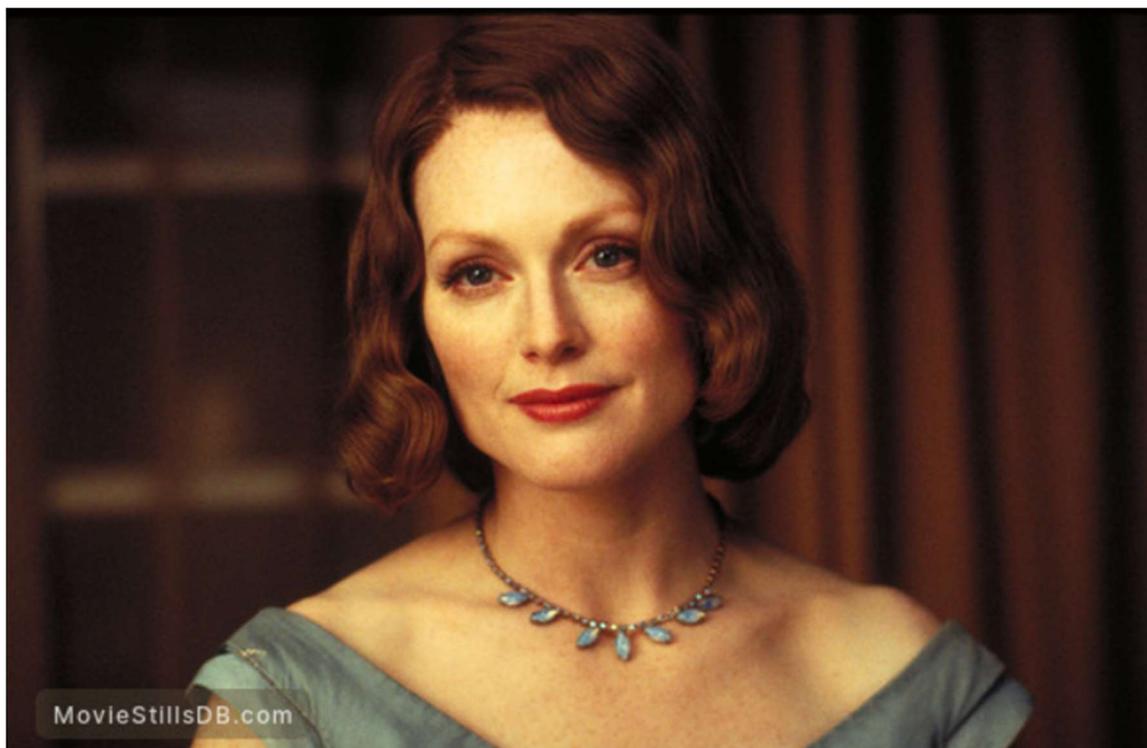
Figura 9 - Personagem de Julianne Moore no film *As Horas*



Fonte: Movie Stills DB (2012).

Em outras cenas, notamos que o cabelo e a maquiagem acompanham o figurino impecável característico do período, onde a mulher figurava como mais um objeto decorativo da casa perfeita, do que uma pessoa dotada de personalidade. Há o predomínio de tonalidades neutras e sóbrias. Aqui, vale ressaltar o mérito da atriz, que mesmo sorrindo em cena, mantém um olhar de profunda melancolia (figuras 10 e 11).

Figura 10 - Personagem Laura Brown em *As Horas*



Fonte: Movie Stills DB (2012).

Figura 11- Laura Brown, *As Horas*



Fonte: Movie Stills DB (2012).

Quando está nas ruas de Nova Iorque, Clarissa usa um figurino que reforça a imagem de uma mulher independente e prática — exatamente quem ela pensa ser (figura 12). Entretanto, há uma cena especialmente marcante em que a personagem se angustia ao perceber que não sabe o que fez da própria vida — e nem quem realmente é. Nesse momento, e não por acaso, ela veste um figurino doméstico, com um avental de cozinha, simbolizando o papel de cuidadora que assumiu ao longo dos anos e agora começa a questionar (figura 13).

Figura 12 - Meryl Streep no filme *As Horas*



Fonte: IMDb (2012).

Figura 13 - Personagem Clarissa Vaughn, *As horas*



Fonte: IMDb, 2012.

A Virginia Woolf que conhecemos através do filme *As horas*, com muita verossimilhança à vida da escritora, recebe como recomendação terapêutica o complexo isolamento no interior da Inglaterra. Para a sociedade da década de 1920, apesar dos muitos privilégios com que contava – classe média branca, apoio familiar e integrada a uma rede de relacionamentos composta por artistas e intelectuais – seu quadro mental e seus posicionamentos ainda eram vistos, à época, como fora da norma.

No artigo *Virginia Woolf e as mulheres*, Cavalcanti (2016) destaca que o casamento de Virginia com Leonard Woolf baseava-se em amizade e respeito mútuo, marcado por um afeto assexuado. A autora aponta ainda que Virginia, ao contrário de sua irmã Vanessa, não apresentava sentimentos maternos e mantinha-se emocionalmente ligada ao passado, revelando fragilidade, hiperatividade e desconforto com o próprio corpo e a feminilidade. Sua relação com a sexualidade é apresentada como complexa: embora existam especulações sobre uma possível lesbianidade, Cavalcanti ressalta que Woolf se sentia atraída por homens e mulheres, valorizando especialmente o universo feminino e suas amizades com outras mulheres — que lhe proporcionavam o acolhimento emocional que buscava desde a perda precoce da mãe. A intensa troca de cartas com Violet é interpretada como uma

“amizade romântica”, típica do período vitoriano, mas que, à luz de uma leitura contemporânea, pode ser entendida como de natureza erótica e lésbica.

A crítica à exclusão feminina da esfera pública e ao papel secundário imposto às mulheres permeia toda a sua literatura. Woolf propõe, por meio de suas personagens, que as mulheres acompanhem a transformação da sociedade moderna e não se limitem ao lar e à maternidade. Suas ideias revelam um posicionamento radical e inovador, desafiando o machismo e as normas culturais de seu tempo.

Mas viver nesse tempo e exposta a tantas perdas familiares – mãe, irmã, pai e sobrinho - cobrou muito do estado mental de Virginia. Com o passar do tempo, a privação do convívio social e diversas crises nervosas, agravaram o seu quadro mental até o seu triste suicídio.

Seu figurino no filme é composto por peças com modelagens características da época, vestidos mais retos e soltos do corpo, enquanto as cores são bastante neutras e apagadas. Na cena de seu suicídio, é mostrado em perspectiva, Virginia vestindo e fechando um sobretudo marrom. Uma possível interpretação é a de seu enclausuramento final. Segue para o rio, e fica na mesma paleta das águas (figura 14 e 15).

Figura 14 - Nicole Kidman em *As Horas*



Fonte: The Guardian (2010).

