

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN – IAD
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

MAURO DE MELO JUNIOR

Betty Draper: diálogos com história, moda e feminismo na série televisiva *Mad Men*

JUIZ DE FORA
2020

MAURO DE MELO JUNIOR

Betty Draper: diálogos com história, moda e feminismo na série televisiva *Mad Men*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Claudia Bonadio

JUIZ DE FORA
2020

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Melo Junior, Mauro de.

Betty Draper : diálogos com história, moda e feminismo na série televisiva Mad Men / Mauro de Melo Junior. -- 2021.
209 p. : il.

Orientadora: Maria Claudia Bonadio

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2021.

1. Betty Draper. 2. Feminismo. 3. Figurino. I. Bonadio, Maria Claudia , orient. II. Título.

Mauro de Melo Junior

Betty Draper: diálogos com história, moda e feminismo na série televisiva *Mad Men*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares

Aprovada em 21 de maio de 2021

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) Maria Claudia Bonadio - Orientadora
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.(a) Dr.(a) Elisabeth Murilho da Silva – Membro interno
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof.(a) Dr.(a) Vânia Carneiro de Carvalho – Membro externo
Universidade de São Paulo

Dedico essa dissertação à minha querida mãe, Sueli, e minha forte Vó, Maria. Não sei se um dia conseguirei retribuir à altura o sacrifício que fizeram para me proporcionar uma vida amada e confortável. Vocês estarão presentes para eternidade em meu coração.

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares por acreditarem em meu potencial e desejos, em especial, à Sueli e Dona Nena. Para sempre referências de mulheres em minha vida. Amarei sempre vocês.

À Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio por compartilhar seus conhecimentos e experiências comigo e, por se demonstrar, em muitos momentos, uma verdadeira amiga e companheira ao longo dos atípicos anos.

À Stephanie, minha prima/irmã que sempre está presente em minha vida.

Aos meus filhos-animais: Kika, Nina, Leonna, Brad e Chico. Grandes fontes de carinho e acalento.

Às minhas amigas, de graduação e de vida, Laís e Fernanda, que colaboraram com suas opiniões, conhecimentos e descontrações em momentos difíceis.

À minha amiga Edileis por ter a iniciativa de conversar comigo nos primeiros dias de mestrado e me retirar da condição de solidão social nos morros de Juiz de Fora. Você é um dos mais completos seres-humanos que eu já conheci.

À Monique e Jéssica por fazerem os dias no IAD mais leves e divertidos.

Ao pessoal plural, colorido e performático do IAD.

Aos docentes do PPGACL, que corajosamente pesquisam arte, música, moda e cinema em tempos de fortes contestações conservadoras.

À Universidade Federal de Juiz de Fora que me apoiou durante os anos deste trabalho.

À Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva por aceitar, gentilmente, participar da banca deste trabalho e por compartilhar de uma maneira única seus conhecimentos.

À Profa. Dra. Vânia Carneiro de Carvalho pela dedicação de seu tempo em compor a banca e por suas pesquisas altamente relevantes na área de História, Gênero e Cultura Material.

Ao professor Christian Hugo Pelegrini por seus vastos conhecimentos sobre narrativas e por me fazer questionar os complexos meandros técnicos, estéticos e midiáticos de um objeto audiovisual.

À querida, e sempre presente em minha vida, professora Marta Gouveia de Oliveira Rovai que me ajuda desde a graduação!

RESUMO

Por meio de uma análise histórica e cultural da série televisiva *Mad Men*, atenta as suas representações como entendimentos particulares de mundo, buscou-se compreender como os figurinos e caracterizações pouco mutáveis da personagem Betty Draper estão relacionados com os meandros trágicos de seu arco dramático. Assim, para melhor compreensão, dividiu-se a análise em momentos distintos. A primeira se refere em sua concepção como “Rainha do lar”, onde sua aparência fortemente delicada com vestidos rodados e cinturas marcadas, são entendidos sob o viés de encaixe narrativo, confortável às demandas patriarcais de seu papel de esposa e mãe de classe média, herdeira do período do pós-guerra no trato do homem como herói e cerne da família. Posteriormente, se articula seu desencaixe, em contraste com outras personagens femininas da trama, intencionadas em suas lutas por igualdade, trajando calças, camisas, minissaias e vestidos de cores fortes, o figurino e a caracterização de Betty pouco se altera, permanecendo no aspecto conservador e delicado de seus trajes, ressaltando sua silhueta frágil e delgada. Assim, percorrendo discussões no campo da História, estudos de gêneros, moda, figurino e comunicação, a investigação pretende contribuir para uma outra interpretação da personagem, não restrita as suas leituras antagonizadas, mas vinculada a uma perspectiva histórica, onde seus modos de vida são compreendidos em conflito com relações de forças de uma sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Betty Draper. Feminismo. Figurino

ABSTRACT

Through a historical and cultural analysis of the television series *Mad Men*, attentive to its representations as particular understandings of the world, we sought to understand how the costumes and little changeable characterizations of the character Betty Draper are related to the tragic intricacies of her dramatic arc. Thus, for better understanding, the analysis was divided into different moments. The first refers in her conception as "Queen of the home", where her strongly delicate appearance with round dresses and defined waists, are understood under the bias of narrative fit, comfortable to the patriarchal demands of her role as middle-class wife and mother, heiress of the post-war period in treating man as the hero and core of the family. Later, her disengagement is articulated, in contrast to other female characters in the plot, intended in their struggles for equality, wearing pants, shirts, miniskirts and dresses in bright colors, the costume and characterization of Betty changes little, remaining in the conservative aspect and delicate of her clothes, highlighting her fragile and slender silhouette. Thus, covering discussions in the field of History, gender studies, fashion, costumes and communication, the investigation intends to contribute to another interpretation of the character, not restricted to his antagonized readings, but linked to a historical perspective, where his ways of life are understood in conflict with the power relations of a patriarchal society.

Keywords: Betty Draper. Feminism. Costume

Lista de Figuras

Figura 1 - Don Draper em sua sala particular conversando com Roger Sterling após os resultados da reunião com a empresa Lucky Strike.....	18
Figura 2 - Projeto 3D do prédio da primeira versão da <i>Sterling Cooper</i> realizado pela empresa de marketing imobiliário <i>Drawbotics</i>	20
Figura 3 - Joan Holloway apresentando as intermediações da <i>Sterling Cooper</i> a nova (e tímida) secretária Elisabeth Peggy Olson.....	22
Figura 4 - Peggy admirando a empolgação das outras secretárias no grupo de foco dos batons Belle Jolie.....	25
Figura 5 - Peggy Olson no "lugar" de Don Draper entrevistando candidatos.....	26
Figura 6 - Megan limpando a casa depois da festa de aniversário surpresa oferecida a Don.....	29
Figura 7 - Betty e sua vizinha Francine comentam sobre a nova vizinha desquitada Helen Bishop.....	33
Figura 8 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Conjunto feminino composto por calça social cinza, regata recortada preta, acrescido de luvas envernizadas, sapatos de saltos e bolsa com estampas de onça. Do lado direito, terno masculino retilíneo cinza escuro, com acessórios de chapéu no tipo fedora, gravata de seda, lenços brancos, sapatos sociais no modelo Oxford e casaco de inverno	46
Figura 9 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Vestidos marsala, com cintura enfatizada e saia ampla, adornados com meia-calça transparente de bolinhas, salto alto preto e cachecol de estampa de onça. Na extremidade direita, vestido estampado com cor predominantemente laranja, cinturas marcadas e saias rodadas, acompanhados de sapatos de saltos bege trabalhado em recortes.....	48
Figura 10 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Vestido <i>cocktail</i> preto e chumbo texturizado, acompanhado de colar de pérolas, meia-calça transparente e salto alto preto. Do outro lado, conjunto de alfaiataria na cor cinza, composto de blazer envelope e saias na altura do joelho, com acessórios de sapatos de salto alto preto, luvas envernizadas e lenços no cabelo.....	49
Figura 11 - Primeira coleção do grupo Estée Lauder inspirada na série televisiva Mad Men.....	51
Figura 12 - Coleção <i>Barbie Collector "Mad Men" Dolls</i>	52
Figura 13 - Coleção Funko <i>Mad Men Pop! Vinyl Figures</i>	53
Figura 14a - Especial de <i>Mad Men</i> nos cadernos "Ilustrada" do jornal Folha de São Paulo: a morte de Marilyn Monroe.....	54
Figura 14b - Especial de <i>Mad Men</i> nos cadernos "Ilustrada" do jornal Folha de São Paulo: a morte de Marilyn Monroe.....	55
Figura 15 - Betty trajando seu figurino inaugural: uma camisola de cor rosa frio.....	94
Figura 16 - Betty com seu marido em seu empolgante jantar na cidade.....	97
Figura 17 - Betty e Don chegam em casa: completude de seu figurino ao ir no psiquiatra e jantar com Don.....	98
Figura 18 - Modelo " <i>Chérie</i> " da casa Dior/verão de 1947.....	99
Figura 19 - Betty cuidando de seu jardim enquanto seus filhos se divertem no gramado.....	102
Figura 20 - Betty vai ao teatro com Don.....	103
Figura 21 - Betty em seu encontro com Don no dia dos namorados.....	106
Figura 22 - Betty e Don comentam sobre a festa de Roger e Jane.....	109
Figura 23 - Catálogo dos anos de 1960 de roupa de maternidade da marca Lane Bryant - Linha gestante intitulada <i>Jeanette Maternities</i>	110
Figura 24 - Betty com seu vestido de renda branca na festa de Roger e Jane.....	111
Figura 25 - Betty conhece Henry.....	112
Figura 26a - Betty recebe Don para ficar com as crianças.....	114
Figura 26b - Betty recebe Don para ficar com as crianças.....	115
Figura 27 - Jackie e John Kennedy em Dallas (1963)	117
Figura 28 - Betty mostra à Francine suas roupas de quando era modelo em Manhattan.....	120
Figura 29a - Betty vai à Roma.....	121
Figura 29b - Betty vai à Roma.....	122
Figura 30a - Betty Francis sai para jantar com Henry.....	123
Figura 30b - Betty Francis sai para jantar com Henry.....	124
Figura 31 - "Vestido recompensa" de chiffon em amarelo.....	125

Figura 32a - Betty sendo admirada no posto de gasolina.....	127
Figura 32b - Betty sendo admirada no posto de gasolina.....	128
Figura 33 - <i>Barbie Dress</i>	135
Figura 34 - Modelo que emula a modelagem do <i>Barbie Dress</i> utilizado por Betty do site de vendas americano <i>Pickled Vintage</i>	136
Figura 35a - Betty avista sua nova vizinha desquitada se mudando para os subúrbios.....	137
Figura 35b - Betty avista sua nova vizinha desquitada se mudando para os subúrbios.....	138
Figura 36 - Momento em que Betty perde o controle das mãos e bate o carro.....	138
Figura 37a - Betty serve o jantar para Don.....	142
Figura 37b - Betty serve o jantar para Don.....	142
Figura 38 - Betty vai ao psiquiatra.....	143
Figura 39 - Betty conversa com as outras donas-de-casa sobre o caráter de Helen Bishop.....	145
Figura 40 - Helen chega a festa de Sally Draper e é repecionada por Betty.....	146
Figura 41a - Betty, sozinha, lava a louça após a comemoração do aniversário de Sally.....	147
Figura 41b - Betty, sozinha, lava a louça após a comemoração do aniversário de Sally.....	147
Figura 42 - Helen vai à casa de Betty se desculpar pela situação causada por seu ex-marido.....	148
Figura 43 - Betty depois de dar uma mecha de cabelo para Glen Bishop.....	151
Figura 44a - Betty desabafa com Glen após descobrir que Don sabe sobre suas consultas particulares.....	152
Figura 44b - Betty desabafa com Glen após descobrir que Don sabe sobre suas consultas particulares.....	153
Figura 45 - Betty chega em casa depois de sua aula de hipismo.....	154
Figura 46a - Betty Draper desconfortável no <i>casting</i> para a publicidade dos refrigerantes <i>Coca-cola</i>	156
Figura 46b - Betty Draper desconfortável no <i>casting</i> para a publicidade dos refrigerantes <i>Coca-cola</i>	157
Figura 46c - Betty Draper desconfortável no <i>casting</i> para a publicidade dos refrigerantes <i>Coca-cola</i>	158
Figura 47a - Betty atirando nas pombas que eram alimentadas pelo vizinho.....	159
Figura 47b - Betty atirando nas pombas que eram alimentadas pelo vizinho.....	160
Figura 48a - Betty, Don e as crianças realizando piquenique.....	161
Figura 48b - Betty, Don e as crianças realizando piquenique.....	162
Figura 49 - Betty descartando o lixo natureza.....	163
Figura 50 - Betty apresenta seu "Menu ao redor do mundo".....	166
Figura 51 - Vestido do palhaço triste.....	167
Figura 52a - Betty prepara café da manhã para seus filhos e é ignorada por Don.....	169
Figura 52b - Betty prepara café da manhã para seus filhos e é ignorada por Don.....	169
Figura 53 - Betty conversa com Sally sobre beijar meninos.....	170
Figura 54 - Vestido Emilio Pucci de seda (1965).....	172
Figura 55 - Betty conversa com a psicóloga Edna Keener sobre o compartimento de Sally.....	175
Figura 56a - Betty repousa em posição fetal no quarto de Sally.....	177
Figura 56b - Betty repousa em posição fetal no quarto de Sally.....	177
Figura 57 - Betty deixa de ir à festa com Henry por não conseguir fechar o vestido.....	179
Figura 58 - Betty pede a Henry que se vire para não observá-la nua.....	181
Figura 59a - Betty Francis e Megan Draper.....	183
Figura 59b - Betty Francis e Megan Draper.....	183
Figura 60 - Uma outra Betty.....	186
Figura 61 - Betty em condição terminal.....	189

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – DA NARRATIVA ACADÊMICA AO VINTAGE: ECOS E REPERCUSSÕES DO “MORALMENTE INCORRETO” DA SÉRIE TELVISIVA <i>MAD MEN</i>.	40
1.1 – <i>Mad Men</i> : rupturas audiovisuais e estéticas anti-heroicas.....	58
1.2 – As “anti-heroínas” de <i>Mad Men</i> : aspectos destoantes da fabricação audiovisual ...	66
1.2.1 – Um contraexemplo de emancipação? Betty Draper e as anti-heroínas.....	78
1.3 – História, moda e figurino: desenvolvimento e “desejos de mundo” em <i>Mad Men</i> .	81
CAPÍTULO 2 – BELA, RECATADA E DO LAR: O ENCAIXE NARRATIVO DAS APARÊNCIAS DE BETTY DRAPER (FRANCIS) NOS MOLDES PATRIARCAIS DO PÓS-GUERRA.	90
2.1 – O lugar de Betty	90
2.2 – A primeira imagem é a que fica?	93
2.3 – O resgate do luxo	96
2.4 – “ <i>I’m a housewife...</i> ”	101
2.5 – Casal ideal.....	105
2.6 – Maternidade	108
2.7 – De Grace Kelly para Jackie Kennedy (Onassis): um pouco de mudança.....	113
2.8 – Outro tipo de encaixe:	119
CAPÍTULO 3 – OS VOOS FRACASSADOS DE “BIRDIE”: O DESENCAIXE DE BETTY DRAPER (FRANCIS) NOS RELAXAMENTOS CULTURAIS DAS APARÊNCIAS.	130
3.1 – Enfim, a Mística Feminina.....	130
3.2 – Efeitos Colaterais	134
3.3 – Helen Bishop: gatilho de conflitos.....	144
3.4 – Infantilização	150
3.5 – Sem espaço para excessos.....	155
3.6 – Hostilização e anacronismo?.....	160
3.7 – Vestido do palhaço triste.....	164
3.8 – O longo mas não tão jovem... ..	168
3.9 – A imatura Jackie	174
4.0 – “Ninguém nunca está do seu lado Betty”	176
4.1 – “ <i>Fat Betty</i> ”	178
4.3 – O vestido da morte	187

Considerações finais.....	191
Referências.....	197
Anexo A - Figurinos de paleta de cor branco/off.....	203
Anexo B - Figurinos de paleta de cor.....	204
Anexo C - Figurinos de paleta de cor.....	205
Anexo D - Figurinos de paleta de cor amarelo.....	206
Anexo E - Figurinos de paleta de cores “fortes”.....	207
Anexo F - Figurinos de paleta de cores “outras”.....	208
Anexo G - Relação temporada e anos representados.....	209

INTRODUÇÃO

Por muito tempo observado enquanto adornos corporais incapazes de proporcionar explicações históricas, ou compreendido como simples alterações de silhuetas na qual as transformações estimulavam unicamente a distinção social de classes - o fenômeno da moda - compreendido neste exercício como uma prática cultural, ganha em sua análise elementos pertinentes à pesquisa histórica ao passo que associa o novo e a mudança aos conflitos e meandros sociais.

Neste caminho, diante de suas diversas abordagens, optou-se por investigá-lo representado em um produto audiovisual, em particular, nas construções dos figurinos e caracterizações pouco mutáveis relacionados ao arco dramático de Elizabeth Hofstadt Draper¹, personagem de January Jones na série televisiva *Mad Men*, exibida no Brasil inicialmente pelo canal a cabo *HBO (Home Box Office)*, entre 19 de julho de 2007 a 17 de maio de 2015².

A série foi criada por Matthew Weiner; produção do mesmo em parceria com Scott Hornbacher; distribuída por *Lions Gate Entertainment*; primeiramente exibida na emissora de televisão *AMC (American Movie Classics)*, tendo seu figurino assinado por Katherine Janie Bryant, renomada figurinista americana reconhecida pelo trabalho na série *Deadwood*³.

Conhecida por desempenhar o papel da dona de casa angustiada dos subúrbios norte-americanos, January Jones empresta sua aparência de fria e chique, similar à de Grace Kelly,

¹ Deste ponto em diante, a personagem poderá ser chamada de Betty Draper, período ao qual ficou casada com Donald Draper (Jon Hamm), ou Betty Francis, quando se estabeleceu com Henry Francis (Christopher Stanley) na 3ª temporada.

² No Brasil, a série também foi transmitida em rede aberta na TV Cultura sob o título “Mad Men: Inventando Verdades”.

³ Série de televisão americana criada por David Milch representando o velho oeste americano durante a “corrida do ouro” na década de 1870 da cidade de Deadwood, Dakota do Sul. Exportada pelo canal de televisão a cabo *HBO* de 21 de março de 2004 a 27 de agosto de 2006, com 3 temporadas e um filme conclusivo em 2019 dirigido por Daniel Minahan, a narrativa pode ser interpretada como uma alusão a incorporação do capitalismo e a legitimação da violência nos Estados Unidos no século XIX, conturbando a relação de uma colônia indígena e transformando-a em uma cidade sem lei, marcada por crimes e corrupções. Assim como *Mad Men*, a trama se vale do cruzamento de acontecimentos históricos nos vínculos entre fatos e ficção, neste caso dispondo de nomes conhecidos da literatura de faroestes criminais, tais como Seth Bullock (Timothy Olyphant), Calamity Jane (Robin Weigert) e Wild Bill Hickok (Keith Carradine). Apesar de seu cancelamento em 2006 devido ao seu alto custo de produção, segundo a própria *HBO*, a série impressionou a crítica por seu aspecto fidedigno e ganhou diversos prêmios, dentre eles “Globo de Ouro de melhor ator em série dramática” (2005) para o coprotagonista Ian MacShane, interpretando o cafetão e “empresário” Ellis Alfred Swearingen.

para a complexa Betty Draper. Menosprezada pelo grande público por conta de seu comportamento lascivo e desequilibrado, a personagem apresenta um baixo grau de desenvolvimento nas sete temporadas da trama, seu figurino e aparência pouco se alteram, colaborando para uma manobra de hostilização da personagem e servindo a contramão para outras mulheres emancipadas da história.

A junção entre beleza e instabilidade não poderia ser mais propícia, Betty representa a existência de um passado herdado e persistente. Suas roupas e seu refinado penteado, característicos dos anos 1950, remetem a um período de grande exuberância e valorização de um corpo hiperfeminino, pronto para ser salva por um herói regressista da 2ª Guerra Mundial.

A escolha do objeto foi motivada pelas inconstantes perspectivas quanto a um “aspecto feminista” da série em questão, pauta de discussões em sites⁴, rede sociais⁵, revistas online⁶, rodas de conversas e outros meios de comunicação, que atentavam para uma derrocada de um *ethos* masculino no controle – exemplificado nas experiências do conturbado protagonista Donald Draper (Jon Hamm) – e, conseqüentemente, se direcionavam para uma ascensão do gênero feminino na saída dos lares e no “descobrimento” do público, explanadas principalmente nas trajetórias das personagens Peggy Olson (Elisabeth Moss), Joan Holloway (Christina Hendricks) e Megan Calvet (Jéssica Paré).

Diferente de Betty, o figurino e a estilização dessas personagens apresentam uma maior mutabilidade ao longo dos episódios, em conjunto aos seus ideais de emancipação, se desvencilhando da silhueta classuda e frágil dos anos de 1950 e inaugurando um novo momento para os rearranjos do gênero na esfera do público.

A narrativa de *Mad Men* é representada no “período de ouro” do capitalismo norte-americano, em meio às rápidas mudanças políticas e sociais que o país sofria na metade do século XX, de modo a simbolizar o cotidiano de publicitários conhecidos como *mad men*, que “deriva da Madison Avenue, avenida novaiorquina que, durante os anos de 1960, concentrava as principais agências de publicidade norte-americanas, com equipes de criação predominantemente masculina” (BONADIO, 2014, p.15). Tais publicitário, ou, “homens

⁴ Disponível em: <http://valkirias.com.br/mad-women/>. Acesso em: 31 de março de 2020.

⁵ Disponível em:

<https://www.facebook.com/HBOMadMenBR/photos/a.335360723203/10153471593978204/?type=3&theater>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

⁶ Disponível em: <https://www.stylist.co.uk/people/peggy-olson-feminist-icon/15997>. Acesso em: 18 de abril de 2020.

loucos”, na tradução literal do título da narrativa, realizavam de tudo o que era necessário para conseguirem bons negócios para suas agências, até mesmo cruzar a linha dos comportamentos marginais.

Em um clima de “vale-tudo” ambientado nos anos de 1960, os produtores da série convidam seus telespectadores a acompanharem as multifacetadas condutas humanas, as quais, na iminência de um contexto multicultural – embalado pela juventude, movimentos sociais e conflitos políticos – anunciam a “quebra” de um ser humano de caráter “antiquado”, que é colocado à prova nos meandros da história.

Matthew Weiner atravessou uma longa e sinuosa estrada até alcançar o sucesso com seu projeto de estimação. Através do prisma das aventuras do independente e solitário Don Draper no mundo publicidade dos anos 1960 em Nova York, o roteirista permite à audiência enxergar as várias facetas da cultura norte-americana, que vivenciou uma transformação devastadora naquela época excitante, das políticas de gênero e primeiras fendas no chamado “teto de vidro” à política presidencial durante as campanhas de Kennedy e Nixon. Nessa mesma época, a psicanálise era aceita pelo grande público e o movimento pelos direitos civis alterava as noções de raça de modo revolucionário. Além disso, uma crescente consciência social mudou o papel da juventude americana na sociedade, e a própria publicidade passou por uma alteração cataclísmica, assim como a cultura como um todo (MCLEAN, 2011, p. 25)

“Movido” a testosterona e terno e gravata, este cenário, prestes a ruir, ou na melhor das hipóteses a ser contestado, aposta em uma queda simbólica do homem moderno corporativista, ganhando em sua contramão e no avançar dos episódios, um notório alavancar de algumas experiências femininas destituídas de seus papéis exclusivos aos lares.

A opção por Betty para este exercício se justifica por seu “não lugar” na narrativa, tensionada em um mecanismo de conflito entre a figura triste de dona de casa, trajada em um belo vestido de saia ampla e cintura marcada, e as mulheres emancipadas, “armadas” com calças e uma identidade jovem, aventuradas em meio ao mar de machismo presente nas diversas relações de emprego.

É no aspecto mutante e sistêmico da moda, esta construtora de novos desejos de mundo no jogo das aparências, juntamente com as premissas da História Cultural, menos preocupada com um caráter globalizante do entendimento histórico, e, mais atenta ao simbólico e suas interpretações (BURKE, 2005, p. 10) que se busca compreender as inconstantes interações entre aparências e individualidades.

Em diálogo com o específico cinematográfico, os figurinistas, em conjunto com a direção de arte, colaboram na feitura deste universo particular, onde as mutabilidades dos visuais assumem seu caráter comunicacional, denunciando e posicionando as intenções de produções de sujeitos, sejam esses, “conformados” ou “rebeldes”.

Neste ponto, a intermediação entre imagem/som e objeto de análise é de fulcral importância, de modo que, não se remeta ao juízo primeiro da natureza do encenado em suas exportações mais ou menos “reais”, aspectos caros ao início do século XX em meio ao nascimento do cinema, mas sim, submetida a uma investigação de sua representação, articuladas às práticas construtoras/questionadoras da “realidade” de suas feitura.

Desse modo, segundo o historiador cultural Roger Chartier, a representação social é resultado das classificações e das exclusões que constituem as configurações de um determinado tempo ou espaço, estes que devem ser pensados não como um dado objetivo ou absoluto da realidade, mas sim submetidos às práticas sociais que constroem e dão significados aos mundos (1990, p. 27-28).