Figura 15 - Personagem Virginia Woolf, *As Horas*



Fonte: The Guardian (2010).

A responsável pelos figurinos do filme, a figurinista norte americana Ann Roth (1931 -) conta em entrevista alguns detalhes da elaboração desse trabalho.

O ator e eu geralmente sabemos, em nossa mente, tudo sobre o personagem. Eu sei que Virginia Woolf tinha dois vestidos em 1922. A roupa de baixo dela era feita sob medida, e era presa na cintura por um broche. Ela não tinha um alfinete de segurança, era o broche da mãe dela. E isso diz muito, não é? Esse é o tipo de pessoa que ela era. (Roth, 2003)

Essa fala é um excelente exemplo de como detalhes minuciosos do figurino revelam aspectos profundos da personagem, indo muito além da aparência. O uso do

broche da mãe no lugar de um simples alfinete suas conexões afetivas e emocionais com o passado — algo que enriquece enormemente a atuação e a narrativa visual.

Em seguida, discutiremos a relação do contexto social do período retratado na obra *A redoma de vidro* com a produção cultural da época, e as escolhas feitas por Plath.

3 RELAÇÃO DO CONTEXTO SOCIAL COM A PRODUÇÃO CULTURAL DA ÉPOCA

3.1 CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO DOS ANOS 1950

O fim da Segunda Guerra Mundial marcou o início de profundas transformações no cenário mundial. Estados Unidos e União Soviética emergiram como superpotências e passaram a disputar hegemonia global, dando origem à chamada Guerra Fria (1947–1991). Essa rivalidade se manifestou em diversas áreas, incluindo a corrida espacial, que simbolizava a busca por superioridade tecnológica e ideológica entre as duas nações.

Segundo Tedesco (2019), as décadas de 1950 e 1960 foram marcadas pelo fortalecimento da imprensa e da opinião pública, impulsionados pela ampla difusão do rádio e da televisão. Nesse novo cenário, a opinião pública tornou-se uma força decisiva, frequentemente utilizada pelos Estados Unidos como instrumento de propaganda para sustentar o anticomunismo e reforçar o nacionalismo.

A reconstrução da Europa Ocidental foi apoiada financeiramente pelos Estados Unidos através do Plano Marshall, o que impulsionou a prosperidade econômica americana. Esse período consolidou uma sociedade urbano-industrial, com uma crescente produção industrial, produzindo e estimulando o consumo de bens, muitos deles não duráveis. Eletrodomésticos e automóveis mais acessíveis, se popularizaram, simbolizando o novo estilo de vida americano, focado no consumo e no conforto.

Entre o final dos anos 1940 e início dos anos 1960, a taxa de natalidade nos Estados Unidos disparou, resultando no que ficou conhecido como o "baby boom". Os *baby boomers* representam a maior geração da história do país. A ocorrência desse fenômeno pode ser atribuída a vários fatores: o retorno dos maridos após a Segunda Guerra Mundial, a diminuição da idade média para o casamento, a valorização de famílias grandes, a confiança na economia e os avanços na medicina, que contribuíram para uma maior expectativa de vida e a redução das taxas de mortalidade infantil.

A construção social da mulher nos anos 1950, por parte dos poderes dominantes propunha que ela se voltasse ao lar, assumindo papéis ligados à maternidade, à domesticidade e à submissão ao marido. Esse ideal feminino era amplamente reforçado pela mídia, pela publicidade e pela cultura da época, moldando

o comportamento e o modo de vestir das mulheres. A invenção de eletrodomésticos como o aspirador de pó e a máquina de lavar roupas prometia transformar as tarefas domésticas em atividades encantadoras e quase prazerosas. Essa narrativa era parte de uma propaganda que visava manter as mulheres confinadas ao espaço doméstico, sob a promessa de conforto e realização pessoal através dos afazeres do lar.

O anúncio publicitário da figura 16 da época diz às mães: "A tarefa simples de lavar as fraldas sujas do seu filho fará você se sentir como a realeza".

Figura 16 - Anúncio publicitário dos anos 50



Fonte: Glamour (2016).

Nessa cultura onde a felicidade da mulher era diretamente associada aos cuidados domésticos, esperava-se que ela encontrasse realização pessoal na limpeza da casa, no preparo das refeições e nos cuidados com a família. Embora as mulheres também tivessem sonhos, hobbies e aspirações pessoais, o modelo social vigente não lhes oferecia espaço legítimo para cultivá-los. Na figura 17 é possível ver a dona-de-casa ganhando um aspirador de pó como presente.

Figura 17 - Anúncio publicitário da década de 50



Fonte: Glamour, 2016.

3.2 PRODUÇÃO CULTURAL NA DÉCADA DE 50

Durante a década de 1950, a indústria cinematográfica dos Estados Unidos, centrada em Hollywood, assumiu um papel dominante na produção cultural global. Seus filmes eram planejados para circular internacionalmente, sendo capazes de traduzir modos de vida e ideologias em narrativas envolventes e amplamente consumidas. Essa indústria se consolidou não apenas como fornecedora de entretenimento, mas também como formadora de subjetividades. Conforme analisa Friederichs (2021), os filmes hollywoodianos daquele período funcionavam como ferramentas pedagógicas potentes, ensinando ao público modos de ser e estar no mundo por meio das personagens e suas representações de gênero, comportamento, aparência e estilo de vida. Ao apresentarem padrões de beleza, códigos do amor romântico e condutas sociais específicas, essas narrativas contribuíam para a normatização dos corpos, identidades e relações.

O cinema hollywoodiano operava em sintonia com o mercado de consumo, vendendo não só filmes, mas um estilo de vida que envolvia produtos, marcas,

aparências e comportamentos. Cosméticos, roupas, eletrodomésticos e acessórios exibidos nas cenas ajudavam a fortalecer a cultura do consumo. As estrelas de cinema da época, juntamente com os bastidores glamorosos das produções, também se tornaram objeto de fascínio e passaram a despertar desejos e aspirações no público.