Sob esta perspectiva, uma narrativa audiovisual histórica, como *Mad Men*, é fruto da visão de seus realizadores, os quais, discursivamente, contam um passado social e historicamente localizados no presente, sob preocupações e regimes de verdades particulares, de modo a compreender que “a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela a reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p. 238).

Destarte, à luz de um presente sócio/representativo, a narrativa pode ser interpretada como um importante dispositivo contemporâneo que conflita os rearranjos dos papéis de gêneros na transição de um “velho mundo”, desacreditado de sua concepção elitizada de cultura e do aspecto engessado das identidades de seus indivíduos.

O público e o profissional: “lugares de complexificação”.

A publicidade é o tema central da *Mad Men*, mas isso não impede que o programa aborde relações de todo o espectro social ao longo dos episódios, ao contrário, é a partir dos embates e negociações realizadas na agência fictícia Sterling Cooper que os indivíduos da série se desenvolvem.

Apesar das relações com os espaços privados, em específico a casa, serem ressignificados ao longo de *Mad Men*, representados sob conflitos e relações de poderes; a escolha da área profissional para dar conta de toda essa “ebulição” cultural não poderia ser mais apropriada: local privilegiado para os aprofundamentos de seus protagonistas masculinos como para os novos rumos de suas mulheres complexas.

Assim, em um mecanismo produtor de conflitos que combina o ambiente profissional à questões relacionadas aos íntimos de seus personagens, a trama oferece margens para novos acontecimentos, experienciados principalmente na agência, onde seu protagonista Donald Draper (Jon Hamm) ocupa o cargo de direção criativa.

Don é arquitetado na narrativa por ostentar uma relação controversa com o público, em partes engrandecido por suas realizações engenhosas de trabalho com importantes marcas e companhias do período, a exemplo de *Lucky Strike*, *American Airlines*, *Cereais Life*, *Samsonite* e outras; por outro lado, criticado devido a seus comportamentos transgressores de “bom moço”, manifestado em suas falhas como pai ausente, corriqueiros adultérios e fuga de um passado desregrado⁷.

Autorizado por seu charme anti-heroico e substancial mudança de vida, o publicitário simboliza os valores de um sistema meritocrático de trabalho na conquista do desejado *American Dream*: um emprego estável em posição de destaque, uma grande casa nos subúrbios, uma esposa admirável (de preferência loira), grande número de filhos e um Cadillac Coupé Deville para seus passeios de família.

Trajado constantemente de terno e gravata (a tradicional roupa do homem de negócios), Don tenda lidar com sua vida familiar, desgastada pela rotina, e com as cobranças de seus parceiros de trabalho, ávidos por contratos com os grandes do mercado (marcas nomeadas de forte notabilidade e giro econômico como *Porsche* ou *Coca-Cola*).

⁷ O personagem esconde ao longo da narrativa sua verdadeira identidade de Richard Dick Whitman, filho de uma prostituta que morreu durante o parto. Órfão também de pai (que morreu devido a um coice de cavalo) Dick viveu com sua madrasta até os 10 anos em um bordel. Sua infância foi infeliz, e sua madrasta nunca lhe permitiu esquecer que ele era um "filho de prostituta". Durante o serviço militar na Guerra da Coréia, Dick assumiu a identidade do tenente Don Draper após a morte do mesmo enquanto os dois foram colocados sozinhos em uma base isolada. Desse modo, o personagem assumi seu nome de “Donald Draper”, cortando o contato com sua família e criando uma nova vida para si (T1: E12, “Nixon vs. Kennedy”).

Figura 1 - Don Draper em sua sala particular conversando com Roger Sterling após os resultados da reunião com a empresa Lucky Strike



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 33 minutos e 10 segundos.

Logo no episódio piloto da narrativa (T1: E1) intitulado *Smoke gets in your eyes*, os telespectadores vislumbram as artimanhas do prestigiado e bem-sucedido Donald Draper, representativamente, no ano de 1960⁸. A imagem acima mostra uma cena após a reunião dos profissionais da *Sterling Cooper* juntamente com os representantes Lee Garner (John Cullum) e Lee Garner Jr. (Darren Pettie) da famosa marca de cigarros *Lucky Strike*. Neste encontro, Don e sua equipe discutem o processo de realinhamento às novas regras publicitárias impostas pela Comissão do Comércio para este tipo de produto, caracterizadas pela restrição de sua venda associada a noções de saúde⁹.

Na ocasião, o publicitário, sob pressão e ainda sem um projeto idealizado, em um “golpe de sorte” e perspicaz linha de raciocínio, se aproveita do desdobramento das novas normas publicitárias à amplitude de todas as marcas de cigarros, reforçando assim o cumprimento das imposições pelas mesmas, inclusive de seus principais concorrentes. Neste exercício, se desvia do aspecto prejudicial dos produtos e investe em seu modo de fabricação,

⁸ Para o acompanhamento da relação temporadas e anos representados, **ver anexo G**.

⁹ Nos anos de 1950, a indústria de cigarros associava frequentemente nos rótulos de seus produtos imagens de atletas, se aludindo, neste feito, aos supostos “benefícios” para a saúde de quem os utilizava.

surgindo o slogan “*It’s Toasted*” (É torrado), de pronúncia viril e atraente, comentado pelo próprio Draper “O tabaco dos outros é venenoso. *Lucky Strike* é torrado”¹⁰.

No momento capturado (figura 01), onde Roger Sterling (John Slattery), sócio da agência, e Don comemoram o resultado positivo da reunião – conquistado graças a perspicácia do publicitário – percebe-se Draper em posição de destaque no plano: centralizado, altivo, sobrancelhas arqueadas, envaidecido em trajes formais, sentado atrás de sua mesa de trabalho segurando um copo de uísque e um cigarro na mão direita (nota-se pela fumaça ascendente). A fórmula bem-acabada do famigerado publicitário dos anos de 1960!

Os objetos contidos na imagem, como o candeeiro de mesa em metal preto e dourado na extremidade direita, a caneta requintada, os livros e documentos revestidos por couro, os dois relógios que racionalizam seu precioso tempo, assim como sua mesa de trabalho em madeira de tom escuro no estilo *Mid-Century Modern*, caracterizado por suas linha retas, geometria e praticidade, atestam simbolicamente o cenário funcional e sofisticado de sua sala particular, digna de um renomado diretor criativo.

Além disso, as cortinas persianas horizontais propositalmente entreabertas ao fundo, de modo a revelar imponentes arranha-céus do distrito de *Manhattan*, podem oportunizar a metáfora acertada entre o publicitário e sua prodigiosa carreira profissional. Draper de fato está no topo, aclamado em seu ofício, requerido por várias agências, sem contrato fixo, com uma linda família e um grande poder aquisitivo. Não à toa, a narrativa insiste neste mesmo estratagema cenográfico quando o mesmo é exaltado por suas competências profissionais ou nos momentos em que se dedica a projetos laboriosos para clientes de maior relevância.

Entretanto, por mais que seus objetivos sejam alcançados durante as temporadas, o publicitário nunca se mostra satisfeito, as lembranças de seu passado, os resquícios de Dick Whitman, juntamente com a pressão de seu trabalho o afligem episódio a episódio, culminando em um final ambíguo em uma espécie de retiro espiritual, subitamente acrescido de um célebre comercial da *Coca-Cola*¹¹.

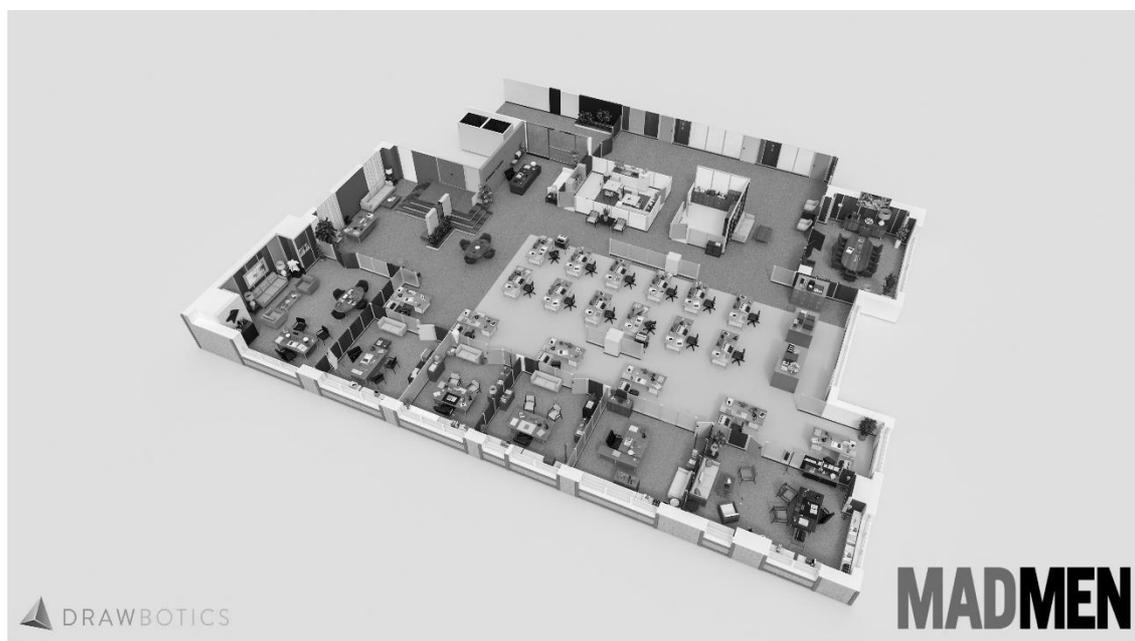
¹⁰ De acordo com Rafael Aguiar, Thiago Vinicius Bezerra e Rogério Covaleski, no artigo intitulado “Mad Men e o case Lucky Strike: o uso do *product placement* pelo mercado tabagista” (2012), o slogan criado por Don, na realidade surgiu com o nascimento da própria Marca *Lucky Strike*, não sendo “fiel” à narrativa. Segundo os autores, este mecanismo se dá no intuito de um melhor encaixe na trama.

¹¹ No episódio “Lost Horizont” (T7: E12), Don abandona a reunião de publicidade sobre os produtos da *Coca-Cola* e segue para um destino “sem rumo” tentando se encontrar ou buscar alguma resposta para uma súbita ânsia que o acomete. No último episódio, “Um a Um” (T7: E14)

Apesar de Don Draper, ser articulado como o vetor e personagem principal da série, apresentando uma trajetória emaranhada de decadências e recomeços devido as suas corriqueiras crises internas e dependência de relacionamentos complicados, foi por meio de personagens femininas “complexas” que os produtores ampliaram o escopo da obra, representadas principalmente nos dramas vivenciados na *Sterling Cooper*, onde um olhar feminino se destaca em um ambiente tão exclusivamente machista.

Na agência se observa uma forte dicotomia nas relações de poderes relacionadas aos gêneros femininos e masculinos (figura 02), notadamente separados nas funções organizativas e acessórias, a ofício das mulheres, secretariando seus superiores – leia-se, ajudando, em segundo plano, coadjuvante nas experiências de maiores preponderâncias – em contraste com às atividades criativas e gerenciais dos publicitários, diretores de arte, financeiros e sócios da empresa, como o desarticulado Roger Sterling, amigo íntimo e companheiro das aventuras de Don, ou mesmo Peter Dyckman Campbell (Vicent Kartheiser), astuto e competitivo executivo de contas da *Sterling Cooper*.

Figura 2 - Projeto 3D do prédio da primeira versão da *Sterling Cooper* realizado pela empresa de marketing imobiliário *Drawbotics*



o publicitário é representado em uma última cena em uma espécie de retiro espiritual meditando, logo após, é exibido para os telespectadores um comercial da *Coca-Cola* com influência da juventude e do movimento hippie, cedido pelo próprio grupo e intitulado “*I'd Like to Buy the World a Coke*”. Entretanto, fica em aberto para os telespectadores se Don voltou para a agência e “supostamente” realizou o comercial, ou se desistiu de sua vida materialista que tanto lhe gerou crises internas.

Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://blog.drawbotics.com/2017/01/31/your-favorite-tv-shows-brought-to-life-with-amazing-3d-floor-plans/>, Acesso em: 30 de abril de 2020.

Por meio do projeto em 3D acima, é possível observar como se distribui o separatismo físico em matéria de organização espacial e simbólica aos diferentes gêneros presentes na agência. Nota-se que os “locais femininos”, a área das secretárias, a cozinha e, ao seu lado, a sala de arquivos (de responsabilidade das mesmas), são qualificados por sua centralidade no projeto arquitetônico da S.C. (*Sterling Cooper*), dispostos enviezadamente por sua possibilidade de vigília e ao constante contato com o público. Em conflito com as “áreas masculinas”, as cores são mais claras corroborando no processo de exposição e saturamento dos indivíduos ali inseridos, coletivizando seus atos.

Em contraste com o núcleo, a sala de Don (ver extremidade inferior direita) e dos outros profissionais, além do cômodo destinados às reuniões nos confins do prédio (ver extremidade superior direita), propiciam uma maior individualidade. As cores escuras, a decoração sóbria e particular, podem indicar espaços de austeridade ao passo que se destinam a exclusividade e ao uso privativo ou programado de seus indivíduos.

Apesar da recepção (ver extremidade superior esquerda) se caracterizar como um espaço público, sua decoração se aproxima as dos “locais masculinos”, afinal, a *Sterling Cooper* é reconhecida por seus prodigiosos e sérios publicitários[O]s, sendo as áreas centrais, apenas um “colírio” para os olhos de seus [misóginos] clientes!

Neste ponto, é emergente ressaltar que os adjetivos “feminino(s)” e “masculino(s)” utilizados acima, não remetem a uma essência própria dos locais apontados, mas se qualificam por engendrar uma formação de identidades socioespaciais baseadas em distintas percepções de realidade.

Desse modo, em acordo com Vânia Carneiro de Carvalho, em sua tese intitulada “Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920” (2008), a investigação da produção das diferenças entre homens e mulheres a partir de padrões organizacionais e materiais, possibilitam para o historiador um entendimento privilegiado da esfera sexual da cultura, indissociável de valores e conflitos.

Assim, os referidos “espaços masculinos” explicitar-se-iam por suas construções identitárias fortemente individualizadas nas suas necessidades pessoais e de ofício. O caráter exclusivo das salas particulares, a possibilidade do contato com o “exterior” via telefone,

juntamente com os “serviços” das secretárias, conferem aos homens da *S.C.* uma relação hierárquica na arquitetura social, contribuindo ao possível isolamento de seus particulares.

Em contrapartida, longe da singularidade das portas fechadas de uma sala particular, submetidas a olhos espectadores nos corredores enfileirados, com iluminação excessiva e intensa circulação de pessoas, propícios a publicização de seus atos e, conseqüentemente, a uma maior interação, se encontram as mulheres da *Sterling Cooper*: numericamente preponderante, simbolicamente diminuídas neste ambiente, a julgar pela notoriedade e participação efetiva do início ao final da trama de apenas duas delas, Joan Holloway e Peggy Olson.

Figura 3 - Joan Holloway apresentando as intermediações da *Sterling Cooper* a nova (e tímida) secretária Elisabeth Peggy Olson



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 25 minutos e 35 segundos. Acesso em: 30 de abril de 2020.

No momento capturado (figura 03), atendo-se aos personagens secundários, observa-se que os sujeitos elevados no plano, à exceção das duas protagonistas, de quem de fato se sabe os nomes, são integralmente do gênero masculino. Em conflito, os indivíduos sentados se qualificam por sua totalidade feminina. Inferindo-se uma linha imaginária e horizontal no centro da figura, é simbólico que os modos femininos de existência se restringem ao âmbito inferior do quadro, podendo indicar certa subserviência e colidindo com as dinamicidades dos únicos homens presentes, fiscais de seus ofícios.

A princípio, Joan P. Holloway (Christina Hendricks) é uma exceção neste ambiente binário, ocupa-se do cargo de secretária geral, espécie de função mediadora do departamento criativo e do setor administrativo da *Sterling Cooper*.

Caracterizada, de início, por seu caráter sensual, cabelos ruivos e vestidos justíssimos de cores quentes, tendo o vermelho como escolha principal, a personagem é articulada durante a trama como a “musa” da agência – com uma beleza estonteante e grande capacidade de administração – ou, como pondera seu colega de trabalho Paul Kinsey (Michael Gladis), ao comparar seus atributos físicos aos de Marilyn Monroe, ícone estético e sexual dos anos de 1950: “Bem, Marilyn é realmente uma Joan, e não ao contrário” (T2: E6).

Seu olhar guiado na imagem acima (figura 03), acostumado às atividades da S.C., tanto em termos funcionais de trabalho como nos privilégios estéticos de uma boa aparência, a considerar seu vestido rente ao corpo, silhueta marcada e seu andar requebrado, indicam sua experiência sábia e oportuna na gestão do cotidiano da agência, exemplificados enfaticamente ao sugerir “boas maneiras” para que a nova secretária Peggy Olson seduza um homem e garanta uma vida confortável no subúrbios: “Vá para casa, pegue um saco de papel e fure os olhos nele. Coloque-o na cabeça, dispa-se e olhe-se no espelho. Avalie onde estão seus pontos fracos e fortes... e seja sincera. [...] Não me interprete mal... Mas uma garota como você, com belos tornozelos... deve saber se valorizar”.

Entretanto, apesar de seu comportamento lascivo observado nas primeiras temporadas, no decorrer da trama, a personagem se mostra insatisfeita pelo caráter misógino da empresa e por ser alvo de constantes comentários sexistas ao seu modo de vestir, tendo seu desenvolvimento submetido à significativas reorientações internas, em sua apresentação visual e no desprendimento da imagem masculina.

Desse modo, dentre os empecilhos de ser uma pacata dona de casa, “agradecida” por um bom casamento ou mudar radicalmente seus objetivos, a *bombshell* apresenta seu desfecho articulado às mudanças substanciais nas relações entre os gêneros, de modo a administrar uma empresa própria em conjunto com uma parceria feminina, um filho pequeno para cuidar, abdicando de uma relação amorosa na qual a mesma não precisaria trabalhar e trajando calças, camisas e macacões.

Neste exercício, o que se nota é uma aposta em sua autodescoberta como “emancipada”, se configurando como uma mulher independente, na iminência de citar a

“Comissão para a Igualdade de Oportunidades de Emprego” e a “Greve das Mulheres pela Igualdade” que juntou 20 mil mulheres na 5ª Avenida, em 1970 em Nova York.

Ainda no tocante ao abandono do homem como parâmetro de mundo, ou, de modo conflitante, na extensão performática da existência masculina em seus comportamentos e aparência, como se observará, outra personagem de destaque é Margareth Peggy Olson (Elisabeth Moss).

“Peggy” aparece nos primeiros episódios como secretária particular de Donald Draper, se vestindo de uma maneira bem infantil e nada sensual segundo seu colega de trabalho Peter Campbell (T1: E1). De trejeitos tímidos e deslocados a secretária se aventura em meio ao ambiente publicitário, manifestando uma inclinação aos direitos das mulheres e enfrentando diversas situações que a intimidam e a menosprezam por seu gênero.

Na rotina da agência, em grupos de focos, as secretárias eram frequentemente chamadas para ter opiniões sobre os produtos considerados femininos, com os quais, posteriormente, os criativos teriam de trabalhar. No episódio *Babylon* (T1: E6), especificamente nos testes dos batons *Belle Jolie*, Peggy se destaca na ocasião por não se encantar por nenhuma cor disponível dos produtos, alegando que seu batom favorito já tinha sido escolhido por outra funcionária, estas escandalizadas pela gama de nuances.

Ao ser questionada sobre seu posicionamento, a secretária se explica alegando que é muito específica em suas decisões, comentando: “Acho que ninguém quer ser mais uma cor em cem”.

Figura 4 - Peggy admirando a empolgação das outras secretárias no grupo de foco dos batons Belle Jolie



Fonte: *print screen* do sexto episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 26 minutos e 15 segundos. Acesso em: 30 de abril de 2020.

Sua expressão desinteressada (figura 04), ao mesmo tempo curiosa e estranha quanto aos deslumbres de suas colegas, somada ao movimento em câmera lenta do instante – sugerindo certa introspecção em seus pensamentos – a proporcionam destaque no plano, colaborando para seu destoar.

Nesta disposição cenográfica, a personagem representa “outra perspectiva feminina”, menos interessada nos resultados libidinosos e hedonistas do aprumo estético, mas sim, mais atenta aos gatilhos das relações entre publicidade e consumidor, supostamente característico de um olhar masculinizante. O fato de os homens da agência assistirem todo o acontecimento por detrás de um espelho, pode ser interpretado como um elemento significativo para o destaque de Peggy, uma vez que, tal como eles, a secretária está em uma configuração contemplativa.

Em termos de figurinos contidos na imagem, sua roupa se desarmoniza com as cores vívidas utilizadas pelas outras secretárias, camuflando-a neste momento alegórico. Além disso, Peggy também faz uso de seu característico lenço amarrado, acessório recorrente em

suas produções, de modo a lembrar a formalidade simbólica das gravatas masculinas dos homens *Sterling Cooper*.

Por conta deste “outro olhar feminino”, objetivo em sua ascensão profissional, Peggy chama atenção de seu chefe Donald Draper, ganhando espaços nas reuniões e sendo promovida à redatora júnior dentro da empresa.

Neste intento, a moradora do Brooklyn se transforma no final da segunda temporada (T2: E11). Abandona seu tão característico rabo de cavalo baixo acrescido de um olhar bisonho em sua versão *Old Peggy* (ver figura 03), caracterizada por suas roupas em cores pastéis de modelagens amplas, e se arrisca em uma identidade mais jovem, com vestidos coloridos e saias mais curtas, e, quando conveniente, um visual masculinizado, composto por camisas brancas combinados com calças ou saias discretas (figura 05).

Figura 04 - Peggy Olson no "lugar" de Don Draper entrevistando candidatos



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da quinta temporada de *Mad Men*, capturado na plataforma de streaming *Netflix* aos 16 minutos e 10 segundos. Acesso em: 30 de abril de 2020.

No terceiro episódio da quinta temporada, Peggy realiza uma série de entrevistas de emprego para a vaga de redator da agência, tarefa que deveria ser realizada por Don Draper, impedido devido a sua inesperada viagem de negócios.

Seu entrevistado Michael Ginsberg (Bem Feldman) mostra-se chateado pela ausência de Don, e, de modo incisivo, questiona Peggy sobre os comportamentos do famoso diretor

criativo, incomodando a redatora, que neste momento dispara: “É a mim que precisa impressionar neste momento [...] Não pode se comportar assim com o Don”.

Na imagem acima, é possível observar como a produção investe em um visual totalmente “limpo” de Peggy, não remetente a construção de uma feminilidade exacerbada, afinal, teria que desempenhar um papel que era atribuído ao publicitário, um homem. O figurino de Peggy na ocasião, é o código visual do próprio Don. A camisa branca, a saia “discreta” que quase passa despercebida, assim como a mala de documentos característica de um homem de negócios, performam simbolicamente uma estética masculinizada, objetiva e corriqueira em suas constantes tentativa de igualdade no espaço público.

Desse modo, apesar de inicialmente Peggy demonstrar um forte caráter emancipatório, percebe-se ao longo das temporadas o caráter unilateral de sua luta, pormenorizada em seu *self-made feminism*, de modo a provar para si mesma sua competência ao assumir cargos importantes da agência¹².

O que está em jogo para a redatora júnior, é menos uma preocupação com as desigualdades entre os gêneros, mas sua trajetória particular, que oportunamente faz uso de discursos das diferenças sociais, como se observará ao longo deste trabalho.

Ainda no aspecto emancipatório das mulheres de *Mad Men*, Megan Calvet (Jéssica Pará) é outro nome de destaque. Acrescida na metade dos anos de 1960, especificamente, na quarta temporada (que representa o período de novembro de 1964 a outubro de 1965), a jovem é arquitetada na trama para estremecer ainda mais o rompimento dos antigos laços femininos com o passado.

Mudando de posição de secretária à segunda esposa de Don em uma inesperada viagem à Califórnia (T4: E13), a canadense, nascida em Montreal, conquista o coração do perturbado publicitário e o leva a universos desconfortáveis em sua ânsia de dominação.

Trajando roupas mais criativas e menos engessadas se comparada às outras personagens, a exemplo de seus longos máxis coloridos, calças jeans e influência do movimento *hippie*, Megan se qualifica por seu espírito liberto, isento das convenções

¹² O termo *self-made feminism* alude-se ao aspecto autorreferente nas lutas por igualdade social e econômica travadas por Peggy. Apesar de munida com argumentos que condenam a discriminação e defendam a liberdade de escolha, o “pouco caso” com um movimento interseccional feminista (articulado às diferenças de raça e classe), aliado as suas experiências ao final da narrativa, denunciam o aspecto individualista de sua trajetória menos preocupada com uma coletividade.

cultivadas por Don, em especial, seu desejo de transformá-la em uma dona de casa pacata e dependente. Nesta finalidade, os produtores da série alinham seu desenvolvimento a esporádicos comportamentos transgressores na história, como *ménage à trois*, uso de drogas e álcool, ou situações que a representam de modo contrariada ao exercer papéis clássicos de uma esposa submissa aos desejos do marido, como cuidar dos seus filhos, preparar o jantar e limpar a casa.

No aniversário de 40 anos de Don, Megan surpreende o publicitário com uma festa comemorativa (T5: E1). Neste evento, realiza uma performance sensual da música "Zou Bisou Bisou" (em sua tradução, algo como "Oh! Beijos, beijos") gravado originalmente em 1961 pela atriz e estrela pop britânica Gillian Hills¹³. Com letra provocativa sobre a alegria de beijar e as várias formas de amor, a apresentação deixa seus convidados boquiabertos quanto ao seu talento e a sua atuação sensual, entretanto, Don se mostra visivelmente envergonhado, situação embaraçosa que gera conflitos ao casal¹⁴.

No episódio posterior (T5: E2), após voltar dos escritórios da agência de publicidade, Megan têm de limpar seu apartamento após a festa devido a ausência de sua empregada, neste feito tira suas roupas com a intenção de não se sentir suada.

¹³ Disponível em: <https://www.amc.com/shows/mad-men/talk/2012/03/zou-bisou-bisou-record>. Acesso em: 03 de maio de 2020.

¹⁴ Em 19 de maio de 1962, no *Madison Square Garden*, Marilyn Monroe cantou *Happy Birthday* para então presidente dos Estados Unidos, John F. Kennedy, em seu 45º aniversário, evento que reuniu mais de 15 mil pessoas na arena. Especula-se que os produtores da narrativa se inspiraram no evento para a produção da cena, isto é, a junção de um "homem público", conhecido e respeitável, sendo homenageado por uma mulher "transgressora" e sensual diante de um grande público.

Figura 05 - Megan limpando a casa depois da festa de aniversário surpresa oferecida a Don



Fonte: *print screen* do segundo episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 26 minutos e 15 segundos. Acesso em: 03 de maio de 2020.

No instante capturado acima, nota-se Megan de roupas íntimas e visivelmente chateada. Ao ser questionada por Don se a mesma gostaria de ajuda, a secretária responde em negativa ao publicitário e exclama: “Você não gosta de presente. Você não gosta de coisas legais. Além do mais é muito velho. Não preciso de um velho. Provavelmente não daria conta mesmo!”.

Em um primeiro momento, a imagem de Megan trajando apenas roupa íntima investe no aspecto desinibido de seu caráter, pouco preocupada com os princípios de “boas maneiras” ao qual Don foi acostumado em seu casamento anterior. Ainda que esteja limpando a casa, atividade “associada” as ações femininas, o ato é encenado de um modo inusitado, pouco provável nas experiências recatadas de sua primeira esposa Betty Draper, denunciando diferentes modos de vida. Além disso, por meio de seu sutiã preto adornado com rendas, se observa a valorização do formato natural de seus seios, sugerindo um figurino mais moderno,

em contraste com os modelos anteriores “pontiagudos”, característicos dos anos de 1950 e utilizados por Betty ao longo da série¹⁵.

Por outro lado, o corpo pouco coberto de Megan, tão comunicativo quanto totalmente trajado, se choca com o espaçoso apartamento do casal, fruto do trabalho do publicitário. Se atentando a perspectiva do capturado, percebe-se que a imagem emula a visão de Don, seu dorso não é ignorado no quadro. Sob este olhar masculinizante, a personagem, tal como a mobília do apartamento, é entendida como uma extensão de suas conquistas, uma objetificação sexual concebida entre a imagem de empregada e esposa, fatos excitam o personagem.

Em vistas as suas experiências conturbadas, Megan pode representar a falha do “sonho juvenil” na narrativa: construída entre as “novas” possibilidades femininas, livres de suas dedicações exclusivas ao lar – a exemplo de sua cambaleante carreira como atriz – em conflito com um sistema que constantemente a lembra de sua dependência de um homem e a despertam de seu “doce” sonho multicultural.

Entretanto, mesmo que seu desfecho não seja atado a um alavancar de sua carreira profissional, diferente de Peggy e Joan, longe disso, aceitando dinheiro de Don para prosseguir sua vida e se desvencilhar do próprio publicitário, Megan é jovem (quase 15 anos mais nova que seu parceiro), e demonstra no passar da história uma leveza e capacidade de adaptação peculiar, que jogam a seu favor nas diversas situações que a rodeiam.

Seu casamento com Don propicia análises polarizadas na narrativa se comparado com a união conflitante com sua ex-esposa Betty, esta, de certo modo, complacente aos modelos ideais de mulher adorno tão admirados pelo mesmo. Diferente da fria e monolítica dona de casa, Megan mostra-se calorosa, aberta e divertida.

É por meio do artifício *Sterling Cooper* que os personagens analisados acima aprofundam seus caminhos narrativos e, conseqüentemente, mudam sua aparência para indicar novas aspirações. As mulheres de *Mad Men*, expostas ao local público e de trabalho

¹⁵ Betty Draper é a personagem feminina mais representada ao longo da narrativa trajando roupas íntimas, fato curioso ao passo que o “apelo sexual” da narrativa é supostamente destinado às voluptuosidades de Joan Holloway (Christina Hendricks). Esta característica é explicada, em partes, por suas construções cênicas serem em sua maioria representadas no ambiente doméstico, local de intimidade. Em contrapartida, a exposição de seu corpo trajando sutiãs pontudos, espartilhos e cintas apertadas, é uma oportunidade, ou melhor, um mecanismo dos figurinistas para denunciar sua pouca transição aos estilos mais modernos ao longo dos anos de 1960, reforçando seu caráter conservador (aspectos que serão abordados nos capítulos posteriores).

apresentam um desfecho divergente das circunscritas exclusivamente ao ambiente familiar. Mesmo Trudy Campbell (Alison Brie), a esposa bem nascida de Pete Campbell, modelo e referência de feminilidade, apresenta sua trajetória exposta ao divórcio, tendo que criar os dois filhos sozinha, amadurecendo sua personalidade e descobrindo que há um limbo para mulheres divorciadas.

O dualismo público e privado habita os episódios de *Mad Men* como um mecanismo que delimita o passado, ligado aos confins privados, em especial a casa, local de pouco acontecimentos narrativos – sugerindo baixa maturação das personalidades dos personagens – e o momento presente e futuro, relacionado ao encadeamento volumoso e acelerado de acontecimentos (a máxima de um novo associado da *Sterling Cooper* ter sua perna decapitada por um cortador de grama! (T3: E6), indicando diferente destinos aos indivíduos criados por Matthew Weiner.

O mundo engaiolado de *Birdie*.

Em um mundo à parte, externo ao ambiente de trabalho e despreendida, a princípio, de pretensões emancipatórias, encontra-se Elizabeth Hofstadt Draper, interpretada por January Jones¹⁶.

A personagem é articulada nos momentos iniciais da trama por desempenhar o papel da “esposa perfeita” do prestigiado e bem-sucedido Donald Draper, se destacando aos olhos dos telespectadores por suas experiências restritas ao lar e à educação das crianças enquanto seu esforçado marido trabalhava.

De origem alemã, Betty é caracterizada por seu visual sempre impecável, com cintura marcadas, saias rodadas, cartela de cores claras, frias e delicadas, a exemplo do amarelo pastel, branco, azul bebê e tons suaves de rosa que alegoricamente repelem o adentro de

¹⁶ *Birdie*, em sua tradução “passarinho”, é o apelidado dado por Don a sua esposa Betty Draper. Ao primeiro momento, a denominação pode soar de modo afetuosa, associando a leveza e a estética elegante do animal, à beleza e esbeltez da aparência de Betty. Entretanto, metaforicamente, o apelido pode ser analisado de outro modo. Uma das características mais relevantes de um pássaro, o ato de voar, é constantemente cerceado nas experiências de Betty. O voo pleno, aqui entendido como libertar-se, não acomete suas ações. Betty é constantemente desencorajada em suas “alçadas de voos” por algum acontecimento narrativo arquitetado pela produção, “despencando” neste exercício. Apesar de sua aparência chamar atenção, como as imponentes asas de uma ave, Betty é limitada e infeliz em sua gaiola (casa).

novos modos de vivências, denotando a pouca mutabilidade de sua apresentação e conformando-a em uma espécie de “passado ambulante”¹⁷.

Com roupas e cabelos sempre arrumados, até quando lava louças e cuida dos desagradáveis afazeres domésticos, Betty é configurada como uma mulher infeliz, e exibe no avanço da história uma angústia e tédio profundo que não são mais supridos por este estilo de vida, “um problema sem nome”, resultando em mudanças drásticas em sua trajetória.

Sua experiência ao longo da trama é ora encaixada satisfatoriamente aos moldes patriarcais de figura de dona de casa, ora desequilibrada por suas tentativas fracassadas de alteração de visão de mundo, recolocando-a sob a proteção de um homem e limitando-a às atividades supostamente relacionadas a sua figura de mãe e esposa, como por exemplo, em seu segundo casamento com o político Herny Francis (Christopher Stanley), visto como um “recomeço” para a mesma após as experiências conturbadas com seu primeiro marido Donald Draper.

Apesar de ser de admirada por suas vizinhas que ressaltam sua beleza, seu “bom” casamento e seus lindos filhos, Sally Draper (Kiernan Shipka), Bobby Draper (Mason Vale Cotton) e, posteriormente Eugene Draper (Evan Londo e Ryder Londo), a dona de casa não possui muitas amigas na história, o que faz de Francine (Anne Dudek), sua amiga mais chegada, uma importante intermediária para o conhecimento do íntimo e das opiniões de Betty.

¹⁷ Para uma melhor visualização da composição de cores das paletas dos figurinos de Betty Draper, ver anexos **A, B, C, D, E e F**.

Figura 06 - Betty e sua vizinha Francine comentam sobre a nova vizinha desquitada Helen Bishop



Fonte: *print screen* do segundo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 14 minutos e 10 segundos. Acesso em: 03 de maio de 2020.

No segundo episódio da primeira temporada, Betty e Francine conversam sobre a nova vizinha que se mudou para os subúrbios. O diálogo, em tom de espanto, se resume ao fato da nova moradora ser divorciada, e, como se não fosse o suficiente aos seus julgamentos morais, ser mãe de um bebê e um garoto de nove anos.

No momento capturado, Francine, grávida, traça um vestido de silhueta reta e confortável, sem excessos devido a sua condição, ao passo que Betty se destaca no cenário por ostentar um figurino extremamente laborioso em sua própria casa, inspirado na estética do *New Look* do estilista/criador Christian Dior¹⁸.

Na imagem, o vestido branco com cintura evidenciada, ombros arredondados e saia avolumada, se desarmoniza, ao primeiro olhar, com a casualidade do representado: um café da tarde. Entretanto, as características da construção da cena, isto é, Betty em sua cozinha,

¹⁸ Segundo Valerie Mendes e Amy de La Haye (2009), longe de ser algo novo, em termos de aparência, o visual remetia aos trajes históricos de meados do século XIX, revisitando as cinturas minúsculas e saias amplas, por outro lado, fazia alusão também ao figurino clássico do balé. Entretanto, diante do momento de racionamento de tecidos do pós-guerra, o traje mostrava-se como um convite para a volta da feminilidade nas aparências, estas, de certo modo, contidas em tempos de recessões no período bélico (2009, p. 126-129).

indignada com a descrição “imprópria” de sua nova vizinha, trajando um figurino ostensivo, com salto altos e cabelos presos, prontos para serem soltos momentos antes da chegada de seu marido lhe conferindo um “ar” de frescor, fortificam sua imagem conservadora e sua extrema preocupação com sua aparência.

A cor branca do vestido, somada aos detalhes de babados em sua manga, remetem simbolicamente a abordagem ingênua e infantil de seu modo de vida, chocando-se com o contraste causado pelo uso do cigarro, artifício inserido para lembrar os telespectadores de sua vida adulta. Além disso a cor e a voluptuosidade da peça lembram também a estética de um vestido de noiva, reiterando para o público seu status como esposa e denunciando seu antagonismo frente a experiências que divergem de seu modo de vida: casada, dona de casa e recatada.

Assim, os produtores de *Mad Men* insistem em sua apresentação antiquada e pouco mutável ao longo de toda a narrativa. Estacionada nos anos de 1950, a dona de casa simbolizaria os velhos hábitos, era preciso alguém que representasse seu papel antagônico e confrontasse Peggy, Joan e Megan no desenrolar da trama, à máxima de “deixar de existir”.

As experiências trilhadas por Betty mostram-se como artimanhas essenciais para a representação do feminismo de sua época, um “estudo de caso” para os conflitos das diferenças dos gêneros nos meandros da série. Mesmo quando a personagem se cansa da vida superficial que leva, os princípios de uma sociedade machista não a deixam ser livre, limitando-a e minando seu destino.

É no aspecto pouco oscilante de seu figurino, se contraposto às outras personagens, na caracterização sempre impecável de sua maquiagem leve e seus cabelos moldados que se inserem tanto um arquétipo de “não emancipação”, como uma mensagem nuançada de crítica feminista ao seu desfecho. Betty não precisa ser salva, sua existência hostilizada e desequilibrada na narrativa é um elemento catalisador de conflitos pertinente as representações dos papéis de gênero na narrativa, o que prejudica sua própria relação com o telespectador.

Apesar do criador Matthew Weiner poupar a representação enfática de sua morte, na temporada final (contextualizada nos anos de 1969-70), Betty é diagnosticada com câncer terminal de pulmão, se recusando a realizar tratamento e deixando para sua filha mais velha, Sally Draper, instruções para lidar com sua ausência, inclusive uma foto da roupa e do penteado a qual a mesma gostaria de ser velada, enfatizando sua obsessão com a aparência.

Não à toa, o cigarro, símbolo de “moderno” e assíduo em suas aparições, é o que aparentemente causa seu fim.

Eliminar Betty da narrativa, ou melhor, antagonizá-la cruelmente ao longo de todo o seriado, é uma escolha, um modo simbólico de metaforizar o relaxamento cultural na metade século XX, estremecidos entre aqueles que pouco mudam ou se adaptam (passado) e os que se transformam e continuam (presente). Seu desenrolar simboliza menos sua persona “Betty”, mas está mais atrelado a derrocada dos valores engendrados por uma sociedade patriarcal, produzindo um desencaixe que se confronta a um período onde seu modo de vida perde relevância.

Contrariamente à todas personagens femininas, Betty é a única que termina de um modo trágico. Escolhas intencionais? Mimese histórica? Destino possível? Gatilho de conflitos? “Aval feminista”? Sua morte, ou melhor, o presságio de seu fim, permeia diversas opiniões, polemizando e polarizando os telespectadores quanto ao seu arco dramático¹⁹.

Neste intuito, por meio de uma abordagem histórica e cultural do audiovisual, isto é, atreladas às práticas e representações que constroem e dão significados ao mundo, em particular, o universo de *Mad Men*, o exercício que segue procura investigar a produção de seu destoar narrativo

Por intermédio de decupagem cinematográfica em *frames* (quadros), isto é, processo que recorta e desmonta a estrutura do audiovisual em seguimentos de planos e sequências (AUMONT; MARIE, 2006), proporcionados por capturas de imagens instaladas na plataforma de *streaming* Netflix, sua caracterização, assim como seu figurino, serão investigados em momentos distintos:

O primeiro, intitulado “Bela, recatada e do lar: o encaixe narrativo das aparências de Betty Draper (Francis) nos moldes patriarcais do pós-guerra”, se destina a sua construção como “Rainha do lar”, confortável as demandas patriarcais de seu papel de esposa e mãe de classe média, herdeira do momento do pós-guerra na receptividade do homem herói e cerne da família. Desse modo, sua aparência ao longa da série, fortemente delicada, e bastante

¹⁹ Em termos dramaturgicos, um arco dramático é a trilha do personagem ou da trama no desenrolar da história. Normalmente, é constituído por arco curtos, aqueles que se resolvem mais pontualmente na narrativa, e o arco principal, grande objetivo do personagem/trama ao longo de toda a obra, se prolongando por diversos capítulos, até mesmo, por temporadas inteiras. Essa dinâmica exige do telespectador uma postura ativa, habilidades cognitivas e investigativas para interpretar os modos de contar da história (MASSAROLO, 2013).

calcada no visual *à la New Look*, criado pelo estilista/criador Christian Dior em 1947, com cintura marcadas e saias rodadas, são assumidos sob o viés de encaixe narrativo, onde Betty, supostamente, desempenha todas as obrigações tocantes a uma lógica misógina de representação: bela, recatada e do lar.

Neste ponto, a pesquisa se alude a um artigo da “esposa ideal” do ex-presidente do Brasil, Marcela Temer, publicado pela revista *Veja* em abril 2016 e intitulado “Bela, recatada e do lar”, no qual a ex-primeira-dama se destaca por seu papel de “esposa sem defeitos” a ao cultivo dos “bons modos”: cuida dos afazeres da casa (fiscaliza), atenta-se a criação de seu filho Michelzinho, usa vestidos na altura dos joelhos, é bacharel em direito sem nunca ter exercício a profissão, participou de concurso de misses e frequenta salões de cabeleireiros da mais alta-sociedade paulistana, ao qual, na opinião do “renomado” profissional das famosas, Marco Antonio de Biaggi, têm tudo para se tornar a Grace Kelly brasileira, “só faltando deixar o cabelo preso”²⁰.

Características que lembram a personagem de Betty em sua falecida carreira como modelo, figurinos recatados, dedicação quase exclusiva ao lar e ao marido, e, tal qual Marcela, fisionomia muito próxima à princesa de Mônaco.

O momento posterior “Os voos fracassados de “Birdie”: o desencaixe de Betty Draper (Francis) nos relaxamentos culturais das aparências” aborda sua desarmonia. Em contraste com outras personagens femininas da trama, em suas emancipações de calças, camisas e vestidos de cores fortes, ou mesmo confortáveis no dia a dia com seus longos máxis, o figurino e a caracterização de Betty pouco se altera, permanecendo no aspecto delicado e apertado de seus trajes, ressaltando sua silhueta frágil, bem como em seus penteados moldados, arduamente conquistados.

O objetivo desta segunda investigação se dá na abordagem particular dos figurinistas, bem como as dos produtores de *Mad Men* no delineamento de um “sujeito da emancipação”, ou mais especificamente, no que literalmente “sai de cena” nas conformações de aparência e comportamentos construtores do gênero feminino como governo de si.

Ao analisar seu figurino e apresentação visual, a pesquisa utiliza uma bibliografia já existente pertinente à discussão da série e aos modelos de “liberdade” feminina exportadas

²⁰ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/brasil/marcela-temer-bela-recatada-e-do-lar/>. Acesso em: 15 de abril de 2020.

pela narrativa, no entanto, lança outro “olhar” nas leituras das experiências de Betty, não restringindo-se aos aspectos limitantes de suas vivências como “dona de casa”.

Destarte, o capítulo a seguir objetiva em um primeiro momento a abordar os principais trabalhos já existente sobre a série televisiva, utilizados como apoios metodológicos nesta investigação. Posteriormente, a partir de um contexto permeado por uma vertiginosa onipresença de telas, buscou-se mapear os diversos produtos de consumo que intentam expandir a relação narrativa e telespectador. Além disso, no intuito de encaixar Betty Draper na narrativa, a pesquisa se vale dos modelos de anti-herói masculinos e femininos exportados pelos novos e revolucionários modelos seriados da chamada “Terceira era de ouro da televisão”. Em último aspecto, serão abordadas as intersecções entre figurino e moda nas construções de aparências e em seus “desejos de mundo”.

Nesta perspectiva, o uso do conceito de representação do historiador cultural Roger Chartier em “A História Cultural: entre Práticas e Representações” (1990), juntamente com os diálogos de cinema e história desenvolvidos e articulados por alguns teóricos, como nos trabalhos “História e Cinema: um debate metodológico” (1992) de Mônica Almeida Kornis, “A história depois do papel” (2005) de Marcos Napolitano, “Cinema e história: considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas” de José d’Assunção Barros, e outros, são de fundamentais importância na aproximação investigativa entre imagem audiovisual e objeto de análise.

Na compreensão da cultura como modos significantes de conhecimentos e de interpretação de mundo, a obra “O que é História Cultural” (2005) de Peter Burke, “A era dos extremos: o breve século XX” (1995) de Eric Hobsbawm, bem como a obra já referida “Gênero e Artefato: O Sistema Doméstico na Perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920” (2008), de Vânia Carneiro de Carvalho, sugerem uma análise histórica atreladas às alterações dos papéis de gêneros e nos modos de compreensão da cultura como dispositivos produtores de sujeitos.

No tocante à construção dos gêneros como construtos de categorias analíticas de investigação e como campo epistemológico, os trabalhos “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1995) de Joan Wallach Scott, “Minha história das Mulheres” (2007) de Michelle Perrot, “História das Mulheres no Ocidente: o século XX” (1995) organizado pela própria em conjunto com Georges Duby, “Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos” de Margareth Rago (2008), “A emergência da pesquisa da História das Mulheres

e das Relações de Gênero” de Joana Maria e Rachel Soihet (2007), como também “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo” (1998) de Judith Butler, indicam tanto uma abordagem sócio-histórica relacional, está engendrada nas constantes modificações e abasteceres discursivos dos âmbitos femininos e masculinos, como o desenvolvimento de um conhecimento específico das mulheres, historicamente silenciado e deturpado em narrativas globalizantes.

Na extensão do feminismo como teoria, problematizando às manifestações sistêmicas das desigualdades dos gêneros, interpretadas como paradigma social, constantemente repensadas, reelaboradas e transformadas, inserem-se “Feminismo para os 99%: um manifesto” (2019), conjunto de Cinzia Arruzza, Nancy Fraser e Tithi Bhattacharya, “Breve história do feminismo” (2018) de Carla Cristina Garcia e “Feminismo em comum: para todas, todes e todos” (2018) de Marcia Tiburi.

Por meio dos desejos de mundo do “universo das aparências” em suas constantes, hedonistas e individualistas renovações, o ato de vestir-se é aqui investigado simbolicamente como modos de entender as diferenças entre o tipo de sociedade que está aos poucos desaparecendo e o que está lentamente emergindo, colocando-se como inédito e possibilidade, neste intuito, as obras “O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas” (2007) de Gilles Lipovetsky, “A moda do século XX” (2009) de Valerie Mendes e Amy de la Haye, “Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural” (2011) de Diana Crane, “Moda e Revolução nos anos de 1960” (2014) de Maria do Carmo Teixeira Rainho e “Moda: uma filosofia” (2010) de Lars Svendsen, apresentam-se como norteadores deste trabalho.

Por outro lado, as aparências aqui investigadas são compreendidas como símbolos específicos de apresentação, modos visuais e particulares de articular o passado em suas comunicações arquitetadas com telespectadores contemporâneos. A intersecção entre moda e figurino são aqui apreendidas com a ajuda de “Figurino e cenografia para iniciantes” (2015) de Fausto Viana e Dalmir Rogério Pereira, “Figurino cenográfico: o acervo do Grupo Divulgação” (2010) de Renata Vieira Lopes e “O figurino como elemento essencial da narrativa” (2002) de Francisco Araújo da Costa.

Tangente às discussões dos aspectos narrativos, estudos de mídias e formas, crítica televisiva, bem como a investigação de personagens, encontram nesta pesquisa amparos com o auxílio de “Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea” (2012) de

Jason Mittel, “Homens difíceis: os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias” (2015) de Brett Martin, “Mad Men: A Cultural History (The Cultural History of Television)” (2016) do historiador Bob Batchelo juntamente com professor de Inglês M. Keith Booker, “MULHERES DIFÍCEIS”: a anti-heroína na ficção seriada televisiva americana” (2018) de Mayka Castellano e Melina Meimaridis, “Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática” de Christian Pelegrini e “Narrativas complexas na ficção televisiva” (2012) do mesmo em parceria com Maria Cristina Paula Mungióli.

CAPÍTULO 1 – DA NARRATIVA ACADÊMICA AO VINTAGE: ECOS E REPERCUSSÕES DO “MORALMENTE INCORRETO” DA SÉRIE TELVISIVA *MAD MEN*.

Acumulando 27 prêmios durante as 7 temporadas, dentre eles: *Golden Globe Awards* de melhor série nos anos 2008, 2009, 2010; *Emmy* (2015) e *Golden Globe Awards* (2016) de melhor ator para Jon Hamm; *Emmy* (2010) nas categorias “Melhor série dramática” e “Melhor elenco de uma série dramática”, além de *Costume Designers Guild Award* de Melhor Figurino Original para Série de Época/Fantasia de TV (2009) para Katherine Janie Bryant, a narrativa seriada dos publicitários egocêntricos da *Sterling Cooper*, apresenta-se explorada sob diversas perspectivas²¹.

Aproveitando-se do clima acentuado de mudanças culturais do período de 1960, representados em sua trama, *Mad Men* se mostra tanto como um produto mercadológico fértil como um armazém de objetos investigativos dos mais variados temas, principalmente aqueles interessados nos “protagonismos autorizados das torpezas humanas”, recorrentes em seus personagens multifacetados; nas análises direcionadas de suas “mulheres complexas”; bem como em seu formato midiático.

Desse modo, ao realizar um mapeamento sobre o que já foi escrito sobre a série, salientando os trabalhos pertinentes a problematização desta pesquisa, destaca-se a obra “Homens difíceis: Os bastidores do processo criativo de *Breaking Bad*, *Família Soprano*, *Mad Men* e outras séries revolucionárias” (2014) de Brett Martin.