A maior parte dos filmes dessa década evitava tratar de questões sociais ou políticas, optando por narrativas idealizadas, leves e escapistas, que ofereciam à população uma forma de alívio diante do cenário pós-guerra. Grande parte das tramas eram baseadas na lógica do final feliz — o *happy ending* — e alimentavam sonhos de ascensão social, romance idealizado e felicidade familiar. A figura da família tradicional branca, heterossexual, com papéis de gênero definidos, era reiterada como ideal de vida, e esse modelo era amplamente exportado para outras culturas. Segundo (LOURO, 2008 apud FRIEDERICHS, 2021) esse período pode ser compreendido como um ponto de reorientação histórica, uma vez que:

[...] em um tempo de pós-guerra, parecia necessário, de algum modo, deter ou reverter o avanço feminino que fora possibilitado pelo longo conflito. O cinema ajudaria a promover a volta ao lar e a recomposição da estrutura familiar tradicional. Roteiros de inúmeras comédias, romances ou dramas passavam a tratar daquele que se colocava como o novo dilema feminino: a escolha entre a família (casamento e filhos) ou a carreira profissional. Um *happy end* recompensava as mulheres que escolhiam certo, isto é, o lar, enquanto que as outras, muitas vezes representadas como 'masculinizadas', duras e amargas, terminavam sós e infelizes. (LOURO, 2008, p. 83, apud FRIEDERICHS, 2021)

Um bom exemplo de produção cinematográfica da década é o filme *O Pai da Noiva* (*Father of the Bride*, 1950), que reafirma os valores tradicionais familiares. A narrativa gira em torno de um pai de classe média que se vê emocionalmente e financeiramente abalado ao organizar o casamento da filha. O personagem expressa a típica figura paterna da época: preocupado com o bem-estar da família e protetor da filha mulher. (figuras 17 e 18) Vivida por Elizabeth Taylor, a filha simboliza a jovem que atinge sua realização ao se casar. O filme combina humor e sentimentalismo para apresentar uma visão romântica e conservadora da estrutura familiar.

Figura 18 - Filme *O pai da noiva*, 1950



Fonte: Quadro por quadro (2017).

Figura 19 - Elizabeth Taylor e Spencer Tracy em *O pai da noiva*



Fonte: Quadro por quadro (2017).

Nos anos 1950, a música nos Estados Unidos refletia as transformações de uma sociedade marcada pelo crescimento econômico, pela ascensão da juventude como público consumidor e, ao mesmo tempo, por profundas divisões raciais. Nesse contexto, o *Rock and Roll* surgiu nas décadas de 1940 e 1950 a partir de uma fusão de blues, swing, jazz e country, ganhando forma com o uso de guitarra elétrica, baixo e bateria para criar seus ritmos. Na época de seu aparecimento, provocou intensa controvérsia por seu caráter inovador e supostamente imoral. Com o tempo, consolidou-se como um ícone cultural dos Estados Unidos, influenciando não só a música, mas também a dança, o cinema e a identidade da juventude. Fuller (2021) ressalta que o rock & roll causou um alvoroço por ser visto como algo imoral, evidenciando o impacto social que o gênero provocou desde o início.

Sister Rosetta Tharpe (1915 – 1973), mulher afro-norte-americana, frequentemente chamada de madrinha do *Rock and Roll*, destacou-se nas décadas de 1930 e 1940 ao combinar elementos do blues, do jazz e do gospel em um estilo único. Seus solos de guitarra elétrica, aliados à sua identidade única, romperam barreiras sociais e culturais, influenciando diretamente nomes como Chuck Berry, Little Richard e Elvis Presley. Segundo Pandeló (2024), apesar de ter contribuído decisivamente para a formação do som do rock, Tharpe viveu à sombra do reconhecimento, recebendo sua devida homenagem apenas em 2018, quando foi introduzida no Rock and Roll Hall of Fame. E ainda, sua capacidade de fundir gêneros musicais e desafiar convenções, nas palavras de Pandeló (2024) “abriu caminho para futuras gerações de artistas ao mostrar que inovação pode vir de vozes marginalizadas”. Ainda sobre a década de 50 podemos citar presenças marcantes de mulheres na música, como as cantoras estadunidenses Ruth Brown (1928 - 2006), a “rainha do R&B”, e Patti Page (1924 - 2013), uma das cantoras pop mais populares da época.

Muitos jovens, influenciados pelos ídolos musicais, passaram a moldar seu comportamento e identidade a partir desses novos símbolos. Alguma liberdade no modo de se vestir e de construir a vida, contudo, só começaria a dar sinais mais fortes na década seguinte. Nas palavras de Estevão (2019): “o charme dos astros do rock começou a influenciar o gosto dos jovens, que queriam se vestir iguais aos seus

ídolos. Foi o momento de buscar algo novo e fugir da carestia da vida exaustiva pós-Segunda Guerra Mundial”.

A difusão da música se deu principalmente por meio do rádio, das jukeboxes² e, mais tarde, da televisão, que ampliaram o alcance dos artistas e criaram os primeiros ídolos pop. Segundo Agnaldo (2024), a partir da década de 1930, as jukeboxes tornaram-se presença constante em espaços públicos nos Estados Unidos e mudaram a forma de consumir música, uma espécie de rádio personalizada, onde cada indivíduo tinha a liberdade de escolher a trilha sonora, algo impensável até então. Seu apogeu aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, servindo tanto como refúgio emocional quanto como símbolo de diversão e renovação cultural. Nas palavras de Agnaldo (2024): “A jukebox não era apenas uma maneira de ouvir música; ela simbolizava a liberdade de escolha, a união social e, em muitos aspectos, a evolução cultural de várias gerações”.

As imagens a seguir descrevem o espírito daquela época (figuras 20, 21 e 22).

Figura 20 - Casal dos anos 50 dançando ao som de um jukebox



Fonte: Flickr (2020).

² Máquina que executa músicas de discos de vinil ou CDs quando nela se coloca uma ficha ou moeda; máquina de música. (Michaelis, 2025).

Figura 21 - Moças na década de 1950 escutando discos de vinil



Fonte: Fashion Bubbles (2021).

Figura 22 - Família dos anos 50 assistindo televisão



Fonte: Vox (2024).

A partir de meados da década de 1950, as artes plásticas passaram a incorporar elementos da cultura de massas e da cultura popular, dando origem ao movimento conhecido como Pop Art. Como inspiração para as obras, os artistas se apropriaram do universo da sociedade de consumo — como o cinema, as histórias em quadrinhos, a ficção, a publicidade e a música. Segundo Astral (2024) esse movimento emergiu como uma crítica visual à superficialidade e ao vazio existencial da sociedade contemporânea, questionando também, os valores do mundo capitalista.

Até então, a distinção entre arte erudita e cultura popular era amplamente aceita, mas artistas como Tom Wesselmann (1931 – 2004) e Andy Warhol (1928 - 1987) passaram a questionar diversas suposições sobre o que a arte deveria ser.

Conforme Pereira (2011), nos EUA um público de arte predominantemente jovem começa a interpretar a pop art americana como um protesto e uma crítica, ao invés de considerá-la a afirmação de uma sociedade emergente. A autora observa ainda, que indústria e comércio logo perceberam no público jovem uma demanda a ser explorada, fazendo da Pop Art um produto de consumo. Dessa forma, proliferaram mercados voltados para serigrafias e pequenas produções gráficas de baixo custo, além de minigalerias especializadas. Ironicamente, o próprio movimento que criticava o consumismo acabou espelhando-o, ao ter suas criações transformadas em mercadoria. Enquanto isso, críticos e historiadores de arte seguiram divididos quanto ao reconhecimento da Pop Art como expressão artística legítima.