Identificando um novo padrão americano em termos de mídias, formas e conteúdos na chamada “Primeira Onda da Terceira Edição dos anos Dourados”, o escritor, investiga as rupturas dos dramas televisivos convencionais em comparação com as obras mais complexas desse momento, estas não mais centradas nas construções moralmente corretas de seus personagens, se caracterizando também por suas novas arquiteturas em termos de formas narrativas, que deixam “fios soltos” e finais abertos apostando em um maior exercício de interpretação de seus telespectadores.

Além disso, Brett Martin oferece detalhes sobre os bastidores criativos e as decisões conflituosas da sala dos roteiristas das séries analisadas, problematizando desde o “pai dos

²¹ Disponível em: https://www.imdb.com/title/tt0804503/awards?ref_=tt_ql_op_1. Acesso em: 17 de janeiro de 2020.

anti-heróis”, representado por Tonny Soprano (1999) na série televisiva *The Sopranos*, bem como o desenvolvimento de outras narrativas, dentre elas, *Mad Men*, a qual o autor oferece discussões sobre sua criação por Matthew Weiner, o processo de escolha dos atores e ainda o “controverso” aprofundamento feminino protagonizado por Peggy Olson em sua “saída do lar” e investida pessoal:

O relacionamento homem-mulher – tanto no contexto histórico como no pessoal – é a temática mais óbvia de *Mad Men*. Em muitos aspectos, o seriado é tanto sobre a jornada existencial de Peggy Olson como sobre a de Don. Weiner chegou a ter um apreço especial por Peggy, o que ficou perversamente mais evidente ao atribuir a ela suas esquisitices (seus ataques de ego, de irritabilidade, de falta de discernimento, a frieza em relação a ter abandonado seu bebê), que, por sua vez, refletiam as imperfeições de seu chefe e mentor. (Aparentemente, Weiner, sentia-se culpado por amar demais o outro grande personagem feminino da história, Joan, alternando entre santificá-la como a madona da empresa e puni-la com reviravolta grotescas no enredo). Mas o programa era igualmente sobre os combates masculinos, em suas infinitas variações, e o custo constante e exaustivo que representam. (MARTIN, 2014, p. 323).

Ainda no campo da comunicação, insere-se a obra do roteirista e crítico de televisão Jesse McLean, “O guia não oficial de *Mad Men*: Os reis da Madison Avenue” (2011). Se colocando como fã da série, o autor discute elementos que buscam melhorar a experiência de acompanhamento da narrativa, como um guia comentado dos episódios até a 2ª temporada, recheados com “pensamento filosóficos”, fatos da época, e, de saída, indicações de drinques.

McLean aborda também a biografia dos atores, dentre eles a de January Jones (Betty), a princípio escalada para interpretar a redatora cheia de potencial Peggy Olson, descartada por sua falta de ingenuidade, seu comportamento lascivo e frio de dona de casa triste e desprezada. Posteriormente comenta as principais campanhas publicitárias representadas no roteiro da série, abordando a relação entre realidade e ficção, pormenorizando detalhes históricos, por vezes anacronismos, “(por exemplo, a fonte do nome da agência ‘Sterling Cooper’ foi usada na série um ano antes de ser inventada na vida real – o horror!)” (MCLEAN, 2011, p. 16).

Na junção entre filosofia e comunicação, chamando para discussão os grandes filósofos gregos como Sócrates, Platão e Aristóteles, os autores Rod Carveth, professor assistente no departamento de Mídia de Comunicação da *Fitchburg State College*, e James B. South, presidente do departamento de filosofia da *Marquette University*, convidam o pensamento das “mentes mais poderosas” da cultura ocidental para a vida de Don Draper e

da tumultuosa agência de publicidade na obra “Mad Men e a Filosofia: Nada é o que parece” (2014).

A partir dos perfis psicológicos dos personagens, os autores discutem questões como o existencialismo, identidade, liberdade, ego, autenticidade e feminismo se aproveitando das diversas situações conflitantes dos ambientes familiar, social e profissional representadas na trama.

Na obra, abordam as diferenças de gênero sob o pensamento de Aristóteles, valendo-se do que o filósofo denomina, em um sentido restrito, de “injustiça”, para a discussão dos da segunda onda do feminismo encenado na narrativa. Assim, partem do pressuposto de que às mulheres da série – tal qual os homens –, são dotadas de livre-arbítrio, racionalidade, criatividade e outras características que as colocam no mesmo patamar de igualdade, argumentando que as mesmas deveriam ser tratadas como os homens, caso contrário, cometer-se-ia uma injustiça (2014, p. 246-251). Neste exercício, afirmam um empréstimo de um *ethos* masculino em suas construções igualitárias.

Entretanto, Betty Draper é aqui exclusivamente destacada por seu papel antagônico frente às outras mulheres da narrativa, compreendida como um “pônei valioso”, acessório a qual Don exibe como adorno em suas festas, ou mesmo como mãe e esposa perfeita de seus filhos. Não há um maior aprofundamento a respeito da personagem que escapem de seu contraexemplo emancipatório.

Por outro lado, por meio de uma análise histórica interessada nas construções do gênero feminino, Carolina Abelaira Silveira, em sua monografia “O batom, a máquina de escrever e o avental: uma análise das personagens femininas do seriado Mad Men” (2013), discorre sobre os “aspectos-chaves” da trinca representativa Peggy, Joan e Betty, associando cada uma a um objeto significativo na relação entre história e ficção audiovisual.

Para a autora, Peggy Olson é associada ao mundo público e a desassociação do homem como parâmetro central das relações sociais, sua conquista de emprego como redatora júnior (máquina de escrever) e seu enfrentamento ao machismo presente nas relações de trabalho, intencionariam representar a mulher emancipada dos anos de 1960, exteriorizada da dedicação exclusiva ao ambiente doméstico e das relações familiares, o que justificaria sua dificuldade no trato com as questões particulares.

No que cabe a Joan, sua construção se mostra atrelada à sensualidade e ao desejo estereotipado de mulher curvilínea americana (batom vermelho). A ruiva permearia os dois mundos, tanto lidando com os empecilhos machistas presentes na *Sterling Cooper*, como aos estereótipos contidos em sua imagem de mulher sexualizada, dona de casa e determinada a encontrar sua alma gêmea masculina.

Por sua vez, Betty Draper é destacada por sua construção circunscrita ao mundo privado, submetida aos afazeres domésticos (aventil) e às relações de poderes masculinas, em especial por seu marido Donald Draper. A autora problematiza sua experiência ao longo da série, atentando para as coerções sociais impostas pelas fortes políticas americanas do pós-guerra, utilizadas pelo governo no “convite” à volta ao lar e aos modelos estereotipados de feminilidades de mãe e esposa. Entretanto, a questão do figurino não é abordada mais profundamente, o “aventil”, é aqui compreendido como uma metáfora característica de Betty em suas frustrações limitantes ao lar.

Articulações estas também exploradas por Maria Eduarda Barbosa da Silva e Natália Lopes no artigo “Machismos e Tabus Sofridos Pelas Mulheres em Mad Men” (2016), buscando encaixar as representações das referidas personagens em modelos narrativos: a “emancipada quase masculina”, a mulher sexualizada que se transforma e a dona de casa histórica.

No entanto, em particular a este artigo, as autoras atribuem um importante papel ao amadurecimento de Sally Draper, primeira filha de Betty e Don. Segundo às mesmas, a personagem “bate de frente” aos valores morais inculcados por uma sociedade que desvaloriza as experiências infantis, encontrando em sua desenrolar, pormenorizadamente, em sua autodescoberta sexual, a abordagem de um tabu frequentemente silenciado por diversas produções audiovisuais.

Por meio de uma perspectiva cultural em “Mad Men: A Cultural History (The Cultural History of Television)” (2016), o historiador e biógrafo Bob Batchelor, juntamente com Marvin Keith Booker, professor de inglês na *University of Arkandas*, oferecem um panorama acessível de análises dos muitos temas da série.

Particularmente examinando a personagem de January Jones, os críticos ultrapassam sua construção antagônica e apostam em uma manobra forjada do criador Mathew Weiner para o deleite dos telespectadores que a enxergavam como obstáculo na narrativa, assinalando-a como a personagem mais polarizada da narrativa. Além disso, na

intermediação entre representação do passado e objetivos do presente, destacam a atualidade da série, explorando aspectos cotidianos para os telespectadores refletirem sobre suas próprias vidas, famílias, trabalhos e crenças éticas.

Há também os trabalhos ligados a teoria feminista do audiovisual, que lançam um olhar preocupado com as desigualdades dos gêneros e suas diferentes representações ao longo do tempo, neste caso, encontram-se obras como “MULHERES DIFÍCEIS: A Anti-heroína na ficção seriada televisiva americana” de Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2018), chamando a atenção para uma suposta complexidade de algumas narrativas na representação feminina no século XXI, inclusive *Mad Men*. Outro exemplo é “Mulheres em seriados: configurações” (2015) de Alvanita Almeida e Ivia Alves, investigando a relação sócio-histórica patriarcal ainda presente nas variadas produções supostamente abruptas do audiovisual contemporâneo.

Grosso modo, são múltiplos e crescentes os trabalhos que se dedicam a estudar os diversos meandros da série. Este fato, decorre da forma midiática da narrativa, exigindo do telespectador uma maior capacidade de interpretação, e dos modelos de representação multifacetados dos personagens, aos quais Matthew Weiner e sua produção apostam nas releituras de um passado audiovisual, aspecto que será analisado posteriormente.

Além disso, já existem trabalhos que se dedicam a levantar uma revisão de literatura acadêmica sobre a própria série, como em “Da narrativa de *Mad Men* à narrativa Acadêmica: Uma Revisão de Literatura” (2018), de Benjamin Vanderlei dos Santos e Jesana Batista Pereira.

De acordo com os autores, é possível afirmar que a trama é estudada principalmente em 5 campos semânticos, sendo eles: publicidade, cinema e TV, estudos de gênero, estudos culturais e estudos narrativos. Assim, os mesmos citam diversas obras, além de algumas das já referidas acima que se dedicam ao entendimento das representações vanguardistas da série

Nesta intenção, destaca-se o estudo quantitativo de Carmen Rojo Martínez, em sua “Análisis de conductas machistas en *Mad Men*” (2014), apontando 33 momentos em que há episódios sensíveis de machismo na trama, nos quais, 58% destes, são aceitos pelas personagens femininas. Ou mesmo na obra de Nicole Rudolph, diretora acadêmica do *Honors College* da Universidade de Adelphi em Nova York, intitulada “From home to the workplace: *Mad Men* or the irresistible rise of women” (2012), na qual a mesma reforça que tal como no ambiente profissional, como em casa, o seriado mostra-se como uma ilustração

do fracasso masculino, insistindo justamente na representação da derrocada deste homem moderno, substituindo a “força masculina” pela feminina.

Em que pese em sua repercussão comercial, há todo um “universo à parte” permeando os diferentes mundos da série que buscam maximizar sua interação com o público. O ganho vertiginoso da tecnologia e do audiovisual nas últimas décadas, ou como preferem Gilles Lipovetsky e Jean Serroy na obra “La pantalla global: cultura mediática y cine en la era hipermoderna” (2009), o “universo telânico” onipresente, multiforme e fragmentado das telas globalizadas do último século (cinema, TV, VHS, DVD, celular, *videogame*, computador, *tablets*, etc.) reconfiguram a relação do indivíduo com a representação em si, aproximando, por vezes, deturpando, a constituição de cinema como mundo e o mundo como cinema em uma expressão hedonista e democrática de “cinevisão”, impactando diretamente em sua cultura de massa.

Desse modo a propaganda vinculada a estas narrativas, bem como sua amplificação de mundos por meio de acessos aos bens de consumo, são compreendidas em pé de igualdade com sua própria produção, fundamentais na constituição de um processo sem fronteiras.

Sobre isso, inclui-se alguns exemplos, como o guia “The Fashion File: Advice, Tips, and Inspiration from the Costume Designer of Mad Men” (2010) da própria figurinista da série, Katherine Janie Bryant em coautoria com Monica Harel Concoran e ilustração de Robert Best, que procura estreitar as relações de figurino/personagem e servir como condutor de estilo para os telespectadores, ávidos por incorporarem o *vintage* aos seus guarda-roupas. Segundo January Jones, ao falar das escolhas dos figurinos pertinentes à Betty,

Desde o cinto, sutiãs, meias e anáguas, você se sente como uma pessoa diferente antes de cruzar uma linha. Todos esses elementos contribuem para me fazer sentir, andar e ter a postura como Betty. (...) Em um programa estilizado como Mad Men, isso é importante, à honestidade de contar histórias e dos atores. (...) Acho que um dos maiores elogios ao trabalho de Janie sobre Mad Men é como ela se inspirou na moda moderna (BRYANT; CORCORAN, 2010, traduzido pelo autor a partir do original)²².

Além disso a própria figurinista, em parceria com a marca *Banana Republic*, desenvolveu em 2012 uma coleção retrô inspirada nos elementos vintage da série, isto é, roupas produzidas recentemente que se influenciam em modelos passados dos anos 1920 a

²² *From the girdle, long-line bras, stockings, and petticoats, you feel like a different person before ever uttering a line. All those elements contribute to making me feel, walk, and posture as Betty. (...) On a show as stylized as Mad Men that's important to the honesty of storytelling and the actors. (...) I think one of the hugest compliments to Janie's work on Mad Men is how it has inspired modern fashion* (BRYANT; CORCORAN, 2010).

1960, recentemente alargando-se aos anos de 1990 (CONTANI, YAMANARI, 2013), intitulada *Mad Men Collection*²³.

Com mais de 60 peças, entre vestuários e acessórios, a coleção oferece uma visão moderna inspiradas nos figurinos de alguns personagens. O departamento masculino inclui blusas de malha, ternos com calças justas, além de acessórios clássicos de Donald Draper, como o chapéu fedora e gravatas de seda. As peças femininas compõem elegantes casacos, calças femininas, saias de cintura alta, blusas de seda com gola, vestidos dramáticos (no melhor estilo Betty Draper) ou mais tubulares e rente ao corpo, além de acessórios extravagantes, como cachecóis e saltos altos com estampa de oncinha.

Figura 07 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Conjunto feminino composto por calça social cinza, regata recortada preta, acrescido de luvas envernizadas, sapatos de saltos e bolsa com estampas de onça. Do lado direito, terno masculino retilíneo cinza escuro, com acessórios de chapéu no tipo fedora, gravata de seda, lenços brancos, sapatos sociais no modelo Oxford e casaco de inverno



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.wefashiontrends.com/banana-republic-mad-men/>. Acesso em: 31 de março de 2020.

²³ Disponível em: <https://www.amc.com/shows/mad-men/talk/2011/08/banana-republic-collection>. Acesso em: 31 de março de 2020.

Nesta primeira proposta, em relação à ideia de *look* feminino, observa-se a aposta da roupa muito próxima da estética de diversas personagens. As calças remetem simbolicamente à seriedade do ambiente de trabalho, semelhante às utilizadas por Peggy Olson durante as temporadas da série; a regata trabalhada em recortes, aludem-se a despretensão de Megan Calvet, sempre destoada das outras personagens por seu figurino mais criativo, jovem e contemporâneo; as luvas fazem menção à sofisticação de Betty Draper – especialmente nas primeiras temporadas onde seu visual era mais refinado e próximo a estética do *New Look* (**ver figura 7**) –, e o conjunto de saltos e bolsas estampadas de onça se relacionam à maneira quase vulgar de Joan Harris se vestir (**ver figura 3**).

Em relação ao conjunto masculino, atenta-se a uma nítida inspiração dos ternos retilíneos e formais utilizados pelo publicitário Donald Draper em sua seriedade no ambiente de trabalho (**ver figura 1**), acompanhado de seu característico chapéu fedora, que pouco se associa ao posterior relaxamento das identidades masculinas e ao ganho de casualidade das roupas representadas nas últimas temporadas, com camisas estampadas coloridas e shorts masculinos.

Figura 08 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Vestidos marsala, com cintura enfatizada e saia ampla, adornados com meia-calça transparente de bolinhas, salto alto preto e cachecol de estampa de onça. Na extremidade direita, vestido estampado com cor predominantemente laranja, cinturas marcadas e saias rodadas, acompanhados de sapatos de saltos bege trabalhado em recortes



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.wefashiontrends.com/banana-republick-mad-men/>. Acesso em: 31 de março de 2020.

Neste conjunto, a figurinista se inspira nos vestidos utilizados por Betty Draper ao longo das temporadas, estes, marcados pelo endosso da feminilidade, ombros estreitos, perfis delicados, cinturas marcadas e saias com maior volume. Entretanto, apesar de remeter uma ideia de feminilidade, tão pertinente ao *New Look* do estilista/criador Christian Dior em 1947, nota-se que as saias não são tão cheias e se caracterizam por serem mais curtas, não respeitando os “famosos” 40 centímetros de distância entre sua bainha e o chão peculiares às criações do estilista. Além disso, a cintura do primeiro modelo se caracteriza por ser mais alta do que as criações do estilista, a silhueta também não parece ser composta por sutiãs ou cintas que modelam o corpo desejado do período (ver **figura 07**). Esta concessão se dá, no intuito de uma atualização da peça, entretanto, de modo algum afeta a ideia de feminilidade associada aos vestidos. Segundo a própria figurinista:

Cada personagem do programa tem sua própria silhueta e inspiração para seu visual. Recriamos silhuetas modernas para Joan, Peggy e Betty, que

variam do corpo consciente à linha A. [...] Adaptamos as silhuetas e paletas de cores para serem mais usáveis às mulheres modernas e escolhemos tecidos que funcionam bem para as mulheres corporativas de hoje, mas também podem sair na cidade! (BRYANT, 2011, traduzido pelo autor a partir do original)²⁴.

Apesar da modelo ser parecida com a atriz January Jones diante de seus cabelos loiros, corpo delgado e pele pálida; a maquiagem clássica com batom vermelho e o cabelo preso lembram a aparência de Joan Holloway, reiterando nas propostas da coleção a junção das estéticas dos personagens principais da série.

Figura 9 - Imagem publicitária da coleção Mad Men Collection, parceria entre a marca Banana Republic e a figurinista da série Katherine Janie Bryant. Vestido *cocktail* preto e chumbo texturizado, acompanhado de colar de pérolas, meia-calça transparente e salto alto preto. Do outro lado, conjunto de alfaiataria na cor cinza, composto de blazer envelope e saias na altura do joelho, com acessórios de sapatos de salto alto preto, luvas envernizadas e lenços no cabelo



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.wefashiontrends.com/banana-republic-mad-men/>. Acesso em: 31 de março de 2020.

²⁴ Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/mad-men-janie-bryant-banana-republic_n_905541. Acesso em: 08 de maio de 2020.

Enquanto os elementos da imagem anterior remetem a uma feminilidade mais exacerbada, os modelos contidos na figura 10 representam uma silhueta menos adornada e mais retilínea.

De acordo com Valerie Mendes e Amy de la Haye (2009), duas silhuetas marcaram o fim dos anos 1940 até meados da década de 1950, a primeira compreendia um corpete ajustado, que acentuava e definia claramente os seios, com ombros naturais, cintura apertada e uma saia volumosa que variava de comprimento da barriga da perna ao tornozelo; a segunda se diferenciava apenas no fato que a saia era apertadíssima, sem volume, com uma longa abertura ou prega traseira para permitir o movimento (2009, p. 129).

Assim, o primeiro look representado na imagem acima está mais próximo aos moldes dos vestidos coquetéis utilizados principalmente por Joan Holloway (**ver figura 3**), com corpete ajustado e saia apertada²⁵. O colar de pérolas ali inserido, simbolicamente acionam um aspecto “classudo” para a peça, ao passo que a meia-calça transparente pode indicar uma ocasião noturna.

Em relação ao conjunto de alfaiataria composto por jaqueta com gola de linhas retas e saia alinhada, nota-se que a figurinista se alude a formalidade proporcionada pelos *tailleurs* dos anos 1950, que, salvos suas diferenças, foram lançados amplamente por diversas casas de moda, como Coco Chanel, Cristóbal Balenciaga e o próprio Christian Dior, em seu famigerado *tailleur bar*, traje símbolo do *New Look*.

Em 2012, a narrativa também gerou uma linha de maquiagem desenvolvida em conjunto com o grupo *Estée Lauder*, importante marca americana de cosméticos no segmento luxuoso. A coleção licenciada é inspirada nos toques *vintage* do contexto representado pela série, como a clássica boca avermelhada e as bochechas rosadas, composta por batom na cor “Cherry” e blush no tom “Evening Rose”. Em 2013, a marca de cosméticos repetiu a parceria, dessa vez com uma coleção de tons predominantemente em rosa, composta por blush, batom e esmalte²⁶.

²⁵ Segundo Alex Newman e Zakee Shariff em “Fashion A to Z: an illustrated dictionary” (2009), os vestidos coquetéis se caracterizam por seu comprimento até os joelhos ou abaixo, feito de tecido elegante e sendo apropriados para ocasiões semiformais, tais como eventos *Black Tie* e coquetéis.

²⁶ Disponível em: <http://ego.globo.com/beleza/noticia/2013/03/mad-men-inspira-criacao-de-roupas-e-cosmeticos-nos-estados-unidos.html>. Acesso em: 01 de abril de 2020.

Figura 10 - Primeira coleção do grupo Estée Lauder inspirada na série televisiva Mad Men



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em:

http://www.totalmakeup.com.br/materia.php?id_materia=268&Est%E9e%20Lauder%20Mad%20Men
n. Acesso em: 01 de abril de 2020.

Em 2010, a marca *Mattel* juntamente com a *AMC*, produziram um set de 4 bonecas Barbie baseadas na série. Representando os personagens de Joan, Roger, Don e Betty, a coleção *Barbie Collector "Mad Men" Dolls* foi desenhada pelo designer Robert Best, sendo moldadas em *Silkstone*, material que imita a textura e peso da porcelana, com preço sugerido de US\$74,95 nos Estados Unidos. Cada boneca vem com acessórios e roupas detalhadas dos personagens.

Figura 11 - Coleção *Barbie Collector "Mad Men" Dolls*



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <http://blogdebrinquedo.com.br/2010/03/bonecas-barbie-da-serie-de-televisao-mad-men/>. Acesso em: 01 de abril de 2020.

Se atentando à boneca que representa Betty, seu vestido foi baseado no episódio *Ladies Room* (T1: E2), quando a personagem sai para jantar com Don, Roger e Mona (primeira esposa de Roger). Na ocasião Betty vai ao banheiro e não consegue retocar sua maquiagem em função de suas mãos dormentes, pedindo ajuda a Mona que a auxilia e ouve suas queixas relacionadas a rotina limitante da casa, o exaustivo trabalho de cuidar de duas crianças e a respeito da tristeza que sentia devido ao falecimento de sua mãe. O vestido apresenta estampa de flores em fundo branco, saia ampla, cintura marcada adornada com um grande laço em tom de lavanda que ressaltam sua silhueta delgada. Apesar da boneca utilizar um colar de pérolas, na série Betty exibe um conjunto de joias verdes e douradas composto por brincos e colar chamativos. O modelo da personagem também acompanha bolsa e maquiagens utilizadas pela mesma no momento representado e, atualmente, pode ser encontrado no endereço eletrônico da empresa transnacional de comércio *Amazon*, a custo de US\$ 324.95, fora taxa de envio ao Brasil.

No ano de 2019, a marca *Funko*, conhecida por fabricar figuras colecionáveis da cultura POP, dedicou 5 modelos licenciados de sua autoria para representar os principais personagens de *Mad Men*. A coleção intitulada *Mad Men Pop! Vinyl Figures* apresenta Don

Draper trajado a terno e gravada com copo de uísque e cigarro na boca; Betty Draper com sua característica pinta no rosto, usando vestido em tom de amarelo pastel, segurando um cigarro; Joan Holloway com cabelo preso e vestido vermelho (um clássico!); Roger Sterling de terno e gravata, com copo de uísque e expressão sedutora, além de Peggy Olson em sua conhecida cena de abondo a agência de publicidade usando óculos escuros e portando seus pertences. Os bonecos medem aproximadamente 7,6 cm de altura e custaram US\$10,99 na pré-venda do site *Entertainment Earth*.

Figura 12 - Coleção Funko *Mad Men Pop! Vinyl Figures*



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://blogdebrinquedo.com.br/2019/07/bonecos-pop-mad-men-com-don-betty-peggy-joan-e-roger/>. Acesso em: 10 de maio de 2020.

Em 2016, um ano após o término da narrativa, o entrelaçamento entre a cultural de consumo, a série e o telespectador, extrapolaram os artefatos inspirados na obra, a exemplo do leilão de mais de 1,5 mil objetos utilizados em sua cenografia, dentre eles, alguns do lençóis florais amarelos e verdes que compunham as cenas das diversas traições de Donald Draper, a máquina de escrever de Peggy Olson, o anel do primeiro noivado de Betty, garrafas de bebida e copos utilizados por Pete Campbell e até um dos carros conversíveis do próprio protagonista. As vendas tiveram início no dia 1 de junho de 2016 e se finalizaram no dia 15 do mesmo mês no site da casa de leilões *ScreenBid*, não sendo informado seus valores.²⁷

No Brasil, a “queridinha pela crítica” conta com um espaço eletrônico exclusivo dedicado no caderno “Ilustrada” do jornal Folha de São Paulo. As matérias discutem eventos históricos representados na trama, como a disputa eleitoral entre J. Kennedy e Nixon, o assassinato do próprio Kennedy, a *Beatlemania* e outros, em conjunto com edições originais da própria Folha de São Paulo na data de suas ocorrências. O acervo pode ser acessado de forma paga e pesquisado por artigos de acordo com a temporada da série desejada.

Figura 13a - Especial de *Mad Men* nos cadernos “Ilustrada” do jornal Folha de São Paulo: a morte de Marilyn Monroe

The screenshot shows the top navigation bar of the Folha de São Paulo website, including 'UOL HOST', 'PAGBANK', 'PAGSEGURO', 'CURSOS', and 'UOL'. Below this is the 'FOLHA DE S. PAULO' logo and 'ESPECIAL MAD MEN' header. The main content area features a large article titled 'Morre a atriz Marilyn Monroe' with a black and white photograph of office workers in a newsroom. To the right of the main article are two sidebar sections: 'Curiosidade' (Curiosity) with a small portrait of Marilyn Monroe and text about the episode's focus on her suicide, and 'Trilha Sonora' (Soundtrack) with a play button icon and text about the song 'I'm Through with Love' from the musical 'How to Succeed in Business Without Really Trying'.

²⁷ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2016/06/mad-men-leilao-pela-internet-tem-mais-de-15-mil-objetos-da-serie.html>. Acesso em: 2 de abril de 2020.

Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/madmen-2015/temporada-1/12-kennedy-vence-nixon-e-torna-se-presidente-dos-estados-unidos.shtml>. Acesso em: 12 de outubro de 2020

Figura 14b - Especial de *Mad Men* nos cadernos “Ilustrada” do jornal Folha de São Paulo: a morte de Marilyn Monroe

Hoje os funerais de Marilyn; 15 convidados

HOLLYWOOD, 7 (UPI) — Os familiares de Marilyn Monroe ocupavam-se hoje das exequias da extinta estrela, procurando evitar o ambiente circoense que caracterizou os funerais de muitos personagens de Hollywood. Decidiram não convidar um grande número de celebridades por temor de que atraíam uma enorme multidão de curiosos.

Esqueceram-se, porém, de convidar a imprensa para determinar o local dos funerais e o número de convidados. Um telefonista recebeu uma chamada para avisar a todos que Marilyn havia sido enterrada duas vezes.

Em seu último processo, ela foi enterrada para ser cremada e depois incinerada. Um terceiro enterro foi realizado "Noblesse" foi realizado, neste caso, quando ela foi colocada a enterrar de novo de novo, em seu domicílio, no primeiro horário de domingo.

A exequia de Marilyn não dispôs de uma música adequada, convocou um número de "big band" norte-americana, como realização americana, no mesmo dia, no Westwood Memorial Park.

Di Maggio

Joe Di Maggio, marido de Marilyn, morreu de câncer de pulmão, em 1954, porém conservavam relações muito amigáveis e mantinham um relacionamento bastante íntimo. A mãe da atriz se encontra residiendo em um hospital na cidade de Los Angeles, na indústria da atriz. Marilyn recebeu um fundo de 50.000 dólares, em seu favor, no último ano de vida de seu pai, nomeando a mãe, Nelson administradora do mesmo.

Elogio fúnebre

O padre... (text partially obscured) ...

O... (text partially obscured) ...

Esqueceram-se, porém, de convidar a imprensa para determinar o local dos funerais e o número de convidados. Um telefonista recebeu uma chamada para avisar a todos que Marilyn havia sido enterrada duas vezes.

Outros telegramas na pag. 2 e reportagem sobre a vida de Marilyn na 111. pag. da FOLHA ILUSTRADA

Marilyn no necroterio

LOS ANGELES — O... (text partially obscured) ...

Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <http://temas.folha.uol.com.br/madmen-2015/temporada-1/12-kennedy-vence-nixon-e-torna-se-presidente-dos-estados-unidos.shtml>. Acesso em: 12 de outubro de 2020.

Na edição dedicado à morte de Marilyn Monroe, o jornal salienta o alcance global da estrela e como a trama representa sua perda sob olhares femininos, com Peggy Olson

desacreditada e todas funcionárias da agência visivelmente abalada, tanto como os comentários misóginos de Don: “Não estou surpreso pelo pouco que sei dela”. A edição também traz, ainda que pouco legível, a notícia da morte da estrela pelo próprio jornal publicado em 1962, ressaltando os detalhes do seu funeral, bem como os esforços da família para evitar curiosos na cerimônia e para não tornar o funeral “circense”, característico de outras estrelas de Hollywood. Além disso, consta informações sobre o próprio uso da música de Marilyn *I'm Through with Love* colocada como trilha sonora nos créditos do episódio *Six Month Leave*, no 9º episódio da 2ª temporada, logo após uma briga entre Roger e sua mulher.

Ainda na Folha de São Paulo, em 2015 no caderno “Ilustríssima” intitulada “Ponto Crítico – ‘Mad Men’ é isso aí”, Sérgio Dávila, editor executivo e colunista da própria Folha de São Paulo afirma que *Mad Men* começou como *cult* em 2007 e terminou como um sucesso de crítica e de público. O autor resalta a complexidade da trama trazendo personagens secundários que fugiam da bidimensionalidade encontrada em outros gêneros, tais como as séries de comédias com risadas de plateias, *plots* sofisticados (uma série de eventos interligados por meio de uma cadeia de causa e efeito e que dizem respeito a um personagem) se comparado a uma novela brasileira, além do caráter anti-heroico de *Don Draper*: um “homem difícil” de moral duvidosa que a cada semana conquista e choca o público²⁸.

Ademais, são inúmeros os produtos mercadológicos influenciados pela narrativa, como camisetas com figuras dos principais personagens vendidas em *e-comercces*, itens decorativos como pôsteres ou quadros, utilitários como canecas e cadernos, além dos próprios *boxes* de todas temporadas, contando por vezes com cenas inéditas, bastidores ou comentários dos próprios criadores (a título de curiosidade, nada baratos!)

Neste exercício de mapeamento, se destaca ainda o grande número de vídeos criados por fãs ou empresas privadas que circulam na *internet* e auxiliam a compreensão das decisões dos roteiristas, salientam os detalhes históricos e colaborando no destrinchar da narrativa de *Mad Men*. Dentre eles, aliados a intenção desta pesquisa, destacam-se dois: “The Tragedy of Betty Draper”²⁹ do canal *The Take* instalado na plataforma de vídeos *Youtube*, apresentando um panorama geral da personagem e os motivos para sua “tragédia”; e “Fashion Expert Fact

²⁸ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/05/1632435-ponto-critico---mad-men-e-isso-ai.shtml>. Acesso em: 17 de outubro de 2020.

²⁹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gHrnNwrz5TU>. Acesso em: 02 de abril de 2020.

Checks Mad Men's Wardrobe”³⁰ do canal *Glamour*, especificando, de acordo com a historiadora Raissa Bretanã, como a figurinista Katherine Janie Bryant criou os estilos de Betty, Joan e Peggy por meio de fórmulas específica de silhuetas e paletas de cores individuais.

A série colaborou ainda no impulsionamento da carreira de alguns dos atores que interpretaram seus principais personagens. Jon Hamm (Don) atuou em diversos filmes, dentre eles “Atração Perigosa” (2010), adaptação do romance *The Prince of Thieves*, escrito e dirigido por Ben Affleck, no qual o ator interpreta Adam Frawley, um agente Especial do FBI que investiga os assaltantes de banco Doug MacRay (Ben Affleck) e Jem (Jeremy Renner). Além disso, o “eterno Don Draper” participou do episódio especial de Natal na série *Black Mirror*, antologia de ficção científica que representa as consequências desmedidas do avanço tecnológico criada por Charlie Brooker. Lançado em dezembro de 2014, *White Christmas* é um dos capítulos mais bem avaliados da série e traz Hamm no papel de Matt Trent, um estranho treinador de relacionamentos que administra um dispositivo de realidade aumentada chamado *Z-Eye*, implante neural de comunicação e mídia, espécie de facilitador de comunicação para os tímidos que transmite a visão ao vivo para um computador. Mais recentemente, o ator também “dá vida” a Denis McDonough, chefe de gabinete do presidente Obama em “O Relatório” (2019), longa dirigido por Scott Z. Burns que representa a investigação sobre o Programa de Detenção e Interrogatório da CIA criado após os atentados de 11 de setembro.

No caso de January Jones, após encerrar as gravações de *Mad Men*, passou a integrar o elenco da série “O último homem da Terra” (2015), uma comédia que conta a história de sobreviventes de um vírus que eliminou quase toda a população mundial, na qual a mesma faz o papel de Melissa Chartres Rodriguez, uma ex-corretora de imóveis. Anteriormente, emprestou sua beleza e frieza *à la* Betty Draper para a mutante Emma Frost em *X-men: Primeira Classe* (2011), parceira fiel de Erik Lehnsherr, o tão conhecido “Magneto” (Michael Fassbender).

Em relação ao trabalho de Elisabeth Moss (Peggy), ressalta-se seu trabalho em “O Conto da Aia”, criado por Bruce Miller em 2016, baseado no romance homônimo de 1985 da escritora canadense Margaret Atwood sobre a distopia de Gileade. Moss interpreta June

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O5qDIWBnbwU>. Acesso em: 31 de março de 2020.

Osborne, renomeada como Offred, serve sexual que tem como máxima finalidade oferecer-se como reprodutora às famílias inférteis de um futuro próximo e nada convidativo governado por uma teonomia cristã, espécie de sociedade produtora de castas, militarizada, hierárquica e ultraconservadora que domina o que um dia foi o território dos Estados Unidos. Em 2020, a atriz atuou em “O homem invisível”, longa dirigido por Leigh Whannell e estrelado por Moss, uma adaptação da obra de H.G. Wells que já ganhou uma versão cinematográfica em 1933. A história acompanha Cecilia Kass (Elisabeth Moss), que escapa de uma relação abusiva com Jack Griffin, seu ex-namorado cientista que encontra uma maneira de ficar invisível, porém acaba se tornando um assassino insano.

Contando com seus personagens multifacetados e imprevisíveis, heróis alcoolizados e infiéis, mulheres “complexas” que “abandonam” seus próprios bebês ou se masturbam no vibrar de suas máquinas de lavar-roupas, *Mad Men* apresenta um mundo até então pouco explorado pelo segmento audiovisual seriado no início do século XXI, marcando uma espécie de ruptura entre um modelo ideal de sociedade e a sua face mais íntima e sombria dos segredos humanos, sempre presente em diversas obras, mas em sua maioria, eufemizadas ou ocultadas por seus constantes “ finais felizes”.

De modo geral a crítica não poupou elogios à série, apoiando-se nos aspectos imorais articulados pelo mundo criado por Matthew Weiner na proeza de suas referências “fidedignas” ao período, e nas “lições” as quais a narrativa pode ensinar aos amadores na área de *marketing*³¹. No jogo entre representação e realidade, a narrativa faz uso de um passado audiovisual para a discussão de problemáticas cotidianas, encenadas em suas melhores versões de “para maiores de 16 anos”, flertando com seus telespectadores cansados de dramas politicamente “polidos”, e, neste caminho, conquistando uma legião de fãs ávidos por novas formas de contar.

Neste intuito, o próximo item, debruça-se sobre os aspectos considerados de “rupturas” em suas experiências audiovisuais, em especial, seus moldes narrativos, masculinidades “anti-heroicas”, assim como sua questionável “complexidade” feminina.

1.1 – *Mad Men*: rupturas audiovisuais e estéticas anti-heroicas

³¹ Disponível em: <https://resultadosdigitais.com.br/agencias/mad-men/>. Acesso em: 04 de abril de 2020.

Os Drapers – um belo publicitário, sua mulher ex-modelo e os seus dois filhos (mais tarde três) – simbolizam o poder e a prosperidade americana na era da Guerra Fria. Vivem numa versão do início dos anos 60 de uma "McMansion" na cidade de Nova Iorque. Ao sair pela porta, o pai apanha seu chapéu e aventura-se até à estação de trem, enquanto a mãe fica em casa com os mais novos, enchendo seus dias com televisão, conversando e fofocando com outras mães que também ficam em casa acompanhadas de um maço de cigarros à mão. Eles têm uma criada afro-americana, o que as distingue dos seus vizinhos suburbanos um pouco menos ricos. O seu trabalho centra-se em manter as crianças contidas. O jantar está na mesa quando o pai chega à casa, assim como uma bebida forte ou duas ... ou três. (BOOKER; BATHELOR, 2016, p. 33, traduzido pelo autor a partir do original.³²

Sentado em sua cadeira de direção criativa em uma importante agência de publicidade dos anos de 1960, um homem, notoriamente branco e provedor do sustento da casa, vende sonhos americanos e se vale do discurso do amor para comercializar meias calças de nylon³³. Em casa, à sua espera, dois filhos dignos de “comercial de margarina” e uma mulher de aparência *à la* Grace Kelly, herdeira dos valores do pós-guerra, o aguardam para o desfecho de um mais um dia nos hospitaleiros e bem avizinados subúrbios de Nova York.

Ao primeiro olhar, a breve descrição acima alude a um conjunto de fatores que corroboram a imagem daquele típico “herói tradicional” e a uma persistente “passividade

³² *The Drapers – a handsome advertising executive, his former model wife, and their two children (later three) – symbolize American power and prosperity in the Cold War era. They live in an early 1960s version of a “McMansion” in a New York City commuter town. Dashing out the door, Dad grabs his hat and ventures forth to the train station, while Mom stays at home with the youngsters, filling her day with television, gossipy chats with other stay-at-home moms, and a ubiquitous pack of cigarettes at the ready. They have an African American maid, which sets them apart from their slightly less wealthy suburban neighbors. Her job centers on keeping the children contained. Supper is on the table when Dad gets home, as well as a stiff drink or two ... or three.* (BOOKER; BATCHELOR, 2016. p. 33).

³³ Filosofia norte-americana que atrelava a ideia do homem bem-sucedido a sua riqueza e em sua capacidade aquisitiva de bens de consumo em uma sociedade capitalista. Nos anos de 1960-70 a propaganda utilizaria deste método para acelerar este processo, lançando esforços para estabelecer a ideia de que as sociedades baseadas no consumo eram mais frutíferas e democráticas (BOOKER; BATCHELOR, 2016).

feminina”, de tal modo que, de antemão, possa parecer mais uma narrativa, dentre muitas outras pertinentes a uma cinematografia clássica, que tenciona em seus discursos problemáticas de uma classe média atropelada pelas adversidades de uma vida moderna e monótona.

Espaço este, onde a figura masculina, previsivelmente, apresenta um maior desenvolvimento no ambiente exterior ao lar – aquele que trabalha fora e “resolve” os problemas da família –, participando minimamente da criação de seus filhos que o recebem sob gritos aclamados de “Veja mãe! O papai chegou!”, ou em sua melhor versão americana “Daaaaadddyyyyy!!!”, dignos de super-heróis que vieram para “salvar” o dia.

Em relação ao gênero feminino, o lar é manifestado como seu castelo, onde a mesma exerce sua “monarquia doméstica” com ajuda de outras pessoas, notadamente negras, que a auxiliam nos serviços da casa e nas atividades exteriores, como ir ao mercado, buscar as crianças na escola e outras obrigações que assolam os fatigantes afazeres do dia a dia, isso tudo sem desvencilhar-se de seu orgulhoso título de “Dona de Casa” e se encontrar perfeitamente arrumada a espera de seu cônjuge para o encerro de suas tarefas.

A narrativa em questão, fortifica essa interpretação, dá margens para a exibição e desenvolvimento desse herói masculino e dessa mulher adorno e “rainha do lar” de classe média. Esta é uma construção presente na série analisada, e que não deixará de ser eludida e abordada ao longo desta investigação. Entretanto, o movimento que se segue, intenciona compreender os aspectos tidos como “revolucionários” nos modos de contar da série televisiva *Mad Men*, neste ponto, seu modelo narrativo e midiático, bem como sua representação anti-heróica tocantes aos gêneros masculino e feminino, mostram-se como fundamentais e norteadores para o encaixe do objeto intencionado.

Historicamente, a construção cinematográfica clássica americana convencionou uma série de linguagens e códigos coniventes com as ideologias patriarcais de produção, realização e representação. Por meio do *star system*, movimento industrial cinematográfico instalado em Hollywood a partir da década de 20, amplamente aceito desde sua instalação, o específico cinematográfico, isto é, a iluminação, a montagem, o enquadramento, e outros aspectos componentes do que se convencionou chamar de linguagem cinematográfica, engendrou mundos frequentemente balizados por imagens estereotipadas, inculcando os papéis relativos aos diferentes gêneros no imaginário ocidental (GUBERNIKOFF, 2016).

Desse modo, a produção da identidade masculina foi configurada no domínio público, cabível às relações sociais, bem como a política e aos negócios. Por sua vez, a manifestação cultural feminina, circunscrita ao seio da família e nos limites da casa, “entendidas durante muito tempo como formas anistóricas, associadas à gestação e aos cuidados com a prole, portanto, como funções de caráter repetitivo, imutável e natural” (CARVALHO, 2008, p. 19).

O que torna a referida obra *interessante*, e aqui leia-se, evasiva a uma estética audiovisual passiva e convencionalmente manifestante do que pode se chamar de “tradicionalmente oferecida”, é justamente suas adversidades narrativas. Aquelas que assaltam essa tal monotonia produtora de uma identidade una e polida de seus personagens, construtoras desses mesmos heróis tradicionais rasos e dessas donas de casa “prontas para serem salvas”. Ao mesmo tempo, sequestram e destramam o caráter de seus próprios protagonistas, rompendo de antemão como uma futura empatia com o público, mas, neste mesmo caminho, coloca-os sob uma perspectiva do possível, próxima, mesmo que distante temporal e contextualmente do cotidiano de seus telespectadores.

Pertencente a uma estética revolucionária da televisão batizada pelo jornalista Brett Martin (2015) de “Primeira Onda da Terceira Edição dos anos Dourados”, *Mad Men* está inserida nesses novos moldes de narrativas estadunidenses serializadas que são identificadas no final da década de 1990, o que implica justamente na retomada de outros valores, tanto no aspecto propriamente estrutural das séries contempladas, sua redução a 13 unidades discursivas, anteriormente composta por 22 episódios, como personagens multifacetados em suas nuances psicológicas e comportamentais, aproximação das batalhas cotidianas que assolam seus telespectadores, histórias mais complexas com um maior apelo de exercício de memorização, mas também, um certo “desapego” ou até aleatoriedade intencional em seus arcos dramáticos, ao passo que não se exclui a possibilidade do personagem principal “tomar” outros rumos na trama.

Em partes, o público mostrava-se disponível porque esses programas traziam homens enfrentando batalhas cotidianas que os espectadores reconheciam. Esses protagonistas pertenciam a uma espécie que se poderia chamar de Homem Acossado ou Homem oprimido – atormentado, aflito e frustrado pelo mundo moderno. [...] Correspondendo aos seus protagonistas, essa nova geração de programas trazia histórias muito mais ambíguas e complicadas do que qualquer outra coisa que a televisão, sempre tentando agradar ao público mais amplo e ao maior número de anunciantes possível, já tinha colocado no ar. Esses programas apresentavam narrativas cruéis: sem demonstrar a menor comiseração pelos

personagens prediletos do público, não ofereciam muito catarse nem aquelas resoluções fáceis, tradicionalmente oferecidas. [...] Não só essas eram novas espécies de histórias, como estavam sendo contadas dentro de uma nova estrutura formal. O fato de os programas a cabo terem duração menor do que os apresentados pelas redes tradicionais de televisão – com doze ou treze episódios em comparação com os antigos 22 – foi só o começo, embora tenha sido algo importante. Treze episódios denotavam mais tempo e cuidados dispensados à redação de cada um. Por outro lado, revelavam menos riscos financeiros por parte da emissora, o que se traduzia em mais riscos criativos na tela. O resultado foi uma arquitetura narrativa que poderia ser descrita como colunata: cada episódio era um tijolo de formato sólido, distintivo e satisfatório, além de fazer parte de um arco com a duração de uma temporada, que, por sua vez, manteria uma ligação com as demais temporadas para formar uma obra de arte coerente e com identidade própria. (MARTIN, 2015, p. 21-23).

Essa nova configuração, tanto em termos de representação como nas estruturas midiáticas proporcionam ao desenrolar da trama de *Mad Men* espaço para a exploração de valores outros daqueles ligados a um simplório protagonista, ganhando profundidade ao se desviar de uma história centrada no dualismo de mocinhos e vilões e apostando em caminhos pouco prováveis, até então, de ganhar a atenção do grande público.

Vícios relutantes, como o cigarro e bebidas advindos de uma necessidade de se encontrar em uma pós-modernidade que se anuncia, quebrando a fixidez das identidades e indicando as diversas possibilidades de existências humanas; inúmeros adultérios, motivados pelo desejo de uma dominação masculina, ameaçada pela conquista de um espaço feminino não mais restrito aos ambientes receptivos de locais de trabalho, invadindo as salas de reunião “impregnadas de testosterona”; relações sociais repletas de valores individualistas na tentativa de escalar os muitos arranha-céus da *Madison Avenue* e, não obstante, uma corrida espacial “de fundo”, resultado da racionalização e exibição de uma tecnologia “de ponta” mas, em seu outro extremo, a denúncia do desejo de um novo mundo como escape dos conflitos humanos³⁴.

Sexo, violência, derrocada do homem moderno, machismo, preconceitos, adultérios escancarados, divórcios, todos aspectos que permeiam a dita “revolução da televisão a cabo” desse novo milênio, e que encontram nos discursos narrativos de *Mad Men*, afincos e legitimidades para as infidelidades e aventuras de Donald Draper, bem como para uma

³⁴ O conceito “dominação masculina” se refere a modos de violências simbólicos, que se mascaram e se mantêm em meio as suas próprias construções, se colocando como legítimos e dissimulando as relações de forças que os sustentam (BOURDIEU, 1999).

representatividade feminina “supostamente” destoada de seu lugar de tradição (aspecto que será investigado no item a seguir).

“Despudor audiovisual” indicado acima, proporcionado pelo que Jason Mittel (2012) denomina de “complexidade televisiva”, efeito do desenvolvimento tecnológico televisivo das transmissões a cabo no início dos anos 1980, como o canal por assinaturas HBO (*Home Box Office*), “protegidos” pelo direito de uso em um novo modelo, priorizando a qualidade ficcional em relação aos números quantitativos de audiência:

Em seu nível mais básico, é uma redefinição de formas episódicas sob a influência da narração em série – não é necessariamente uma fusão completa dos formatos episódicos e seriados, mas um equilíbrio volátil. Recusando a necessidade de fechamento da trama em cada episódio, que caracteriza o formato episódico convencional, a complexidade narrativa privilegia estórias com continuidade e passando por diversos gêneros. (MITTEL, 2012, p. 36).

Desse modo, a resolução das problemáticas colocadas pela trama insiste em um maior apelo de interpretação e ligação dos acontecimentos por parte do telespectador, o que, conseqüentemente, proporciona um ganho de espaço e desenvolvimento para novos meandros sociais, não necessariamente presos a uma obrigatoriedade resolutiva em cada unidade discursiva (episódio). Neste rearranjo, “a narrativa episódica permite a sensação de completude e a catarse esperada na resolução de problemas pontuais; enquanto a serial possibilita o desenvolvimento de tramas que não caberiam nos limites temporais de um único episódio” (MUNGIOLI, PELEGRINI, 2013, p. 28).

No que cabe a construção ao gênero masculino, os aspectos conflitantes dessa história flertam com um certo tipo de telespectador, aqueles mais interessados em narrativas “problemáticas”, ou melhor, “difíceis”, ao passo que por mais galã e inicialmente instigante que Donald Draper possa parecer, a julgar por suas ideais geniais, inteligência maquiavélica, raciocínio rápido e poder de persuasão, “vendendo gelo a esquimós”, sem demora suas infidelidades e artimanhas são postas ao público, delineando sua construção anti-heroica, “categoria que representaria personagens que colocam em xeque a questão da fragilidade masculina ao apresentar protagonistas que vivem vidas conturbadas, regadas de contendas, disputas, violência e de decisões de moral duvidosa (MEIMARIDIS; URBANO, 2018, p. 325), ao ponto de se relacionar com a professora da creche de sua própria filha enquanto sua angustiada esposa o espera em casa (T3: E10), ou mesmo, em transe, se livrar de uma amante estrangulando-a (T5: E4).

Herdeiro em seu modelo narrativo de um não convencional, problemático e careca chefe mafioso manipulado por sua esposa (Tony Soprano, em *The Sopranos*³⁵), Donald Draper manifesta em seus estratagemas narrativos, impregnados de um intencional *storytelling* politicamente incorreto, espaço para a construção da relação de empatia entre personagem e telespectador, onde sujeitos e valores, até então nada convidativos a adentrarem às telas de televisão dos lares americanos, manifestam oposição a este tão recorrente, polido e inatingível herói clássico, aproximando o telespectador a suas múltiplas, e, por vezes contraditórias, facetas de existência.