A pop arte fez uso de técnicas com serigrafia, litografia e colagens. Um exemplo é a obra de Tom Wesselmann (figura 23), uma obra que, segundo o Museu de Arte Americana Smithsonian “reformula a tradição consolidada da pintura de natureza-morta na linguagem pop da cultura de consumo americana”, para isso usando diversas técnicas como: acrílico, colagem de tecido e fotogravura sobre painel de fibra.

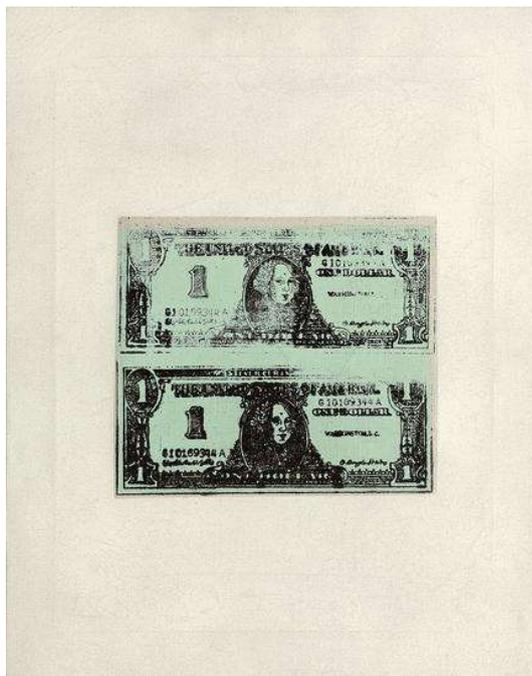
Figura 23 - Obra Natureza morta nº 12, Tom Wesselmann, 1962



Fonte: Museu de Arte Americana Smithsonian (2024).

Outro trabalho importante que usa elementos da sociedade de consumo é a obra a seguir de Andy Warhol (figura 24). Segundo Rosenthal (2016), “Warhol perscrutou o futuro e viu seu mundo com todo o seu glamour e horror”.

Figura 24 - Obra Notas Duplas de Um Dólar, Andy Warhol, 1962



Fonte: Hall Art Foundation (2016).

3.3 A MODA NOS ANOS 50

A moda feminina da década de 1950 foi marcada por cores, silhuetas, texturas e acessórios que refletiam os valores sociais e culturais da época. A paleta cromática era relativamente restrita, destacando-se o vermelho vibrante, associado à paixão e feminilidade, em contraste com tons neutros como bege, cinza, preto e marrom, que traziam equilíbrio e sofisticação. Essas cores reforçaram a ideia de elegância e feminilidade, valores muito exigidos às mulheres da época.

Segundo Braga (2021), o New Look Dior desencadeou todo o padrão estético dos anos 1950, no qual cinturas marcadas e saias rodadas abaixo dos joelhos eram o padrão de beleza do momento. A cintura tão enfaticamente marcada foi chamada de “cintura de vespa”, obtida a partir do uso de cintas muito apertadas. O New Look Dior remete ao romantismo e à feminilidade exaltada, e materializa o comportamento esperado das mulheres no pós-guerra – belas, recatadas e do lar, como mostra a figura 25.

Figura 25 - Croqui de Christian Dior, anos 50



Fonte: Glamour (2024).

Também se destacou no período, a silhueta Jolie Madame, composta por saia lápis, enfatizando as curvas do corpo de maneira sofisticada. O perfume *Jolie Madame*, lançado por Pierre Balmain em 1949, na Paris pós-guerra obteve um sucesso tão grande, que em 1952 Balmain nomeou sua coleção outono/inverno com o mesmo nome, consolidando o estilo *Jolie Madame* como referência de elegância, com cintura marcada, bordados e ombreiras — elementos que definiram a silhueta da nova mulher parisiense e marcaram o auge da alta-costura, conforme figura 26.

Figura 26 - Arte de divulgação da coleção Pierre Balmain de 1952.



Fonte: Icon Icon, 2020.

Essas modelagens, associadas à Alta Costura, ressaltaram a ordem e a elegância. A presença de tecidos estruturados e peças bem ajustadas reforçava a rigidez dos padrões de vestuário, enquanto acessórios como chapéus grandes e pequenos, luvas e brincos colados à orelha complementam o visual impecável.

A mulher dos anos 1950 era representada como uma figura chique, de classe alta, refletindo os padrões comportamentais da época, mesmo que não fosse exatamente a sua realidade. Para Mitre e Motta (2021), as capas das Vogues da década de 1950 traziam poses ensaiadas, olhares muitas vezes distantes, e a feminilidade era exaltada dentro de um ideal de perfeição e recato.

A estética das capas de revistas da época, influenciada por atrizes como Grace Kelly e Audrey Hepburn conforme ilustram as figuras 27 e 28, reforçava essa idealização da mulher como uma figura inatingível e etérea. A moda era um reflexo das normas sociais rígidas, onde a elegância era uma obrigação e a individualidade ainda não era um valor central. Nas palavras de Mitre e Motta (2021): “[...] as modelos parecem estar em repouso, talvez já esbocem uma certa vontade de mostrarem-se mulheres mais dinâmicas, mas ainda é muito cedo para tanto”. (Mitre e Motta, 2021, p.93).

Esse período também marcou a ascensão do prêt-à-porter, tornando a moda mais acessível, embora ainda fortemente influenciada pela Alta Costura e pelos padrões impostos pelas grandes *maisons* parisienses.

A moda norte-americana, mesmo protestando em relação à moda europeia, principalmente à francesa, que demandava uso de muito tecido para as modelagens, acabou aderindo à estética do New Look Dior ao apertarem suas cinturas e usarem as saias rodadas. Nas palavras de Braga (2021): “O estilo feminino americano da década de 1950 era aquele de uma mulher ligada à vida familiar, porém, com requinte”. (Braga, 2021, p.85).

Figura 27 - Grace Kelly no filme Janela Indiscreta



Fonte: Pop Sugar (2017).

Figura 28 - Audrey Hepburn no filme Sabrina



Fonte: Vogue UK (2025).

A seguir, será apresentado um estudo de caso, e criação de figurinos para a obra estudada nesse trabalho.

4 ESTUDO DE CASO E CRIAÇÃO DOS FIGURINOS

Este capítulo pretende apresentar um projeto de figurinos para uma adaptação cinematográfica da Obra de Plath. Nesse sentido, foi realizado breve levantamento bibliográfico do campo dos estudos de figurino e cinema. Para Muniz, o papel do figurinista é a construção imagética de uma personagem. Em suas palavras:

Quando o ator está engatinhando no texto, ainda naquela fase de achar caminhos e intenções, podemos dizer com certa dose de humor que ele está nu. Nu, claro, no sentido figurado, mas, de certo modo, também nu fisicamente, porque ainda não sabe com que roupa irá colorir as fantasias que tece em torno do ser imponderável que está gestando no seu íntimo e que tem o nome bem apropriado de personagem. É nessa fase de incerteza dramática que a mão salvadora do mágico das roupas aparece para vestir os nus. (MUNIZ, 2004, p. 15).