Nessa investida, ao abordar a relação de aceitação das séries americanas, especialmente na França, François Jost infere que parte deste processo identificação se deve ao aspecto próximo de suas representações, conferindo-lhe uma espécie de “realismo audiovisual” que se auto explica em suas abordagens narrativas. Assim, a queda do herói clássico, ou como define o autor, “alto”, se alia neste movimento de reconstituição do “real”, atinando o telespectador:

A impressão de que as séries atuais são mais *realistas* do que as mais antigas sustenta-se nessa erosão progressiva do herói superior aos humanos e ao seu contexto (o herói na mitologia grega é o intermediário entre os deuses e os homens) [...] São essencialmente heróis de séries fechadas sobre elas próprias, que se encontra em todos os episódios cada vez mais idênticos a eles próprios, tão inalteráveis como estátuas. [...] Se esses heróis perfeitos subjugam uma parte do público (sobretudo as crianças e os mais velhos) eles podem também humilhar o telespectador com o peso de sua perfeição. (JOST, 2012, p. 36).

O fato de Donald Draper se configurar como um conhecido diretor criativo nos anos de 1960 em Nova York, ou mesmo sua identidade escondida, não interrompem ou anulam o processo de identificação com os telespectadores. O drama experienciado em sua casa, os problemas familiares, e sua própria angústia interna, flertam com problemáticas rotineiras semelhantes às enfrentadas do outro lado da tela. Ademais, suas características “repugnantes” se unem neste jogo de construção de um “verdadeiro” e falho ser-humano.

³⁵ *The Sopranos* (1999), ou “Família Soprano” no Brasil, é uma série americana criada por David Chase e produzida pela HBO, onde Tony Soprano (James Gandolfini) negocia sua vida, e drama familiar, com os “afazeres” da máfia americana. Neste caminho, o “pai de família” lida com momentos de fúria e assassinatos, ao mesmo tempo que se trata com psicóloga e tenta resolver os diversos acontecimentos rotineiros que assolam sua família. Negociação e reformulação da posição “alfa” masculina para a criação do “Pai dos anti-heróis”.

A constante necessidade do trabalho, onipresente no cotidiano de Draper o produzem como um sujeito apático e conflitante aos vínculos de família e sociedade. Não é incomum encontrar nos diversos episódios da trama comportamentos que se relacionam com essa ideia. Em *Marriage of Figaro* (T1: E3), Don se ausenta da festa de aniversário de sua filha Sally para ir buscar seu bolo e acaba retornando muito tempo depois, quando a comemoração já tinha se encerrado. O desconforto e a necessidade de se afastar daquele vínculo familiar e de amigos, representa sua pouca proximidade com um mundo de relações duradouras e sólidas, desfragmentando seu caráter e minando suas relações sociais. Draper é representado sempre pensando no trabalho, “tira” suas ideias de situações cotidianas vivenciadas por ele, e acaba que as vivências rotineiras são sempre observadas por uma lógica de objetificação, prejudicando sua experiência com o momento.

Na obra “A corrosão do caráter e o desaparecimento das virtudes com o novo capitalismo” (2012), o sociólogo e historiador Richard Sennet discorre sobre as consequências de um capitalismo moderno que impacta nas relações sociais e na própria formação pessoal do indivíduo. Segundo o autor, esse novo modelo de capitalismo, intitulado como flexível, ataca os modelos de trabalhos até então baseados em uma estabilidade de carreira e a longo prazo. Com novas imposições, as relações de trabalho se dissolvem, culminado em um modelo imediatista e efêmero, flexibilizando a jornada e inserindo os indivíduos a riscos constantes.

Don Draper é um homem de negócios, por mais que Sennet localize essa nova categoria em tempos mais recentes como a década de 1990 por meio de um mundo mais globalizado, a “falta” das emoções de Draper, o trabalho flexibilizado em sua casa, sua rotina instável e o clima de mudanças nos anos de 1960 podem ser interpretados como um início de uma rotina de trabalho corrosiva que prejudica às experiências dos indivíduos, “sobretudo aquelas qualidades de caráter que ligam os seres humanos uns aos outros, e dão a cada um deles um senso de identidade sustentável” (SENNET, 2012, p. 27). Características que oferecem brechas para a constante insatisfação e até alienação do personagem. Não à toa, no mesmo episódio citado acima, Don dá um cachorro para sua filha como meio de se desculpar pela ausência em seu aniversário.

Insatisfeitos com histórias de médicos sobrecarregados de casos “impossíveis” ou mesmo de tiras policiais que resolvem os mais “cabeludos” casos, é justamente em um passado do pós-guerra construído em meio a primeira metade do século XXI em que as

relações humanas são postas à prova e são assumidas em suas formas plurais, tutelando a afeição por protagonistas duvidosos.

Este apelo multifacetado da condição humana, diga-se, esta não linearidade homogenia e ética comportamental do anti-herói masculino, que capacita o mesmo protagonista a “sustentar” a casa e a “resolver” os problemas da família, o autoriza a ser infiel, a esconder sua verdadeira identidade, e a criar uma afinidade inesperada com o telespectador por meio de sua construção complexa e moralmente incorreta. Aspectos estes que assumem outras configurações nas exportações de imagens femininas tidas como “anti-heróicas”, marcadas ainda por um caráter afirmativo em suas construções se contrapostas às torpezas autorizadas do modelo masculino, simpáticas aos telespectadores.

1.2 – As “anti-heroínas” de *Mad Men*: aspectos destoantes da fabricação audiovisual

Dissertar sobre o gênero feminino é arriscar-se em um campo de conhecimento constantemente repensado, rearticulado e requestado por inúmeros sujeitos. A identificação mostra-se como um aporte seguro para diversas camadas da sociedade, ao passo que acolhe, problematiza e fortifica os indivíduos a qual reiteram, ao mesmo tempo, demonstra-se, por vezes, como um *locus* social espinhoso, “quase” que desprendido de uma realidade material, na qual uma característica, seja ela física ou psicológica não define *a priori*, por assim dizer, a totalidade dos que a contemplam. De acordo com a filósofa Judith Butler em seu artigo “Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo” (1998):

qualquer esforço para dar conteúdo universal ou específico à categoria mulheres, supondo-se que essa garantia de solidariedade é **exigida de antemão**, produzirá necessariamente facções e que a “identidade” como ponto de partida jamais se sustenta como base sólida de um movimento político feminista. As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. Isso não quer dizer que o termo “mulheres” não deva ser usado, ou que devemos anunciar a morte da categoria. Ao contrário, se o feminismo pressupõe que “mulheres” designa um campo de diferenças indesignável, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação. (BUTLER, 1998, p. 24-25)

Neste ponto, investigar o feminismo, não é aproximar-se de uma definição acabada, universal e exata na designação de uma realidade substancial, mas entendê-lo como um

conjunto de teoria e práticas historicamente variáveis da constituição e capacidade dos sujeitos femininos (ERGAS, 1993, p. 598).

Ao mesmo tempo, submetê-lo a um “congelamento” de um produto audiovisual por intermédio da imagem e do som, é articulá-lo com o contexto histórico e social de sua produção, de modo a engendrar visões de mundo, posicionamentos particulares, disputas por lugares de memórias e produções de sujeitos que adensam o jogo de impressão de realidade (KORNIS, 2008), tornando-os responsáveis pelas imagens ali inseridas e, neste feito, lançando mão da versão do acontecido, assumindo-se para um espectador desavisado, como valor “elucidativo” e, de certo modo, restrigente de como o encenado “deveria ou deve ser”.

A respeito de imagens femininas, ou melhor, símbolos ou outros indícios que representam a construção do feminino ao longo da história, a problemática é ainda mais delicada. Em sua obra “Minha história das mulheres” (2007), Michelle Perrot argumenta que o campo científico que estuda o gênero feminino, lida a todo momento com uma ausência de “vestígios” dos próprios sujeitos analisados, um “silêncio” consubstancial das fontes advindos de uma desvalorização do feminino como digno de honra e de produção de conhecimento, registros estes que protagonizariam o “ser mulher”, aqui entendido sempre em sua multiplicidade na narrativa histórica.

Há uma abundância de fontes nas quais as mesmas são estereotipadas, tidas, ora como heroínas, na qual o apelo justifica-se por um “engrandecimento atípico”, inesperado e “naturalmente impróprio” da figura feminina, neste caso, atestado pela proximidade de atitudes compreendidas como “masculinas”, outras vezes, tomam nota por seu aspecto maniqueísta, em parte guardadoras dos “bons valores e costumes” e/ou por seu caráter pecaminoso, que seduzem os homens aos prazeres carnavais.

No tocante às narrativas audiovisuais, esse cenário representativo compõe ainda o roteiro de muitas produções, ora tensionadas em seu aspecto supostamente ativo em suas ações dramáticas, a custo de um travestimento quase masculino em suas identidades e comportamentos; bem como em suas construções triviais, esculpida nos princípios potenciais tangentes às curvas de seu corpo.

Entre a imagem de um maniqueísmo caricatural ou a “compra” de uma virilidade patriarcal, carece a construção audiovisual que lhes imprimem humanidade, contradição, expansividade, e, acima de tudo, possibilidades em suas próprias ações, cujo os aspectos tidos como próprio de uma “natureza feminina” – aqueles normalmente situados no campo do

emocional – instalam-se no mesmo espaço com a racionalidade tão convencionalmente característica e batida dos corpos masculinizados.

De acordo com a cineasta e crítica feminista Laura Mulvey em sua obra “Prazer visual e cinema narrativo” (1983), a construção de mundos cunhada pelo cinema estadunidense é norteada por uma insistente lógica relativas aos papéis de gênero, na qual o olhar masculino delinea um mecanismo de prazer e plenitude ao submeter à mulher sob a condição de objeto passivo do olhar,

Num mundo governado por um desequilíbrio sexual, o olhar foi dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta a sua fantasia na figura feminina, estilizada de acordo com essa fantasia. Em seu papel tradicional exibicionista, tendo sua aparência codificada no sentido de emitir impacto erótico e visual de forma a que se possa dizer que conota a sua condição de “para-ser-olhada” (MULVEY, 1983, p.444).

Por meio da crítica psicanalítica e do feminismo, incisivos a esta ótica de objetificação, a autora se atenta aos modos como o “ser feminino” foi engendrado nas satisfações compulsórias das vicissitudes do patriarcado. Em uma espécie de *voyeur*, combinando espetáculo e narrativa, o espectador é absorvido pela tela, submetendo-se às maneiras disciplinantes masculinas, proporcionando-lhe prazer e assimilando a figura feminina como significante do outro, naturalizando sua representação e a sua consequente receptividade ao longo do tempo.

Denota-se uma “marginalização” das mulheres na narrativa histórica, na qual as mesmas são criadas, são faladas, são representadas, mas pouco criam, falam, representam. Isto não aponta para uma aparente impossibilidade ou um “não espaço” de representação das mesmas nos registros históricos, e aqui também entram as narrativas audiovisuais com seus espaços produtores de sujeitos; mas, para um exercício de compreendê-las livres de seu aspecto coadjuvante masculino, externas a uma concepção de mundo “totalizante” e sintetizadora das relações humanas:

As feministas lutaram primeiro para “tornar visíveis” as experiências femininas que “a história havia apagado da memória – como anunciavam os títulos dos textos famosos – e logo mudaram a “História” para a “História das mulheres”, “Sua História”, narrativa e parcial, para a reescrita de análises gerais. Ao fazer tal coisa, as historiadoras feministas, recuperaram as experiências dos movimentos de mulheres e ao mesmo tempo suas vidas cotidianas: na linguagem do que foi chamada de disputa pela propriedade do passado, a busca de mobilizações anteriores incentivou a criação de uma tradição feminista. O descobrimento de uma “História das mulheres” se

fundi com análises da condição das mulheres e do significado da diferença sexual para redefinir e relegitimar um sujeito feminino (ERGAS, 1993, p. 611-612, traduzido pelo autor a partir do original)³⁶.

Por meio de um saber reorientado nas perspectivas femininas, isto é, instrumentalizado em uma “História das Mulheres” como campo epistemológico, se denuncia o formato lacunar de uma percepção de mundo globalizante, na qual “a história” estava intimamente associada aos imperativos masculinos de existências, ostensivos e mudos, até então, às diversas e multifacetadas experiências femininas.

Ao fazer tal recorte, as mulheres são compreendidas em suas diversidades, observadas em seu aspecto singular, ou seja, não no entendimento uno supostamente manifestado em uma característica em comum, mas na asserção da pluralidade de discursos sobre “ser mulher” e suas práticas de tais feminilidades, “assim, de uma postura inicial em que se acreditava na possível identidade única entre as mulheres, passou-se a outra, em que se firmou a certeza na existência de múltiplas identidades” (SOIHET; PEDRO, 2007, p. 287).

Neste ponto, infere-se a construção do gênero como categoria analítica histórica nas relações de poderes (SCOTT, 1995), constantemente abastecido e mutável de valores sociais nos processos relacionais entre sujeito, história e poder, antagônicos a uma “natureza social-biológica” formadora dos âmbitos feminino/masculino.

A pluralização de “mulheres”, circunscritas a recortes étnicos, sociais e sexuais, enquanto relacionais e construtos, fomenta uma discussão de possibilidades, ao passo que o “ser mulher” é compreendido como uma construção social, em confronto e diálogo com as práticas disciplinadoras e saberes instituintes (RAGO, 1998, p. 06).

Este exercício de investigação, por considerar análises em uma narrativa seriada tida como “revolucionária” em seus modos de representação e estrutura midiática, deslocar-se-ia

³⁶ *Las feministas lucharon primero por "hacer visibles" las experiencias femeninas que "la historia había borrado de la memoria" — como anunciaban los títulos de textos famosos — y luego intentaron pasar de la "Her History", "Su Historia", narrativa y parcial, a la reescritura de análisis generales. Al hacer tal cosa, las historiadoras feministas recuperaron las experiencias de los movimientos de mujeres y al mismo tiempo sus vidas cotidianas: en el lenguaje de lo que se ha dado en llamar la batalla por la propiedad del pasado, la búsqueda de movilizaciones previas fomentó la creación de una tradición feminista. El "descubrimiento" de una historia de las mujeres se fundió con análisis de las condiciones de las mujeres y del significado de la diferencia sexual para redefinir y relegitimar un sujeto femenino. (ERGAS, 1993, p. 611-612).*

facilmente a uma investigação precipitada sobre as “anti-heroínas” de *Mad Men*, e aqui se inserem Peggy Olson (Elisabeth Moss) e Joan Holloway (Christina Hendricks), aquelas que, ao “complexificarem-se”, tal qual no caso masculino, quebrariam como uma tal “passividade representativa”, manifestando suas escolhas contrária a de um caráter moralmente “correto” e “devido” a uma mulher em suas ações dramáticas.

Entretanto, ao valer-se de seus “opostos”, compreendido neste exercício pela “não simpática” Betty Draper, intenta-se investigar o modo pelo qual os fatores da narrativa delineiam o que literalmente “sai de cena” em termos de construção da identidade feminina em uma representação ao longo dos anos de 1960, em específico, como enxergam a construção de um caráter “complexo” feminino – desligado de seu lugar de tradição de significante do outro – em matéria de figurinos e caracterizações.

O que se denomina aqui como “complexidade” está relacionado a ratificação de um novo horizonte de possibilidades para as personagens femininas da televisão norte-americana, em paralelo aos anti-heróis masculinos, isto é, não mais intrínsecas a uma tradição patriarcal de apresentação como acessórias masculinas, exportando suas expansividades e contrariedades diversas nas narrativas audiovisuais.

Entretanto, é justamente o limiar situante dessa representação feminina como aquela que rompe os aspectos estereotipados a seu gênero, no desvio e transformação desse caminho, em uma construção transgressiva masculina ou derrisoriamente sentimental, que impedem uma maior desenrolar de seu desenvolvimento narrativo, muitas vezes tornando-a um “homem de saias” ou hiperbolizando seu descontrole emocional.

Segundo Mayka Castellano e Melina Meimaridis (2018), o problema da importação da estética anti-heróica masculina para a feminina, se encontra justamente na associação de comportamentos e símbolos masculinos, ou em reforços de estereótipos dados como “femininos” em sua complexificação.

Nesta perspectiva, aprofundar equivocadamente a exportação das narrativas femininas, é situá-las, ora como mulheres com comportamentos/aparência de um homem, processo que ocorre de modo eufêmico com Margareth Peggy Olson, haja visto sua escalada “meritocrática feminista”, trajada por vezes, à gravata e camisa branca; ou mesmo pela exploração da sensualidade exacerbada de Joan Holloway, comprimida em seu vestido vermelho, de modo a ostentar a materialidade curvilínea de seu corpo e a proeminência de seus seios estrategicamente enfatizados por seu pêndulo de caneta.

Em sua criação de um “Don 2.0 acrescido de saias”, a personagem de Elisabeth Moss aprofunda-se na narrativa por meio de uma aproximação da figura de “oradora”, apoiada paradoxalmente pelo modo masculino de existência e se desvencilhando da associação romântica do feminino com a esfera do mundo privado, tomando a palavra no espaço público (RAGO, 2004, p. 4).

Desde a negação de sua maternidade em favorecimento a sua experiência pessoal (T1: E13), sua mudança de estilo e aparência, praticadas pelo olhar e mãos de um homem (T2: E12), bem como sua “subida” ao cargo de redatora-chefe (T7: E12), são permeadas por comportamentos das dimensões desconstrutivas do feminismo da década de 1960, que além de colocar em xeque a desigualdade entre os gêneros, acaba por, voluntaria ou involuntariamente, desorganizar as referências de feminilidade, incorporando comportamentos e imagens “não-femininas” no escape dos estereótipos de fragilidade calcados frente ao homem e a um sujeito “ideal” de representação (MARSON, 1996, p. 74).

Em uma espécie de jogo dúbio de apresentação, Peggy oscila entre a mulher jovem e moderna que trabalha fora para se solidificar profissionalmente, ao mesmo tempo, quando necessário, flerta incisivamente com o modo masculino de existência, salientando sua autoridade hierárquica e fazendo uso de seu figurino masculinizado: camisas brancas, lenços envolvidos no pescoço que mais lembram gravatas do que insistem em um aspecto acessório feminino, acompanhados de saias com cores sóbrias ou calças. Seu figurino se configura em uma construção que se movimentava entre o masculino e feminino, e que depende sempre de uma relação com o outro (VENCATO, 2017, p. 153), “desenhando” o gênero como categoria relacional e dispondo nas representações audiovisuais de Peggy as intencionalidades de seus produtores.

No entanto, chama a atenção a construção de seu desfecho narrativo. A personagem é a única, dentre Joan, Megan ou a própria Betty, vinculada a um “final feliz com um homem”, a máxima de impactar em *looping* os telespectadores por seu pronunciamento de “Eu te amo” para o diretor de arte Stan Rizzo (Jay R. Ferguson) no último episódio da 7ª temporada, “Um a um” (T7: E14).

Neste raciocínio, não se reporta uma impossibilidade de seu desenrolar narrativo, mas é peculiar que a produção articule justamente este final ao “maior exemplo de emancipação” ao longo de toda obra seriada. Especula-se que a negativa de parceria de trabalho feminino com Joan (T7: E13) somada a seu “rendimento” às investidas de um homem que diversas

vezes teceu comentários misóginos, são resultados ratificadores de sua personalidade individualista no seriado, denunciando sua preocupação esporadicamente conveniente às diferenças sistemáticas entre os gêneros³⁷.

Assim, ao conseguir alcançar seus objetivos – ascender profissionalmente e ser reconhecida na agência *McCann*, após a dissolução e integração da *Sterling Cooper and Partners* – a ex-moradora do *Brooklyn* se desvencilha de sua “armadura carreirista”, e acaba que, toda sua complexidade construída durante a trama, é surpreendentemente atrelada a um final digno de novela que têm pressa em suas resoluções: no encontro de um parceiro masculino! Afinal, segundo seus criadores [homens] na casa dos 40 anos, Peggy não poderia trilhar seu caminho sem a presença de um companheiro masculino, seu protagonismo ao longo da história tinha que se voltar, nos “45 do segundo tempo”, ao objetivo “principal” de uma mulher³⁸.

No particular do “aprofundamento” da personagem de Christina Hendricks (Joan), o processo ocorre de outro modo. A ruiva, diferentemente de Peggy, se mostra desde os primeiros episódios atingida pelas preocupações tangentes a coqueteria feminina. A moda, os cuidados com o corpo, a maternidade e o matrimônio, assim como uma pré-disposição da personagem às preocupações de diferenças sociais, a produzem como uma mulher “maior”, fabricada de uma justaposição de princípios outrora antinômicos (LIPOVETSKY, 2009 p. 158).

Somado a isso, em contraste com Peggy, Joan já desfruta de uma maturidade no trato com os empecilhos de seu emprego, uma década de serviços a *Sterling Cooper* anteriores a chegada da nova secretária, o que lhe proporciona uma gama maior de habilidades para seu desenrolar, não à toa, dá conselhos para a mesma de como se portar (se vestir) neste ambiente, até então, desconhecido por Peggy (T1: E1).

³⁷ No episódio final de *Mad Men* (T7: E14) intitulado “Person to Person”, Joan, após se demitir de seu cargo na *McCann* devido aos empecilhos machistas do ambiente de trabalho, convida Peggy para abrir uma produtora de vídeos, tentando contratá-la como roteirista e oferecendo uma sociedade na empresa que se chamaria *Harris-Olsen*. Entretanto, Peggy ainda na *McCann*, recusa o convite, reconhecendo que seu atual emprego seria o lugar para que a mesma exercesse todo seu potencial.

³⁸ Para uma mulher compreensão da relação figurino e construção liberal-feminista de Peggy Olson em *Mad Men*, ler o artigo de Mauro de Melo Junior intitulado “De ‘Uggy Peggy’ à *working girl*: figurinos como objetos de leituras de mundo na construção do discurso feminista de Peggy Olson em *Mad Men*”, disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/proa/article/view/3902/3356?fbclid=IwAR1KyZ_67Y8BiMXyXu2fWpMwkiEgIHlINzstx9Srx90X0fi3Bu-aqdx2lw

No tocante a Joan, é lhe dada essa condição de “mulher-alfa”, experiente em seu cargo, com uma posição que de destaca em meio as outras funcionárias da agência, e, ainda por cima, um colírio para os olhos masculinos.

Entretanto, seu desenvolvimento na obra está intimamente articulado por seu papel de devoradora de homens e poder de sedução. É a partir de sua construção *à la* Marilyn Monroe, por sua proeminência corporal e roupas ajustadas que a personagem escapa dos seus limites domésticos.

Este fato é especialmente visível no 11º episódio da 4ª temporada (T4: E11), intitulado “A outra”, onde Joan aceita se submeter ao encontro sexual com um futuro sócio da empresa, Herb Renault, a custo de ganhar para si uma grande porcentagem no negócio com a então reformulada *Sterling Cooper Draper Price*. No entanto, é intrigante que concomitantemente a representação deste “encontro”, alternam-se às cenas de Don Draper defendendo sua proposta de publicidade para os responsáveis da conta da empresa de automóveis *Jaguar*, na qual Herb era conveniado, comparando em uma oratória fortemente misógina o modelo de carro com uma “uma mulher linda que você pode ter”.

A trama insiste em sua objetificação corporal para seu desenvolvimento narrativo, posteriormente construindo-a, ou melhor, revelando-a nos últimos momentos aos telespectadores como “feminista”. Joan utiliza de seu corpo sexualizado como um modo subversivo de lidar com todos os comentários a respeito de sua aparência, desse modo, por meio da ratificação de seu comportamento, acaba por favorecer os imperativos do patriarcado enquanto tenta explorá-lo para seu próprio ganho³⁹.

Em tempo, apesar da personagem de Jessica Paré, Megan, apresentar um papel crucial na trama, simbolicamente “inaugurando” a entrada dos anos de 1970 por seus comportamentos e roupas “descoladas” (calças, influência do movimento *hippie* e jeans), sua primeira aparição se deu apenas na 4ª temporada, resguardando-a, em menor medida, de mecanismos extremos para seu aprofundamento. Megan se beneficia de um atalho e passa por um processo “menos doloroso”, se contraposta a Joan e Megan para alcançar seus objetivos.

³⁹ O termo “patriarcado” é interpretado como uma forma sistêmica e estrutural de organização política, econômica, religiosa e social, baseada na ideia de autoridade e liderança do homem, onde se dá o prevalecimento das experiências masculinas, tidas como universais, em detrimento das vivências femininas, submetidas física e simbolicamente a esse predomínio (GARCIA, 2018, p. 16).

A despeito de seu desfecho não se configurar de modo “triumfante”, o desvinculo com Draper pode ser interpretado como um salvaguardo de seus comportamentos libertos e de uma vida toda pela frente.

Nesse ponto, não se interpreta que as personagens citadas acima não contribuem para uma saída de uma “zona de conforto doméstica”, ou seja, que desempenham um comportamento contrário ou possível ao que foi “tradicionalmente” construído como o feminino no campo do audiovisual. Contudo, é justamente o caminho aproximado a esse *ethos* masculino, ou o reforço desses mesmos aspectos tão recorrentemente estereotipados circunscritos no campo do feminino, aqui entram a beleza, a sedução, o descontrole emocional e outros, que as produzem como seres “complexos”, fortes, e dignas de um aprofundamento narrativo, de modo a delinear seus roteiros não trágicos e permissivamente destoantes da figura mulher do lar.