A leitura do roteiro é o primeiro passo do figurinista ao ingressar em qualquer projeto audiovisual — seja teatro, cinema, televisão, dança ou música. Como observa Monteiro (2016), essa leitura inicial se dá de forma fluida, semelhante à apreciação de um romance, e tem como objetivo compreender o universo narrativo: identificar o tempo, o espaço, os personagens e o tom estético do texto. Trata-se de uma fase de reconhecimento, onde já é possível captar os primeiros contornos da linguagem imagética pretendida pelo roteirista e pelo diretor.

Outro aspecto que se destaca na leitura inicial do roteiro é a observação dos personagens. Em geral, alguns figurinistas preferem fazer essa leitura de maneira fluida antes de iniciar qualquer anotação técnica. Nesse primeiro contato, busca-se identificar quantos são os personagens centrais e os de apoio, além de tentar construir uma imagem inicial de cada um: faixa etária, gênero, ocupação, nível socioeconômico, entre outros elementos.

Após essa etapa mais narrativa, o trabalho torna-se mais técnico, iniciando-se a chamada decupagem do roteiro. Esse processo envolve o levantamento de dados como o número de ambientes, a variação temporal das cenas e a frequência com que cada personagem aparece. A curva dramática dos personagens, especialmente os protagonistas, tende a sofrer alterações ao longo do enredo, o que se reflete no figurino. Essas mudanças podem decorrer de transformações emocionais, variações na condição financeira ou mesmo pela influência de diferentes modas e costumes, ao longo do tempo retratado. Já os personagens secundários

podem aparecer apenas em determinados períodos da narrativa, o que também exige um olhar atento.

Todas essas informações irão compor, futuramente, o que se conhece como mapa de figurino. O profissional entende a cronologia da história, em quantos dias ela se passa, se há saltos temporais entre as cenas. Essa etapa ajuda a estipular quantas mudanças de roupa serão necessárias para cada personagem, quais peças farão parte do figurino e quantas roupas serão exigidas para os figurantes, além da necessidade de duplicatas para determinadas cenas.

Paralelamente a essa decupagem técnica, desenvolve-se também a etapa criativa do figurinista: começam os primeiros desenhos e esboços dos personagens. A colaboração do diretor e dos atores, é indispensável para a construção da aparência de cada figura da narrativa.

Quando o figurinista é inserido na equipe de um projeto cinematográfico, normalmente as locações já foram definidas pelo diretor e/ou produtor do filme. A produção de um filme, seja ele contemporâneo ou de época, pode acontecer inteiramente em estúdios com cenários criados artificialmente, em locações reais ou utilizando uma combinação desses dois recursos. O cenário constitui um dos elementos fundamentais de análise para o figurinista, uma vez que exerce um papel interdependente em relação ao figurino, estabelecendo um diálogo visual que contribui para a construção da atmosfera, do contexto histórico e da caracterização dos personagens.

Para elaborar os croquis de cada figurino do filme e iniciar a produção das peças, é imprescindível que o figurinista tenha, além de um embasamento sólido no roteiro, uma base de pesquisa bem estruturada. Essas pesquisas têm como objetivo garantir coerência estética e histórica ao visual da obra audiovisual. A pesquisa de campo, por exemplo, permite o contato direto com ambientes e pessoas que refletem o universo retratado no filme, contribuindo para que o figurinista compreenda nuances comportamentais e referências visuais autênticas. Já a pesquisa de hábitos e costumes é fundamental para identificar gestos, maneiras de se vestir, códigos sociais e simbologias que marcam determinada época, classe social ou grupo cultural. Para essa pesquisa, podem se utilizar fotos, filmes, livros e entrevistas. Além disso, a pesquisa de materiais — que envolve o estudo de tecidos, modelagens, aviamentos, técnicas de costura e acabamento — é essencial para garantir que o figurino seja

funcional, condizente com a narrativa e adaptado às necessidades de filmagem. Esse processo investigativo orienta as escolhas visuais e enriquece o desenho do personagem, tornando-o mais convincente e integrado ao universo fílmico.

Para a proposta de adaptação audiovisual deste trabalho, utilizou-se como roteiro o próprio romance *A Redoma de Vidro*. Inicialmente, realizou-se uma leitura ampla e narrativa, com o objetivo de captar o fluxo e a essência da história. Posteriormente, adotou-se uma leitura mais técnica, focada na identificação detalhada dos personagens e de suas características, assim como na seleção das passagens narrativas indispensáveis para a fidelidade da adaptação. Como critério para a escolha das cenas, priorizaram-se os momentos que evidenciam a curva emocional da protagonista, além das interações com outros personagens que ressaltam as questões de gênero e a opressão feminina, temas centrais que a autora abordou e estudou nesse trabalho.

A imagem a seguir (figura 29) apresenta a decupagem do roteiro de *A Redoma de Vidro*, organizada em formato de mapa de figurinos. Essa decupagem sintetiza uma prévia das escolhas de figurino a serem desenvolvidas neste trabalho. Optou-se por manter a sequência cronológica dos acontecimentos conforme dispostos no livro.

Figura 29 - Decupagem do livro A Redoma de Vidro



A escolha das peças de vestuário — incluindo cortes, modelagens, tecidos e cores — seguiu fielmente as descrições presentes no livro, com certa margem interpretativa para os detalhes não explicitados. Foram realizadas pesquisas em fotografias originais da época, vídeos e literatura especializada sobre a moda do período, com o objetivo de garantir fidelidade histórica.

Optou-se por apresentar não apenas croquis dos figurinos, mas também ilustrações das cenas descritas, a fim de proporcionar uma visualização mais completa e contextualizada aos leitores do trabalho. Os desenhos foram desenvolvidos digitalmente, com o auxílio da ferramenta *Procreate*. Seguem as ilustrações em ordem cronológica - como descrito anteriormente na decupagem do roteiro – acompanhadas de breve descritivo técnico das peças.

4.1 FIGURINO DOREEN

Vestido tomara-que-caia confeccionado em shantung de seda branca. O tecido proporciona um caimento leve e fluido, com visual luxuoso. O top é construído com drapeados sobre uma estrutura de *corset* bem ajustada ao corpo. A saia, de cintura alta e corte lápis, apresenta uma segunda camada sobreposta na parte posterior — em corte enviesado — que acrescenta volume e movimento à peça. O vestido tem comprimento longuete. Doreen usa luvas brancas confeccionadas em nylon branco. Tanto o top quanto as luvas são bordados com pedrarias pequenas e cintilantes em tons de rosa e azul claros. O sapato branco que ela usa é do modelo pump, característico da época, com salto médio e fino e bico levemente arredondado.

As escolhas feitas são inspiradas nas roupas de mulheres que foram símbolos sexuais do período, como Marilyn Monroe (1926–1962) e Jayne Mansfield (1933–1967), de acordo com a personalidade e atitudes da personagem.

Figura 30 - Figurino de Doreen



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.2 FIGURINO BETSY

Vestido acinturado na cor azul-bebê, confeccionado em gabardine de algodão com acetato. A gramatura média do tecido — ou seja, seu peso por metro quadrado — proporciona um caimento mais estruturado à peça, sem renunciar ao movimento. A modelagem é construída com recortes que acentuam a cintura e formam um decote quadrado, além de uma saia rodada em corte godê, com bastante volume e estrutura. O comprimento vai logo abaixo dos joelhos. Betsy usa cinto, luvas, chapéu e sapatos em tom rosa-claro. O chapéu, de pequeno porte, é do modelo pillbox.

As escolhas para a personagem seguiram o perfil descrito pela autora: uma jovem mulher sulista que se encaixa no padrão de feminilidade e recato da época. Logo, as cores e modelagens reforçam esse visual feminino e que lembra uma boneca.

Figura 31 - Figurino de Betsy



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.3 FIGURINO JOTA CÊ

Jota Cê veste um *tailleur* composto por saia e blazer, confeccionado em tecido de Rayon texturizado com aparência de lã, na cor azul-marinho. A gramatura alta do tecido dá peso e permite a construção de uma silhueta bem estruturada, com formas mais retas e angulosas. A modelagem não é justa ao corpo: o blazer é levemente acinturado, e a saia, em corte evasê. Por baixo, ela usa uma camisa branca de viscose — de caimento leve e fluido — com gola estilo lenço. O chapéu, feito em feltro no modelo *bucket*, acompanha a cor do conjunto. Luvas, sapatos e bolsa são na cor preta. O visual foi pensado para evidenciar a personalidade intelectual e contida da personagem, por meio de cortes e cores sóbrios, escolhas do guarda-roupas masculino adaptado, que contribuem para construção de uma figura séria.

Figura 32 - Figurino de Jota Cê



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.4 FIGURINO ESTHER – NOITE EM NOVA IORQUE

Esther veste um robe acolchoado feito em tricô de náilon. O tecido é branco, com estampa de flores azuis. A modelagem é acinturada, com fechamento por botões. A saia é longa, em formato evasê. As mangas, três quartos, assim como a gola, possuem acabamento em vira. O efeito matelassê traz o toque acolchoado à peça.

Esther está descalça, de pé no parapeito da cobertura do hotel. Nessa cena, o roupão branco que ela usa funciona como uma última ponte que a liga à vida. Ele é claro e floral, estampado com centaureas azuis, carregado de delicadeza e vida, em contraste direto com a escuridão que domina a cena. A cidade ao fundo é descrita como fria e hostil.

Figura 33 - Figurino de Esther, cena em Nova Iorque



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.5 FIGURINO ESTHER – ESTAÇÃO DE TREM

Esther veste uma saia verde feita em tricoline de algodão. A peça tem uma pala em formato de V, que acentua a linha da cintura e dos quadris. Abaixo da pala, a modelagem godê confere volume e movimento à saia, que termina abaixo dos joelhos. A blusa, em renda de algodão branca com padrões florais, possui decote quadrado, fechamento por botões e mangas curtas cortadas em godê, formando babados delicados. Esther usa um rabo de cavalo alto.

Esse figurino, bastante feminino e delicado é descrito pela autora como responsável por provocar em Esther uma sensação de desajuste, faz com que ela se sinta boba e angelical. A roupa pertencia a Betsy, o que marca mais uma vez a presença do figurino como extensão da personalidade.

Figura 34 - Figurino de Esther, cena estação de trem



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.6 FIGURINO ESTHER – PRAIA

Esther veste uma saia vermelha feita em viscose sarjada. A peça é fluida, de comprimento midi e corte enviesado, abrindo-se levemente a partir dos quadris. A blusa, confeccionada em malha de poliamida na cor off-white, possui gramatura média, o que confere certa estrutura à gola escafandro. Ela usa cinto, sapatos e bolsa pretos.

Ao longo da cena, as peças vão sendo deixadas pelo caminho — primeiro os sapatos, depois a bolsa — até que Esther caminha descalça, molhando os pés na água fria. O gesto simples, mas carregado de significado, evidencia o contraste entre o material e o essencial. Aqui, o figurino se transforma em metáfora da futilidade dos objetos frente à imensidão da natureza e da própria vida. Ao mesmo tempo, Esther narra que seus sapatos funcionariam como uma bússola espiritual, indicando o local de sua morte. É um momento de vulnerabilidade, onde a presença do corpo se sobrepõe à aparência.

Figura 35 - Figurino de Esther, cena praia



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.7 FIGURINO ESTHER – HOSPITAL PSIQUIATRICO

Esther usa um vestido cinza e branco feito de uma mistura de Rayon com algodão, com textura que imita o linho. A peça tem aparência rústica, comprimento midi, gola canoa e corte levemente acinturado. O único detalhe chamativo é um cinto vermelho, que contrasta com a neutralidade do vestido e pode ser considerado como um elemento que ainda a conecta à vida, pela cor vibrante.

Ela está debilitada, com o rosto pálido, hematomas e a cabeça raspada, marcada pela tentativa de suicídio com pílulas e pelos tratamentos de eletrochoque que sofreu. A roupa não é dela — foi colocada no hospital — e reforça seu deslocamento. A cena imprime a falta de pertencimento, como se seu corpo estivesse sendo controlado e vestido por outros.

Figura 36 - Figurino de Esther, cena hospital psiquiátrico



Fonte: desenho autoria própria (2025).

4.8 FIGURINO ESTHER – DEIXANDO O HOSPITAL

Esther veste uma saia de lã xadrez nas cores preta, marrom e vermelho, combinada a um tricô encorpado feito de acrílico na cor vermelha. Completa o figurino com meia-calça de nylon cor da pele e sapatos pretos, estilo Mary Jane. Nesta passagem, ela reflete sobre recomeços: há sempre dúvidas e esperanças, e carregamos ao mesmo tempo o novo e o velho. Existe uma analogia clara na narrativa, entre as roupas, suas vivências passadas e as expectativas quanto ao futuro: “minha blusa de lã vermelha era tão exuberante quanto os meus planos” e “meus sapatos pretos estavam rachados, mas engraxados” (Plath, p. 224).