Seus modelos representativos ainda estão inculcados na fabricação de um discurso confrontante às imposições dos papéis sociais femininos requestados no pós-guerra. O que está em jogo, é tanto uma construção que busque ir contra as imposições de retomada ao lar e aos modelos de feminilidades de mãe e esposa; estas articuladas por políticas públicas norte-americanas em detrimento das licenças passageiras de trabalho e liberdade feminina assentidas ao serviço da pátria na Segunda Guerra Mundial (THÉBAUD, 1995), bem como a um crescente alinhamento às novas redefinições do feminino na chamada “Revolução Cultural” (HOBSBAWM, 1995), em que pese o aumento significativo de divórcios e mulheres morando sozinhas, como também uma substancial diminuição no casamento formal, número de filhos e nos modelos de famílias nucleares protagonizados pela figura masculina nos países ocidentais, assim,

A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais. Pois essas texturas consistiam não apenas nas relações de fato entre seres humanos e suas formas de organização, mas também nos modelos gerais dessas relações e os padrões esperados de comportamento das pessoas umas com as outras; seus papéis eram prescritos, embora nem sempre escritos. (HOBSBAWM, 1995, p. 328).

Nesta perspectiva, suas produções qualificam-se como mulheres “donas de si”, ou, ao fazer uso de uma palavra supracitada e, academicamente desgastada, empoderadas⁴⁰. Flertam com os principais modelos seriados produzidos ao longo dos anos de 1970 nos Estados Unidos, lançando mão da *new womam*, mulheres emancipadas brancas que trocam a família biológica em favor do ambiente profissional e de amigos, como em *Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-1977), ao contar a história de Mary, uma mulher de 30 anos, branca, solteira, independente e bem-sucedida que trabalha como produtora em um importante programa jornalístico da televisão (BIANCHINI, 2010, p. 06).

As trajetórias de Peggy Olson e Joan Holloway obedecem a construção de um passado mediatizado por seu presente (MORETTIN, 2003), fabricadas por uma ótica neoliberal machista do século XXI açoitada de uma demanda “pós-feminista” representativa, mas ainda assim preocupada com as feições e contornos de suas próprias masculinidades nas experiências de “ser um homem” (MARTIN, 2015, p. 31). Nesse princípio,

O historiador que estuda a questão do cinema deve estar atento não apenas à história narrada, mas às conexões que essa pode ter com eventos atuais. É nesse sentido que o estudo do cinema exige que o pesquisador esteja consciente do contexto no qual está sendo produzido o filme, os sujeitos que estão envolvidos na confecção dessa obra, sejam eles o diretor, os roteiristas, os atores, as agências financiadoras, seja o estúdio no qual está sendo realizada a película, e, por conseguinte, deve conhecer as principais premissas relativas à história do presente. (FERREIRA, 2009, p. 195).

Na representação por uma mulher tão forte quanto ao próprio protagonista Donald Draper, passado e presente cruzam a tela do telespectador, despontando uma versão do acontecido preocupado com questões pertinentes ao momento da produção de *Mad Men*⁴¹. A

⁴⁰ Pontua-se aqui, os constantes usos da palavra como prelúdios de “chavões protecionistas” de grupos “recém descobertos” como “emancipados”, estes normalmente ligados a uma luta de cunho liberal e não segregacionista das mulheres, ou ainda o aproveitamento “vazio” destes mesmos termos, tais quais, “protagonismo” ou “dona de seu corpo”, ligados a propagandas “identitaristas” nas mídias.

⁴¹ Um exemplo característico de questões do presente que atravessam a representação do passado de *Mad Men* pode ser observado no 7º episódio da 2ª temporada intitulado “The Gold Violin” (ver figura 50). Após trocar seu carro, Don e sua família vão comemorar em um piquenique típico de filme americano. Na ocasião, Betty, no momento de partida, junta todo o lixo na toalha de piquenique e chacoalha no gramado. É interessante que esse movimento cenográfico poderia ser facilmente desconsiderado no plano por não apresentar relevância ao desenvolvimento do episódio. Entretanto, em uma contemporaneidade preocupada com uma consciência ambiental, destacar os movimentos de Betty jogando lixo na natureza é uma maneira de chamar atenção para as diferenças de uma sociedade que já existiu, ao mesmo tempo, é assinalar um olhar da câmera caracterizado por uma preocupação que pouco se desenvolvia naquele momento, articulando

mulher complexa requestada no começo de um novo século – marcado por crescente discussões das diferenças entre os gêneros – se desenvolve em uma narrativa ambientada nos anos de 1960 por trajetórias e habilidades próximas a um *ethos* masculino e, quando conveniente, reforça antigos estereótipos femininos ligados a objetificação de seu corpo para mudar sua trajetória e se emancipar.

Assim, a série que em princípio “fala de homens”, ou melhor, literalmente representa-os caindo de um prédio em sua abertura – metaforicamente simbolizando um esfacelamento de uma sociedade patriarcal – assina seu “aval” de uma estética “preocupada” com as diferenças entre os gêneros, ainda que, neste caminho, “equipa” dissimuladamente suas mulheres (por vezes sexualizadas) com trejeitos, visualidades e mecanismos próximos a elementos ainda hoje lidos como masculinos. Neste propósito:

Se reconhecemos que é um avanço a existência de mulheres que não precisem desempenhar papéis sociais típicos, ligados a uma expectativa limitadora em relação à vivência feminina – como a demanda por mulheres simpáticas, maquiadas e sorridentes – também entendemos que sua liberação dos estereótipos de gênero não pode se dar a partir da aproximação pura e simples com a esfera da masculinidade, como se residisse apenas nesse locus toda possibilidade de emergência de mulheres fortes. (CASTELANNO, MEIMARIDIS, 2018, p. 19).

Contar com estes “atalhos feministas”, rompendo o espaço público e se desvencilhando das amarras dos afazeres do lar nos moldes acima, é encontrar nesta ideia de empoderamento, ou neste muito insistente, meritocrático e oportunista “feminismo liberal”, isto é, engajado em uma pretensa ideia de “liberdade de escolha” e supostamente preocupado com a abolição da hierarquia social, a tal “representatividade” de [algumas] mulheres [brancas, não latinas, talentosas, de classe média ou alta, e numericamente inferior], tão convencional a lógica transgressoras das culturas neoliberais (ARRUZZA; BHATTACHARYA; FRASER, 2019.p. 37-39).

Embora *Mad Men* represente com precisão o cenário de conflito que as mulheres enfrentam, não importa como elas agem e como elas usam sua sexualidade, a série também mostra aspectos do feminismo branco, heterossexual, cis, de classe alta, de segunda onda que Bell Hooks e outras feministas interseccionais argumentam que é alienante, excludente, e até prejudicial para as mulheres que não se encaixam nessas categorias. Quando visto através de uma lente feminista crítica e interseccional, o programa pode ilustrar as opressões que as mulheres brancas enfrentam,

angústias do presente em uma mídia que representa o passado. A escolha de Betty para realizar tal movimento sugere ainda sua constante hostilização ao longo da trama.

assim como as ações desses grupos excluindo outras mulheres; Sem essa lente, *Mad Men* comunica uma ideia de feminismo que é, na melhor das hipóteses, incompleta e, na pior das hipóteses, excludente para a maioria das mulheres. (MARINO, 2017, traduzido pelo autor a partir do original).⁴²

Entretanto, essa realização, supostamente abrupta e seletiva da estética feminina, pouco têm a desejar se contrapostas às mulheres simbolizadas pelas séries televisivas mais populares nos anos de 1960, até então, estritamente preocupadas com a questão do matrimônio, casa e família, em particular, a série *Bewitched*, ou “A Feitiçeira”, como ficou conhecida no Brasil (ABC, 1964-1972), ao representar a história de Samantha Stevens, uma bruxa que se casa com um mortal e abdica de seus poderes a seu pedido, ou em *I Dream Of Jeannie*, ou *Jeannie é um gênio* (NBC, 1965-1970), na qual Jannie, notoriamente uma “gênia da lâmpada”, demonstra um enorme vontade de se casar com seu parceiro masculino, relega seus poderes para a realização de tal fato (CASTELLANO; MEIMARIDIS, p. 04, 2017).

Ressalta-se, neste momento, que não se trata de confundir a perspectiva histórica da representação do feminismo, nesse caso, as dos produtores de *Mad Men*, com uma ausência de conflitos “reais” do período intencionado, isto é, a falta de representatividade de mulheres negras e de classe inferiores no movimento de “segunda onda” – que, digno de nota, são construídas de modo precipitado e conveniente somente por duas secretárias cujas as vidas só se vislumbra parcialmente (Dawn Chambers interpretado por Teyonah Parris e Shirley por Sola Bami) – mas, em problematizar as constantes análises e produções que partem do ponto de vista limitante e ávido a esse modelo “intencionalmente satisfatório” de emancipação feminina⁴³.

⁴² *Though Mad Men accurately represents the lose-lose scenario women face no matter how they act & how they use their sexuality, it also shows aspects of white, straight, cis, upper-class, second-wave feminism that Bell Hooks and other intersectional feminists argue is alienating, exclusionary, and even harmful to women who don't fit in those categories. When viewed through a critical, intersectional feminist lens, the show can illustrate oppressions privilege white women faced as well as the exclusions of those excluded groups of women; without that lens, Mad Men communicates an idea of feminism that is at best incomplete and at worst exclusionary to a majority of women.* (MARINO, 2017).

⁴³ Principalmente a partir dos anos de 1980, o movimento feminista foi acusado de ser elitista e excludente em sua ênfase por igualdade. Ao “eleger” a “mulher do feminismo”, esta branca, europeia, de classe média ou alta, o movimento passou por críticas internas de representação que escapavam ao recorte de gênero, como por exemplo o recorte de classe e racial (CHAMBOULEYRON, 2009, p. 17)

Ser branca, educada, e convencionalmente atraente conferem-nas uma forma de proteção e legitimidade, trazendo esse sujeito, essa “anti-heróina feminista emancipada talentosa” como arquétipo das desvinculações acessórias patriarcais.

1.2.1 – Um contraexemplo de emancipação? Betty Draper e as anti-heroínas

Ao desviar-se da abrangência analítica corriqueira destas personagens, aqui manifestado nesta espécie de agente “anti-feminista” de *Mad Men*, nem seduzida por tais aspectos escapistas desse “feminismo patriarcalmente concedido” - que assente o substantivo “mulher” a preceder o adjetivo “moderna”, agora atropeladas por questões do lar/família/emprego -, nem tampouco construída em uma pobreza narrativa simplista de um contentamento com os afazeres do lar e do matrimônio, que se apresenta esse “não lugar” e [des]encaixe da, por vezes antipática, Betty Draper.

Apresentando-se como a linda e infeliz dona de casa, Betty é enviesada na narrativa por seu aspecto antagônico, caracterizada por sua oposição aos modelos de emancipação construídos por Joan Holloway ou Peggy Olson, contra aos modos libertos de Megan Calvet (Jessica Paré), segunda esposa de Don, e arbitrária à educação aos “bons modos” de seus filhos Sally (Kiernan Shipka), Bobby (Mason Vale Cotton) e, posteriormente, Eugene (Evan Londo/ Ryder Londo).

Desfrutando de uma gama de características para produzir-se como uma mulher “emancipada”, graduada em antropologia na *Bryw Mawr College*, falando italiano e dispondo de um considerável conforto econômico, a dona de casa mostra-se rígida às mudanças culturais que atingem suas companheiras de tela. Betty, por vezes, prefere assumir seu estereótipo de dona de casa/esposa ideal calcadas no pós-guerra do que a sair de sua zona conforto e se desvencilhar das amarras do gênero masculino.

Frequentemente circunscrita aos ambientes domésticos, a personagem encontra em seus relacionamentos amorosos um mecanismo de asseguramento e opressão. Sua relação com Don é marcada por constantes dúvidas e desconfianças sobre sua fidelidade, a ponto de descobrir sua verdadeira identidade de Dick Whitman (T3: E10) e demorar em se desprender do publicitário. Ao mesmo tempo, o poderio econômico e material, a ocasional proteção

afetiva do gênero masculino e a posição supérflua de “esposa/mãe perfeita”, a impedem de tomar atitudes mais radicais, colocando-a em uma situação conflitante.

Do mesmo modo, em seu segundo relacionamento com Henry Francis, potencialmente mais carinhoso que Draper e diretor de relações públicas e pesquisa do governador de Nova York – visto em um primeiro momento como um aporte seguro, um “paraquedas” para ela e seus filhos posterior a sua conturbada relação – a recolocam sobre os dilemas de uma dona de casa infeliz e saturada pela rotina, a ponto do político exclamar para a mesma que reservasse os assuntos inteligente para ele nas rodas de conversas, restringindo-a em seus pronunciamentos “ao quanto ela odiava as migalhas de torradas na manteiga” (T7: E5).

Não suficientemente trágica, a narrativa insiste em seu aspecto infantil. Betty é pega diversas vezes se abrindo com o jovem Glen Bishop (Marten Holden Weiner), filho de Helen Bishop (Darby Stanchfield), sua vizinha desquitada, independente, com duas crianças para cuidar e “catalisadora das mudanças”. A relação dos dois é baseada na admiração por parte de Glen à beleza de Betty e por sua vontade de resgatá-la de seu desespero, em contrapartida, Betty enxerga no menino, seu sonho infantil de “príncipe encantado”, propenso a um diálogo sem críticas e pronto para lhe salvar de seu estado de aflição (T1: E13).

Ainda não satisfeitos com seu descontentamento, os produtores da narrativa convidam os telespectadores na 5ª temporada a acompanhar seus dilemas de ganho de peso. Ao engordar, é como se Betty perdesse sua “arma” mais poderosa na manutenção de seu poder atrativo, de modo a impactar diretamente em sua autoestima, deixando de ir à festas com Henry por não possuir um vestido adequado ao seu tamanho (T5: E3) e frequentando grupos e reuniões (nada) motivacionais para pessoas com sobrepeso (T5: E9). Este fato é ainda corroborado por sua constante comparação a segunda esposa de Don, Megan Draper, personagem com corpo delgado e posicionamentos divergentes de Betty.

Além disso, na sexta temporada, Betty surge com seus cabelos pretos (T6: E1) em uma tentativa de se desvencilhar de sua aparência ingênua e ao mesmo tempo ser levada “a sério”. Entretanto, estarrecida, com sobrepeso e com cabelos radicalmente diferentes, Betty não se enxerga sem sua “armadura loira” e seu corpo magro que a colocam minimamente em

algum lugar de destaque, retornando, na sétima temporada, em uma espécie de eclipse “corretora” arquitetada por seus produtores, ao que sabia fazer de melhor: “ser bonita”⁴⁴.

Nem anti-heroica moderna, aos termos de uma relação satisfatoriamente empoderada de casa/família/emprego, mas, complexadamente insatisfeita com sua posição de doméstica. Esta condição de “incompletude” e não realização, cerceia e caracteriza suas constantes e fracassadas “alçadas de voo”, inquietando e antagonizando sua relação com o telespectador.

Betty mostra-se ancorada nesta espécie de “limbo narrativo”, ora partidária de um passageiro e ténue flerte com a modernização, compreendidas em sua investida minada por emprego como modelo (T1: E9) ou na retomada de seus estudos no mestrado em psicologia na Universidade de Fairfield, Connecticut (T7: E9); ora manifestando-se em sua negação categórica e protetiva, presentes em seus corriqueiros, e por vezes orgulhosos: “Eu sou Dona de Casa”.

Por outro lado, seu fugaz contentamento com sua posição se dá em situações em que sua feminilidade é exaltada, como nos momentos iniciais da trama em sua relação com Don, criando uma história problema por “detrás” de um relacionamento perfeito; seu envolvimento com Henry que ressuscita brevemente esse orgulho de dona de casa, e quando a mesma é comparada com outras mulheres da história em circunstâncias de competições de beleza, como ocorre com sua própria vizinha Francine ou a “desquitada” Helen Bishop.

Ao representar sua vida cotidiana, a série se destaca por revelar seu isolamento do que parece ser o resto da humanidade. Constantemente compreendido por quadros horizontais em suas aparições, em frequentes e insistentes confrontos com outros personagens, Betty funcionaria como uma espécie de *dispositivo memorioso da tradição*, um passado ambulante e preto branco, valiosa, neste intento, para Weiner e sua produção que a preferem concebê-la como agente motor de novas complicações na série do que retirá-la de sua condição trágica frente ao “mundo colorido” do final da década de 1960. Betty, de fato, não morre, se prepara para morrer em um prolongamento antagônico proposital.

Apesar de uma infinidade de personagens assustadores e indivíduos estranhos que apareceram no show, Betty se tornou a figura mais polarizadora de *Mad Men* (as pessoas adoravam "odiar" Betty, na linguagem de nossos tempos). Desde os primeiros dias do programa, parecia que os fãs amavam ou desprezavam Betty (e logo, por sua vez,

⁴⁴ O termo eclipse se refere a omissão proposital de acontecimentos por parte da história, exigindo do telespectador que ele preencha mentalmente os intervalos não encenados (AUMONT; MARIE, p. 97 2006).

January Jones). Enquanto os espectadores pareciam perdoar Don por seus muitos pontos fracos, sua esposa nunca recebeu absolvição semelhante. [...] Apesar da horrível despedida, muitos fãs viram o câncer de Betty e a morte iminente como um final adequado para alguém que eles frequentemente viam com desaprovação. [...] Ao contrário de muitos personagens que se desviam de foco ou simplesmente desaparecem, Betty se prepara para morrer, o sinal que impulsiona o arco da história enquanto *Mad Men* se lança de cabeça na década de 1970. Sua morte é uma representação simbólica de que parte do excesso da década de 1960 não chegaria à próxima década. Betty nunca desistiu até seu fim, então o resto do mundo apenas passou por ela no caminho para o futuro. (BOOKER; BATCHELOR, 2016, p. 203, traduzido pelo autor a partir do original).⁴⁵

Sua articulação com as outras personagens femininas da série, intencionadas a sair dessa “zona de conforto [masculina]” circunscrita à família, lar e matrimônio, dá-se pela fixidez de seu angustiante arco dramático, ao passo que, enquanto Peggy Olson, Joan Holloway, Megan Calvet e sua própria filha Sally Draper, delineiam-se por novas perspectivas na trama, bem como seus figurinos e caracterizações, os rumos de Betty e sua apresentação visual estagnam-se a um outro momento, impróprios a esse período de transição.

Neste caminho, o exercício que segue busca compreender por meio dos novos rearranjos do sistema das aparências ao longo da década de 1960, as intersecções entre moda e figurino, favoráveis às novas e libertas redefinições do feminino.

1.3 – História, moda e figurino: desenvolvimento e “desejos de mundo” em *Mad Men*.

As composições da linguagem audiovisual, ou seja, os recursos de produção, som, iluminação, movimento, enquadramento da câmera, caracterização, construção das personagens e outros, enfim, todas essas particularidades referentes ao cinema, televisão e outras mídias, na transformação e na construção do “real” em diálogo com seu espectador,

⁴⁵ *Despite a myriad of creepy characters and odd individuals that flicked into, then out of, the picture, Betty became Mad Men's most polarizing figure (people loved “hating on” Betty, in the parlance of our times). From the show's earliest days, it seemed as if fans either loved or despised Betty (and soon, in turn, January Jones). While viewers seemed to forgive Don for his many foibles, his wife never received similar absolution. [...] Despite the horrific sendoff, many fans viewed Betty's cancer and imminent death as a fitting end for someone that they often viewed disapprovingly. [...] Unlike many characters that wander out of focus or simply vanish, Betty prepares to die, the token demise that propels the story arc as Mad Men hurtles headlong into the 1970s. Her death is a symbolic representation that some of the excess of the 1960s would not make it into the next decade. Betty never quite caught up to the era, so the rest of the world just passed her on the road to the future. (BOOKER; BATCHELOR, 2016, p. 203).*

geram impactos nas sociedades que as recepcionam, de modo a criar concepções e visões de mundo, características que as produzem não como um “reflexo” do social, mas como um agente de intervenção da própria história representada (BARROS, 2011, p. 179).

Parte essencial deste exercício de representação e intervenção histórica dá-se pelo figurino ou traje de cena, “a roupa usada nas artes cênicas - teatro, circo, ópera, balé, musicais - não importa o formato. Pode ser cinema ou performance. Toda cena em que um autor estiver portando um traje vai ter um traje de cena” (VIANA; PEREIRA, 2015, p. 06), elemento de composição visual de produção que configura, em conjunto com a direção de arte, as roupas e caracterizações dos personagens, ao passo que contribui para a construção histórica da narrativa em conformidade com a atmosfera pretendida pelos figurinistas e fatores da narrativa audiovisual.

Atentar-se para as triagens das roupas do tempo e espaço projetados, é ressaltar que determinado recorte espacial/temporal apresenta uma percepção e um modo cultural estético de se compreender nos tratos com os corpos, o que aponta o figurino como um importante elemento constitutivo da narrativa, que intenta, por meio de uma linguagem visual, aludir-se e comunicar-se com os telespectadores.

O “congelamento” do audiovisual, principalmente o representativo de um período histórico determinado, dá-se pelo propósito do contexto trabalhado por seus agentes e a capacidade que este exercício consegue prover ao máximo de experiência de mundo em suas exportações narrativas, seja no seu cenário, nos diálogos e também nas apresentações das aparências que compõem o recorte intencionado.

Segundo Francisco Araújo da Costa, em “O Figurino como elemento essencial da narrativa” (2002, p. 39), as tipologias do figurino poder assim ser classificadas: figurino realista, aquele que comporta o vestuário da época objetivada com precisão histórica; figurino para-realista, quando o figurinista inspira-se na moda da época para realizar seu trabalho, contudo, procedendo de uma “estilização” onde a preocupação com o estilo e a beleza prevalecem sobre a exatidão pura e simples; e figurino simbólico, constituído por seu aspecto mais livre e subjetivo, não atrelado a mimese contextual. Entretanto, como explanado pelo autor, não necessariamente uma obra compreende apenas uma tipologia de apresentação, podendo deslocar-se por diversas experimentações.

Em *Mad Men*, a preocupação com a verossimilidade da roupa e do período são motivos de destaque nas diversas críticas, chamando atenção para as escolhas certeiras da

figurinista Katherine Janie Bryant⁴⁶. Entretanto, as cartelas de cores de determinados personagens obedecem a uma fórmula específica comunicacional em suas apresentações, a exemplo de Joan, com seus vermelhos e cores fortes que apostam em uma estilização ao *sex appeal* das características psicológicas e estéticas da personagem, ou, em sua contramão, no aspecto apático das cores frias e claras de Betty Draper, simbolizando sua ausência de vitalidade em suas amargas experiências.

Desse modo, infere-se que a narrativa faz uso tanto da mimese histórica do contexto da década de 1960 (diversos, como se observará mais adiante), como na aposta da estilização de cores e caracterizações em acordo com os perfis de seus personagens, “o que está em jogo, portanto, são várias opções de representação cinematográfica da história que terão implicações não apenas estéticas, mas ideológicas, completamente diferentes” (NAPOLITANO, 2008, p. 241).

No entanto, é mister a compreensão de que a representação do passado, seja ele por figurinos realísticos, para-realísticos, fatos históricos “já ocorridos”, como neste caso, a segunda onda feminista, a disputa política entre Kennedy e Nixon (T1: E2), a morte de Marilyn Monroe (T2: E9), a guerra fria e outros representados na série televisiva em questão, está longe de ser um retrato de sua época, mas filia-se uma “manipulação desse passado por grupos sociais que, de acordo com seus interesses nas relações de poder de uma sociedade, querem decidir o que deve ser recordado e o que deve ser esquecido” (NAVARRETE, 2008, p. 23), interferindo nos regimes sócio-históricos e na iminência de uma memória coletiva⁴⁷.

Assim, semelhante ao que se sucede na série *Downton Abbey* (ITV, 2010), narrativa televisiva dramática criada por Julian Fellowes representando a alteração do modo de vida da aristocracia britânica no início do século XX, há o entrelaçamento ao enredo da trama com fatos já ocorridos e conhecidos do contexto representado, como a menção do naufrágio do navio britânico Titanic nos momentos iniciais do primeiro episódio, visando a envolver de modo mais “fiel” o telespectador com sua “versão” do acontecido⁴⁸.

⁴⁶ Disponível em: <https://universoretro.com.br/o-figurino-sessentinha-de-janie-bryant-para-a-serie-mad-men/>. Acesso em: 06 de abril de 2020.

⁴⁷ Memória social ou conjunto de memórias de um grupo de pessoas, uma corrente de pensamento contínuo que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou é capaz de viver na consciência de um grupo ou de uma coletividade que a mantém (HALLBWACHS, 1990).

⁴⁸ Para saber mais: MELO JUNIOR, Mauro. As representações do vestir por meio da série televisiva *Downton Abbey*: diálogos com História, Feminismos e Moda. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/42822289/As_representa%C3%A7%C3%B5es_do_vestir_por_meio

No tocante ao perfeccionismo do criador de *Mad Men*, Mathew Weiner, esse zelo com a feitura do figurino e do cenário, são resultados de seu caráter meticuloso e também por ser “fascinado pela época de juventude da geração de seus pais e avós – aqueles anos de superfícies reluzentes e atraentes com uma realidade mais sombria por baixo” (MARTIN, 2015, p. 300).