Figura 37 - Figurino de Esther, cena deixando o hospital



Fonte: desenho autoria própria (2025).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho de conclusão buscou propor uma metodologia para criação de figurino de obra literária adaptada para o audiovisual. A partir de um levantamento bibliográfico e analítico sobre a importância do figurino na caracterização de personagens em obras audiovisuais adaptadas da literatura, destaca-se como as roupas – por meio de suas cores, formas e modelagens – são fundamentais para expressar a profundidade emocional, a dramaticidade do roteiro e o contexto histórico das narrativas. Também foi analisado como o vestuário pode funcionar como marcador simbólico de opressão, especialmente no que diz respeito às mulheres, revelando dimensões sociais e psicológicas que atravessam as personagens.

No primeiro capítulo, foi feito um estudo da obra literária *A Redoma de Vidro*, com foco na análise dos figurinos como marcadores psicológicos em passagens-chave do enredo. No segundo capítulo, foram analisadas adaptações audiovisuais que obtiveram reconhecimento de público e crítica, como a série *O Conto da Aia* e o filme *As Horas*, com o intuito de observar de que formas o figurino pode contribuir para a construção narrativa e simbólica, bem como marcador de opressão e controle social.

O terceiro capítulo abordou o contexto histórico, social e cultural do período em que se passa o romance *A Redoma de Vidro* – a década de 1950 -, para relacionar esses elementos às tendências de moda da época e às escolhas de figurino possíveis para a proposta de criação de figurinos para uma releitura adaptada da obra. Por fim, no quarto capítulo, apresentam-se os figurinos, descrevendo-se o processo criativo desde as leituras e pesquisas iniciais até o desenvolvimento das ilustrações finais. Foram também expostos os croquis acompanhados de descrições técnicas que justificam as escolhas de tecidos, cores, modelagens e acessórios.

Assim, este estudo buscou não apenas destacar o papel essencial do figurino na adaptação audiovisual de obras literárias, mas também propor uma abordagem prática e fundamentada para a criação de figurinos que ampliem a expressividade e a profundidade da narrativa. O método empregado poderá ser utilizado por futuros estudante e designers de moda na criação de figurinos adaptados de obras audiovisuais, servindo como um guia estruturado para transformar elementos literários em figurinos e em linguagem visual.

A análise revela que o figurino vai além da estética: ele é um elemento narrativo que carrega significados, comunica estados subjetivos, denuncia estruturas sociais opressivas — nesse caso, especialmente sobre o corpo feminino — e colabora diretamente na construção da identidade das personagens e da atmosfera da obra.

REFERÊNCIAS

AGNALDO. **Jukeboxes: Um mergulho na história da música automatizada – de ícones retro a relíquias culturais.** Classic Lives, 2 set. 2024. Disponível em: <http://classiclives.com/jukeboxes-um-mergulho-na-historia-da-musica-automatizada-de-icone-retro-a-reliquias-culturais/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

ANN ROTH. **Below the Line.** 2004. Disponível em: <http://www.btlnews.com/awards/ann-roth/>. Acesso em: 11 maio 2025.

ASTRAL, Sérgio. **Pop Art: O Movimento que Transformou a Arte e a Cultura de Massa.** Sérgio Astral, 12 abr. 2024. Disponível em: <http://www.sergioastral.com.br/pop-art-o-movimento-que-transformou-a-arte-e-a-cultura-de-massa>. Acesso em: 06 jun. 2025.

ATWOOD, Margaret. **O conto da aia.** Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Rocco, 2017.

BEZERRA, Isabella Giordano. **O exílio das mascaradas em A redoma de vidro.** Cadernos Pagu, v. 67, 2023, e236708.

BRAGA, João. **História da moda: uma narrativa.** 11. ed. São Paulo: D’Livros, 2021. 128 p. ISBN 978-85-86438-56-1.

BURCH, Maggie. **8 Outrageously Sexist Vintage Ads to Remind You What Moms Used to Put Up With.** Glamour, 6 maio 2016. Disponível em: <http://www.glamour.com/gallery/8-outrageously-sexist-vintage-ads-to-remind-you-what-moms-used-to-put-up-with>. Acesso em: 5 maio 2025.

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

CAVALCANTI, Rosália Andrade. **Virginia Woolf e as mulheres.** Revista Gênero, Niterói, v. 10, n. 1, p. 161–177, jan./jun. 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistagenero/article/download/31254/18343/106526>. Acesso em: 3 maio 2025.

CRABTREE, Ane. **How The Handmaid’s Tale’s Costume Designer Created a New Symbol of Female Oppression.** Vanity Fair, 24 abr. 2017. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2017/04/handmaids-tale-hulu-costumes-margaret-atwood>. Acesso em: 2 maio 2025.

CULTURE VULTURE RISES. **Inside the Bell Jar.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=0UReyRO-IsM>. Acesso em: 3 abr. 2025.

FASHION BUBBLES. **Fotos originais dos anos 50.** Disponível em: <http://www.fashionbubbles.com/historia-da-moda/fotos-originais-dos-anos-50/>. Acesso em: 1 jun. 2025.

FLICKR. – Disponível em: https://farm3.static.flickr.com/2788/4167944981_527bd80cac.jpg. Acesso em: 24 mai. 2025.

FULLER, Simon. **Estilos musicais dos anos 1950**. eHow Brasil, 20 nov. 2021. Disponível em: http://www.ehow.com.br/estilos-musicais-anos-1950-info_223749/. Acesso em: 06 jun. 2025.

GLOBO TEATRO. **Monólogos 'Pulso' e 'A Dor' destacam a literatura feminina com duas autoras**. Rede Globo, 30 maio 2016. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2016/05/monologos-pulso-e-dor-destacam-literatura-feminina-com-duas-autoras.html>. Acesso em: 3 maio 2025.

GLAMOUR. **Christian Dior: Quem foi o estilista do seriado The New Look**. 2024. Disponível em: <http://glamour.globo.com/moda/noticia/2024/02/christian-dior-quem-foi-o-estilista-do-seriado-the-new-look.ghtml>. Acesso em: 3 mai. 2025.

HALL ART FOUNDATION. **Exhibition: Andy Warhol – Artworks Thumbnails**. Disponível em: <http://www.hallartfoundation.org/exhibition/andy-warhol/artworks/thumbnails>. Acesso em: 06 jun. 2025.

HELLER, Eva. **A psicologia das cores: como as cores afetam a emoção e a razão**. São Paulo: Gustavo Gili, 2019.

ICON-ICON. **Jolie Madame: Balmain's Iconic Collection**. 2024. Disponível em: <http://www.icon-icon.com/en/jolie-madame-balmains-iconic-collection/>. Acesso em: 3 mai. 2025.

IMDb. **The Bell Jar (1979) – Media Viewer**. Disponível em: <http://www.imdb.com/pt/title/tt0078843/mediaviewer/rm2113280257/>. Acesso em: 20 mar. 2025.

IMDb. **The Hours (2002)**. Disponível em: <http://www.imdb.com/pt/title/tt0274558/>. Acesso em: 9 abr. 2025.

INSIDE the Bell Jar. **Stage Whispers**. [s.d.]. Disponível em: https://www.stagewhispers.com.au/reviews/inside-bell-jar?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 26 mar. 2025.

JOANA. **Arte e sociedade nos anos 50/60 do séc. XX – História A 12º ano**. A Sala da Joana, 25 fev. 2019. Disponível em: <http://asaladajoana.blogspot.com/2019/02/arte-e-sociedade-nos-anos-5060-do-sec.html>. Acesso em: 5 maio 2025.

MADAME VINTAGE. **Chapéus e acessórios dos anos 50**. Disponível em: <http://madamevintagechapeus.blogspot.com/2020/06/chapeus-e-acessorios-dos-anos-50.html>. Acesso em: 4 jun. 2025.

MITRE, Maria Augusta da Silveira; MOTTA, Leda Tenório da. **Os signos da moda nas capas da revista Vogue America no período de 1950 a 2000**. Revista Científica Multidisciplinar Núcleo do Conhecimento, ano 06, ed. 02, vol. 05, p. 84–112, fev. 2021. ISSN 2448-0959.

MONTEIRO, Isabel Paranhos. **Vestindo cinema: construindo ilusão — uma visão do cinema através da janela do figurino**. Dissertação (Mestrado em Design), PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.

MOVIE STILL DB. **The Hours (2002) – Laura Brown**. Disponível em: <http://www.moviestillsdb.com/movies/the-hours-i274558/G9csU5>. Acesso em: 9 abr. 2025.

MOVIE STILL DB. **The Hours (2002) – Julianne Moore**. Disponível em: <http://www.moviestillsdb.com/movies/the-hours-i274558/G9csU5>. Acesso em: 9 abr. 2025.

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

MYERS, Jolie. **Multigenerational housing is coming back in a big way**. Vox, 1 abr. 2024. Disponível em: <http://www.vox.com/24115808/multigenerational-housing-us-families-personal-finance>. Acesso em: 1 jun. 2025.

NACIF, Maria Cristina Volpi. **O figurino e a questão da representação da personagem**. In: VIANA, Fausto; MUNIZ, Rosane (orgs.). Diário de pesquisadores: traje de cena. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2012. Disponível em: <https://www.academia.edu/10364888>. Acesso em: 18 abr. 2025.

PANDELÓ, Nathália. **15 mulheres que mudaram o jogo da indústria da música**. Tenho Mais Discos Que Amigos, 06 mar. 2024. Disponível em: <http://www.tenhoaisdiscosqueamigos.com/2024/03/06/15-mulheres-que-mudaram-o-jogo-da-industria-da-musica/>. Acesso em: 06 jun. 2025.

PEERCE, Larry (dir.). **The Bell Jar**. 1979. 1 DVD. Distribuição: Atlantic Film. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=3rf0KSlN43E&t=6615s>. Acesso em: 20 mar. 2025.

PENHA, Rayane de Almeida; COSTA, Rafael Wagner dos Santos. **Espaço tempo: uma análise sobre o filme As Horas**. In: INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Norte, Vilhena-RO, 22 a 24 maio 2018. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/norte2018/resumos/R59-0401-1.pdf>. Acesso em: 9 abr. 2025.

PEREIRA, Ana Carolina Passos Carvalhais. **Pop Art: Andy Warhol**. 2011. Monografia (Especialização em História da Cultura e da Arte) – Departamento de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/54792>. Acesso em: 6 jun. 2025.

PLATH, Sylvia. **A redoma de vidro**. Tradução de Yara Tavares. Rio de Janeiro: Biblioteca Azul, 2005.

POP SUGAR. **Alfred Hitchcock Halloween Costumes**. Disponível em: <http://www.popsugar.com/entertainment/alfred-hitchcock-halloween-costumes-25475257>. Acesso em: 6 abr. 2025.

PULSO. **Benfeitoria**. Disponível em: <http://benfeitoria.com/projeto/pulso>. Acesso em: 2 maio 2025.

QUADRO POR QUADRO. **O Pai da Noiva**. Disponível em: <http://www.quadroporquadro.com.br/o-pai-da-noiva/>. Acesso em: 19 maio 2025.

REDE GLOBO. **Monólogos Pulso e Dor destacam literatura feminina com duas autoras**. 2016. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/globoteatro/noticia/2016/05/monologos-pulso-e-dor-destacam-literatura-feminina-com-duas-autoras.html>. Acesso em: 02 mai. 2025.

SMITHSONIAN AMERICAN ART MUSEUM. **Pop Art Prints**. Washington, D.C.: Smithsonian American Art Museum, 2014. Disponível em: <http://americanart.si.edu/exhibitions/pop>. Acesso em: 5 maio 2025.

TEDESCO, Alexandra Dias Ferraz. **História contemporânea: do século XX ao XXI**. Londrina: Editora e Distribuidora Educacional S.A., 2019.

THE GUARDIAN. **Virginia Woolf: Live, Death, Suicide, Fiction**. 2015. Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2015/may/27/virginia-woolf-live-death-suicide-fiction?CMP=EMCBKSEML3964>. Acesso em: 11 abr. 2025.

TV GUIDE. **Female TV Character Halloween Costumes**. Disponível em: <http://www.tvguide.com/galleries/female-tv-character-halloween-costumes/17/>. Acesso em: 1 abr. 2025.

VANITY FAIR. **Handmaid's Tale: Serena Joy Season 2 Episode 9 Recap**. 2018. Disponível em: <http://www.vanityfair.com/hollywood/2018/06/handmaids-tale-serena-joy-season-2-episode-9-recap>. Acesso em: 01 abr. 2025.

VOCAL MEDIA. **The Handmaid's Tale: Meaning Behind the Colors the Women Wear**. Disponível em: <http://vocal.media/geeks/the-handmaid-s-tale-meaning-behind-the-colors-the-women-wear>. Acesso em: 1 abr. 2025.

VOGUE UK. **Audrey Hepburn's Givenchy Film Looks**. Disponível em: <http://www.vogue.co.uk/arts-and-lifestyle/gallery/audrey-hepburn-givenchy-film-looks>. Acesso em: 6 abr. 2025.

VULTURE. **Handmaid's Tale Season 3 Episode 2 Recap: Mar and Martha**. 2019. Disponível em: <http://www.vulture.com/2019/06/handmaids-tale-season-3-episode-2-recap-mar-and-martha.html>. Acesso em: 1 abr. 2025.

WESSELMANN, Tom. **Still Life #12**. 1962. Acrílica e colagem de tecido, fotogravura, metal etc. sobre fibra de madeira. 122 × 122,1 cm. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C. Disponível em: <http://americanart.si.edu/artwork/still-life-12-27554>. Acesso em: 5 maio 2025.

WOOLF, Virginia. **Mrs. Dalloway**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Penguin Companhia, 2014.