Neste ponto, em sua obra “O Império do Efêmero: a moda e seus destinos na sociedade modernas” (2009), Gilles Lipovetsky observa um importante rearranjo no sistema da moda compreendido entre os anos de 1950 e 1960. Ao discutir uma “Moda Aberta”, o filósofo aponta para o importante papel do consumo do *prêt-à-porter* na democratização das aparências e no protagonismo da cultura juvenil atrelada ao individualismo, culto do corpo e a pluralidade de experimentações visuais, assim

Na raiz do *prêt-à-porter*, há essa democratização última dos gostos de moda trazida pelos ideais individualistas, pela multiplicação das revistas femininas e pelo cinema, mas também pela vontade de viver no *presente* estimulada pela nova cultura hedonista de massa. A elevação do nível de vida, a cultura do bem-estar, do lazer, e da felicidade imediata acarretaram a última etapa da legitimação e da democratização das paixões da moda. Os signos efêmeros e estéticos da moda deixaram de aparecer, nas classes populares, como um fenômeno inacessível reservado aos outros; tornaram-se uma exigência de massa, um cenário de vida decorrente de uma sociedade que sacraliza a mudança, o prazer, as novidades. A era do *prêt-à-porter* coincide com a emergência de uma sociedade cada vez mais voltada para o presente, euforizada pelo novo e pelo consumo. (LIPOVETSKY, 2009, p. 132-133.)

Instalado como polo produtor de moda em massa e não mais restrito a mimetização hierarquizada do modelo anterior – caracterizada pelo destaque da Alta-Costura na figura suntuosa do costureiro/criador e por seu aspecto enfático, à grosso modo, aos atributos tocantes ao chique, classe, “bom gosto” e a valorização corporal hiperfeminina – o *prêt-à-porter*, democratizaria as aspirações coletiva da moda, catalisando o acesso ao novo às diversas camadas sociais interessadas em ser vestir de acordo com estilos de vida mais jovens e despreziosos.

Atropelada por muitas “revoluções”, a década de 1960, é tida no imaginário social como um importante marco das novas paisagens na redefinição da arquitetura das aparências: minissaias, vestidos tubulares, calças compridas, explosão de cor, influência do movimento

hippie, jeans e androginia, são alguns elementos que compõem a memória da referida década e que se destacam no processo de relaxamento das identidades sociais em contraposição a um “velho mundo”, antagônicos a uma organização há muito tempo estabelecidas e desacreditada das convenções sócio-históricas.

Supunha um mundo de individualismo voltado para si mesmo levado aos limites. Paradoxalmente, os que se rebelavam contra as convenções e restrições partilhavam as crenças sobre as quais se erguia a sociedade de consumo de massa, ou pelo menos as motivações psicológicas que os que vendiam bens de consumo e serviços achavam mais eficazes para promover sua venda. Assumia-se tacitamente que o mundo consistia em vários bilhões de seres humanos definidos pela busca de desejo individual, incluindo desejos até então proibidos ou mal vistos, mas agora permitidos – não porque se houvessem tornados moralmente aceitáveis, mas porque tantos egos o tinham. (HOBSBAWN, 1995 p. 327).

Neste novo sistema individualista, a moda é compreendida como um mecanismo de construção de si mesmo, sendo as roupas selecionadas pelo gosto pessoal do que a uma conformidade unitária do período anterior, tornando-se um meio de expressão das diversas nuances de individualidades, orientadas pelo gênero, sexualidade, idade, raça e etnia. (CRANE, 2011, p. 186).

Ao pensarmos essas construções das aparências ao longo dos anos de 1960, é recorrente uma visão sobre seu aspecto “revolucionário”, em grande parte calcados por filmes e meios de comunicação que insistem exclusivamente em sua representatividade “vanguardista”, colaborando para o engessamento de um guarda-roupa quase exclusivo de rupturas em sua extensão. No entanto, numerosas são as produções que chamam atenção para seu aspecto de transição, isto é, engendrado em meio a rupturas e continuidades. A respeito disso, a historiadora Maria do Carmo Teixeira Rainho, em sua obra “Moda e Revolução nos anos de 1960” (2014), afirma:

Quanto à moda, grosso modo, tanto pode responder a um desejo por conformismo e apaziguamento, visível, por exemplo nas vestimentas femininas surgidas após o fim da Segunda Guerra, sintetizadas no *New Look*, de Christian Dior; como pode apontar para anseios de mudança e quebra nos padrões de comportamento como entendo que tenha ocorrido nos anos de 1960. Acredito que a ideia de revolução no vestuário, para ser aplicada àquele período, deve começar por ser colocada nos seguintes termos: na década de 1960, especificamente em sua segunda metade, a moda apresentou, de fato, o novo. As formas, o corte, e o comprimento das saias foram alterados radicalmente, desembocando na emergência da minissaia; calças compridas tornaram-se propostas efetivas para as mulheres e o jeans, que durante décadas foram indumentária de trabalho, viraram uniforme da juventude, apontando para uma casualidade e um

quebra na rigidez das roupas; camisas em cores vivas integraram o guarda-roupa masculino, acompanhadas, por vezes de cabelos longos; os trajes de banho passaram a incluir o biquíni, criado em 1946, mas até então pouco usado como duas peças em dimensões bem maiores; até mesmo o *topless*, sob a forma de monoquíni, é apresentado em 1964. Esses novos conteúdos da moda promovem uma ampla exibição do corpo e padrões de beleza que valorizavam mulheres magras, jovens e menos artificiais, e homens que cuidavam sem culpa da aparência. (RAINHO, 2014, p. 32-33).

Sob essa perspectiva, não se nega um aspecto revolucionário da referida década em termos de renovação das aparências, mas ressalva-se que as constantes mudanças atribuídas ao sistema da moda obedecem a um movimento de afirmação de novos valores que só despontam devido a um “já existente”, que é colocado como “defasado”, discursivamente, *démodé*, que não é imediatamente substituído, mas que se coloca como antagônico, submetido a uma relação de poderes ao inédito. “A modernização consiste em um sistema dual: a emancipação sempre envolve a introdução de uma nova forma de coerção, pois a abertura de uma forma de autorrealização fecha a outra” (SVENDSEN, 2010, p. 25). Desse modo,

A moda ganhou uma conotação jovem, deve exprimir um estilo de vida emancipado, liberto das coações, desenvolto em relação aos cânones oficiais. Foi essa galáxia cultural de massa que minou o poder supereminente da Alta Costura; a significação imaginário “jovem” acarretou uma desafeição pelo vestuário de luxo, assimilado ao mesmo tempo ao mundo “velho”. O chique bom gosto, “classe” e distinto da Alta Costura viu-se desacreditado por valores que colocam na dianteira o rompimento das convenções, a audácia e os olhares rápidos, valorizando mais a ideia do que a realização, mais o choque emocional do que o virtuosismo, a juventude do que a respeitabilidade social. (LIPOVETSKY, 1989, 139).

Esse aspecto “potencial fecundo” do guarda-roupa dos 60's - um período de transição, afirmação de novos valores e negação de outros - oferece uma gama de artifícios para a exploração e amadurecimento das figuras de *Mad Men* em suas aparências. No particular do representar de dez anos da série analisada (1960-70), as mediações entre figurino e a “moda do período” ganham em suas intersecções a individualização necessária para seus personagens, tanto como um mecanismo privilegiado de denúncias de suas transições internas: “não somente a sua personalidade muda, alterando suas ações e reações à trama, mas geralmente isso é indicado por mudanças na sua forma de falar, de vestir, no seu gestual etc.” (PELEGRINI, p. 6-7).

Este exercício de composição criativa da linguagem audiovisual, isto é, a escolha da materialidade cênica que irá dispor a construção das aparências dos personagens e localizar historicamente a narrativa, lida a todo momento com “traços” materiais que estão sendo substituídos dentro deste sistema, o que, necessariamente, resulta em asserções relativas à cultura material que são escolhidas para a narrativa em questão, nesse intuito:

Reconstituir as mudanças na natureza da moda e nos critérios que orientam as escolhas do vestuário é um modo de entender as diferenças entre o tipo de sociedade que está aos poucos desaparecendo e o que está lentamente emergindo. Por um lado, as roupas da moda personificam os ideais e valores hegemônicos de um período determinado. Por outro, as escolhas de vestuário refletem as formas pelas quais os membros de grupos sociais e agrupamentos de diversos níveis sociais vêm a si mesmos em relação aos valores dominantes. (CRANE, 2011, p. 13).

Em vista disso, a “moda” representada na série – este conjunto de valores socialmente validados por um desejo do “novo”, do “inédito” que, no caso das roupas, é sobreposto ao corpo, e no tocante ao audiovisual concretiza-se sob uma reapropriação dos figurinos – mostra-se a partir de dois contextos de significações em sua capacidade de materialização de mudanças:

O primeiro está relacionado aos meandros construídos dentro do próprio “mundo” da narrativa, no qual vestir “y” ou “z” acarretará em significações que irão de encontro ou não aos envolvimento e embates dos personagens da trama, isto é, este anseio em matéria de construção de “desejo de mundo” que o personagem irá trazer em sua aparência e que irá (ou não) conflitar discursivamente com modos e formas consideradas “ultrapassadas” para aquela sociedade ou grupo em representação, dando margens para novos contrastes.

O outro modo consiste na relação entre essa apresentação e a história trabalhada por ela para com os telespectadores, de forma a construir narrativamente, seja pela encenação direta dessas mudanças ou por elipses de temporada à temporada, a “passagem” do tempo e suas mutabilidades em cultura material.

Enquanto a primeira permeia propriamente a dimensão ficcional da narrativa, e corrobora também no “trabalho” da visão do telespectador, a segunda já estabelece uma relação entre as circunstâncias na qual esse mesmo telespectador está inserido, sob regras e normas sociais específicas, e esse sentimento mais ou menos abrupto de mudança proporcionado em forma de experiência “pronta” em sua recepção.

Compreender como o figurino altera-se ou não durante as temporadas, é ressaltar como a “linguagem” visual é entendida e materializada nos corpos das atrizes/atores, de modo a ampliar o leque de associações e percepções comunicativas disponíveis para a trama; é também, por outro lado, sinalizar que “em novelas, minisséries ou seriados, que se prolongam por semanas, meses ou anos, as mudanças do guarda-roupa são corriqueiras, mas não podem se distanciar da linha conceitual das personagens” (MEMÓRIA GLOBO, 2007).

Assim, ao insistir em um caráter pouco mutável de Betty Draper ressaltados por sua ênfase na feminilidade – haja visto seu abuso do *New Look*, visual que resgatava a feminilidade perdida durante os anos de contenção de tecidos na Segunda Guerra Mundial, com cintura ultra marcadas e saias rodadas, ou mesmo seus tímidos e arquitetados emprego de calças enfaticamente femininas, utilizadas em grande medida para expor Betty a uma situação de tensão – os figurinistas apostariam justamente em sua associação antagônica frente às constantes trocas de figurinos de outras personagens, tidas como “complexas” e “emancipadas”, assinaladas por um desconstrução gradativa do ideal voluptuoso feminino americano, abusando de camisas, calças, minissaias e cabelos curtos em suas investidas jovens e individuais para o público.

As mutabilidades do sistema da moda quase não tocam suas roupas na mudança temporal da série, assegurando e aprisionando seu caráter conservador e antipático as livres e multiformes “descobertas” de possibilidades de vidas dos anos 1960.

Neste ponto, se dá outra comparação possível com a série televisiva *Downton Abbey*. Por meio da personagem Violet Crawley (Maggie Smith), matriarca da família, há uma espécie de “resistência” ao tempo tal qual como ocorre com Betty Draper. Salvaguardando os contextos diferentes, Violet preserva em grande medida ao longo da série sua silhueta em “S” extremamente adornada, obtida graças a seu espartilho apertado, que impulsionava o busto para frente e o quadril para trás, destoando de suas sobrinhas que já dispensavam o uso da peça no passar da narrativa. A personagem representa a resistência às mudanças, entretanto, diversos momentos suas atitudes a contradizem em conservadorismo taxativo, uma delas é quando a mesma admite que em sua juventude teve uma interminável série de romances (T2: E4), chocando sua sobrinha mais velha Mary.

Outrossim, como ocorre em *Mad Men*, o pouco desenvolvimento de um personagem em termos de opiniões e aparência se dá no intuito de lembrar os telespectadores sobre um

passado ainda persistente, que não é repentinamente superado pelo avanço do tempo, além disso, essas características permitem um recurso de comparações conflituosas e motivadora das narrativas, manifestas entre aqueles que se desenvolvem e os que, de certo modo, estacionam-se no tempo, dando margem para novas problemáticas na trama.

Em uma espécie de jogo entre passado e presente, Betty simbolizaria o “velho mundo”, e para isso, teria que “tomar outros rumos na trama”. O conflito que se instaura por meio da fixidez dos figurinos, está relacionado com a crescente valorização dos atributos da juventude e individualismo do novo funcionamento da moda, e uma conseqüente queda dos aspectos pertinentes à maturidade e ao clássico, anteriormente atrelados aos valores normativos de aparência, mostrando-se desacreditados ao longo de sua representação.

Destarte, diante do referido aspecto de mudanças de aparências processuais, e não abruptas, compreendido entre a década de 1960-70 e distribuídos ao longo de 7 temporadas da série televisiva, o capítulo a seguir busca compreender o processo de “encaixe narrativo” de Betty Draper em *Mad Men*, isto é, nos moldes ideais de esposa/mãe ideais do pós-guerra, cuidando do lar, da educação de seus filhos e da manutenção de seus relacionamentos amorosos.

CAPÍTULO 2 – BELA, RECATADA E DO LAR: O ENCAIXE NARRATIVO DAS APARÊNCIAS DE BETTY DRAPER (FRANCIS) NOS MOLDES PATRIARCAIS DO PÓS-GUERRA.

2.1 – O lugar de Betty

Para além de uma ideia de desencaixe de Betty Draper, amplamente retida na memória dos telespectadores ao longo de *Mad Men*, inquieta a investigação de seu “conforto narrativo”, seu local de encaixe frente aos acontecimentos da série que possibilitam o desenvolvimento de seu conservadorismo.

Este *locus* narrativo permeia uma relação crucial entre os novos acontecimentos da trama e o local de estagnação em que Betty se encontra, proporcionando uma relação quase sempre elucidativa e comparativa entre o desenvolvimento dos outros personagens e a pouca mutabilidade que acomete as experiências e aparência de Betty.

É frente a um mundo colorido e “quase sempre revolucionário” dos anos de 1960 que Betty Draper transparece seu conservadorismo classudo preto e branco. Seu encaixe está situado em um modo de vida pouco convidativo e antagônico aos olhos de um telespectador ávido pelos ideais jovens e luta feminista, daí sua recorrente hostilização.

Segundo Beth Brait (1985), em uma narrativa, o antagonista desempenha um importante papel como obstáculo para a concretização do “herói”. O conflito está diretamente atrelado aos objetivos do “vilão” assim como sua resolubilidade pelo próprio “salvador” da história. Na ausência desses empecilhos, a narrativa se torna morta e carente de ação.

Como já discutido no capítulo anterior, *Mad Men* escapa desse prosaico maniqueísmo, entretanto, por meio dos caminhos de cada personagem, propicia a sugestão de rótulos para seus contraditórios indivíduos: a dona de casa amargurada, o publicitário conturbado, a secretária feminista, a ruiva sexy, e outros. A relação “bem e mal” não deixa de estar presente na série, no entanto, obedece a uma outra lógica de apresentação, mais diluída e menos óbvia em sua arquitetura.

Entre os fãs da narrativa, o favoritismo de Joan e Peggy em relação à Betty está diretamente associado ao contexto de produção da obra, requerente de “mulheres fortes”, como também aos movimentos de resoluções dos conflitos em que elas são expostas. Isso não impede que as mesmas flertem ocasionalmente com atitudes de moral duvidosa, como

se deitar com um parceiro da empresa para conseguir fechar um negócio ou mesmo abdicar da criação de seu próprio filho, entretanto, o modo como estas ações estão dispostas na narrativa propiciam o “perdão” do telespectador quando associadas aos seus grandes objetivos, ser mulheres emancipadas.

No caso de Betty, sua comodidade ou pouca mudança ao longo das temporadas ocasionam para o telespectador um incômodo. Este “limbo” a qual a personagem está circunscrita, sua aparência infantil e fria com vestidos rodados, insistem na manutenção de sua antipatia para uma sociedade [ou parte dela] incomodada com os tradicionais rearranjos sexuais. Sua existência parece estar restrita a antagonizar, não em vão seu trágico fim perpassa todo o escopo da obra. Sua continuidade têm um objetivo: gerar conflito.

Entretanto, é justamente esse lugar, nada cativante, que faz de Betty uma das personagens centrais da trama. É a partir de seu contraponto narrativo que a engrenagem da série é movida para novas problemáticas, dispondo em Betty um artifício de ponto-de-partida, ao passo que recorda o telespectador “como era” e “o que foi” a virada dos anos de 1950-1960, assim como um mecanismo produtor de conflitos para novas ações na série que combatem sua visão conservadora de mundo.

A função do personagem é trazer à estória qualidades da caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. De forma simples, um personagem deve ser crível: jovem suficiente ou velho suficiente, forte ou fraco, mundano ou ingênuo, educado ou ignorante, generoso ou egoísta, esperto ou bobo, nas proporções certas. A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que o personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela. (MCKEE, 2006, p. 110).

Betty, tal como os outros personagens de *Mad Men*, é um ponto de vista de seus produtores que lançam mão de visões particulares e previamente arquitetadas sobre a condição de uma dona de casa norte-americana dos anos de 1960. A construção da personagem expressa uma opinião, sua constante e falhas tentativas de se encaixar naquele “mundo colorido” versam sobre a condição de seus idealizadores nos anos 2000 frente a uma disputa de um passado que, digno de nota, sempre é mencionado por seu aspecto transgressor, de tal modo que a ação da mudança não se efetuasse em constante dinâmica com a “não-mudança”.

É por meio da manutenção de sua beleza angelical, de seu papel de esposa e mãe perfeita que a personagem consegue atingir seus lascivos objetivos e se manter na narrativa,

tal como seduzir Don quando ele ainda estava comprometido com a jovem Megan (T6: E9) e provar para si mesmo que ainda podia contar com seu poder de atração.

Longe de um modelo calcado em um “brigidismo”, como define Georges Vigarello (2006), estética consumada das grandes estrelas do pós-guerra que inauguravam um novo registro associando beleza e liberdade com suas aparências provocantes, lábios carnudos, andares espiralizados e portes liberados – tendo Brigitte Bardot como símbolo maior –, tampouco associada as idas e vindas aventuradas dos guarda-roupa masculino e feminino que autorizavam o *patchwork* de estilos da mulher moderna (LIPOVETSKY, 2009). Betty ocupa um terceiro lugar muitas vezes esquecido na literatura revolucionariamente ansiosa dos anos de 1960, o terceiro espaço motor de conflitos da tríade *working girl* (Peggy Olson) e *femme fatale* (Joan Holloway): a *housewife* de comercial de margarina.

“Nascida” nos regressos dos homens da guerra, essa figura angelical serve como aporte aos “heróis do conflito”. Seu trato delicado aos afazeres da casa, o cuidado com as crianças e o afeto ao marido a colocam em lugar de proeminência [e crítica] nas narrativas dos papéis sexuais. Íntimo, zelo, polidez, delicadeza, suavidade, todas palavras que normalmente acompanham a narrativa desse arquétipo. Betty está associada a todas, entretanto, revela-se com o passar da história como uma mulher infeliz e amargurada.

Betty foi criada para agradar, sua mãe era cuidadosa com sua alimentação, alegando que se a mesma engordasse não iria conseguir encontrar marido (T1: E2). Sua educação, apesar de Betty ter cursado ensino superior, foi inclinada ao exercício de ser uma boa mãe e esposa. Impedida diversas vezes de mudar o rumo de sua história, como conseguir um emprego ou continuar seus estudos, Betty encontra na manutenção de sua beleza o fundamento para sua existência.

Este é o lugar de Betty na narrativa, “defender” seus ideais em que ser “bela, recatada e do lar” eram mais do que um modo de vida, mas sim imperativos de vida para ela e seus filhos. A *working girl* e a *femme fatale* só poderiam [r]existir a partir da amargura enlutada e imóvel da dona de casa.

Assim, o exercício que se segue objetiva investigar seus momentos de conforto na narrativa observados a partir da exportação de seu modelo de esposa, mãe e dona-de-casa “ideais” compreendidos por meio de seus figurinos e caracterizações. Com este intuito, foram selecionados momentos individuais (cenas) em que a personagem desempenha essas ações

sem ser cerceada por algum evento conflitivo depositado em suas experiências, se destacando nas ocasiões por meio de seu encaixe.

2.2 – A primeira imagem é a que fica?

No início do desenvolvimento da série, Weiner planejou que o público tivesse apenas vislumbres da vida doméstica de Don Draper (uma ideia que, hoje em dia, parece impossível) e pensou em escalar uma desconhecida para o papel da Sra. Draper na cena final do episódio-piloto. Sentindo que estava diante de uma oportunidade, Weiner escreveu uma cena de teste para January em que Betty Draper passava por uma mudança de emoções, indo da “conversa casual a melancolia, até abertamente lasciva”. Weiner contou depois, impressionado: “Eu a fiz repetir a cena duas vezes e foi ótimo. Ela simplesmente sabia quem era aquela mulher”. (MCLEAN, 2011, p. 45).

No episódio piloto de *Mad Men*, intitulado *Smoke gets in your eyes*, Donald Draper, após revelar sua expertise no ramo publicitário – racionalizando o amor como algo criado pela mídia e, em outro momento, salvando os negócios entre a *Sterling Cooper* e *Lucky Strike* com sua repentina genialidade criativa – retorna para seu reconfortante lar nos subúrbios de *Nova York* onde sua esposa o aguarda com um prato no forno e com as crianças devidamente zeladas dormindo em seus quartos.

A primeira aparição de Betty só ocorre nos momentos finais da primeira unidade discursiva de *Mad Men*, quase como algo complementar na vida de Don. A arquitetura do episódio, com Draper expondo sua rotina criativa agitada, sendo infiel, flertando com Rachel Menken (Maggie Siff), uma possível cliente da agência e, posteriormente, encontrando acalento em sua casa, sugerem um primeiro contato ingênuo e angelical de Betty. Antes de mostrar sua face, a câmera enquadra primeiramente sua ação de ligar o abajur, inaugurando neste movimento uma nova personagem de *Mad Men*.

Don a encontra na cama a sua espera, logo após há um diálogo em que Betty se mostra iludida sobre os reais motivos de Don chegar tarde, afirmando que tinha ligado na agência e imaginando que seu marido passaria a noite na cidade por conta do excesso de trabalho. Logo

após, Don se dirige ao quarto de seus filhos e os contempla. Esse movimento é observado por Betty na entrada do quarto, onde se nota a completude de seu figurino inaugural: uma camisola na cor rosa frio adornada com rendas.

Figura 15 - Betty trajando seu figurino inaugural: uma camisola de cor rosa frio



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 47 minutos e 20 segundos.

A escolha do momento do primeiro contato com Betty e a especificidade desse figurino está diretamente vinculada ao que a personagem representa na série. Betty está associada ao íntimo e ao afago que a casa e a família proporcionam a vida exagerada de Don. A camisola rosa de estética angelical intensifica esse posicionamento: Betty, neste momento, representa um corpo maternal e dócil.

Ao tratar dos aspectos históricos das roupas íntimas e como estes se relacionam com papéis sociais femininos, Gisele Bischoff Gellacic (2013) afirma que durante o século XX haviam figuras que circulavam entre os soldados de guerra representando mulheres trajadas com roupas mínimas e, com o advento da indústria de Hollywood e suas musas como Marilyn Monroe impulsionarão uma nova disseminação de figura de mulher. A *lingerie*, outrora peça de roupa para ser escondida, ganha espaço e aceitabilidade nos meios de comunicação, fragmentando e até combinando as representações de mãe/esposa/dona-de-casa e prostituta.

Este arranjo é amplamente explorado nas experiências de Joan Holloway, tendo em seus provocantes figurinos uma combinação da mulher concomitantemente maternal e sexy.

Entretanto, a camisola de Betty não apresenta uma conotação vulgar, ao contrário, está mais próxima de uma estética recatada e quase infantil, em harmonia com seus trajes diurnos. Betty poucas vezes é representada de maneira voluptuosa, isso só ocorre quando a personagem é desvinculada de sua posição de esposa/mãe/dona-de-casa.

Segundo Paolo Frassanit e Benedetta Pettorini no artigo “Pink and blue: the color of gender” (2008), atribuir cor ao gênero é uma prática do século XX limitada à Europa Ocidental e às Américas. De acordo os autores, a delegação do rosa para às meninas e do azul para os meninos, se configurava em uma lógica inversa no começo do mesmo século, onde o azul, principalmente o de tonalidade escura, estava associado à Virgem Maria na Europa Cristã, sendo usado para o feminino, e o rosa, na gama variante de cores do vermelho, era destinado aos meninos por denotarem uma cor mais “decidida” e “forte”.

Ainda segundo Frassanit e Pettorini, uma das possíveis atribuições das cores ao gênero pode ser datada a partir da Segunda Guerra Mundial, onde o processo se inverte, uma vez que o azul é adotado extensivamente para uniformes masculinos e o rosa, a partir de 1940, passa a ser associado a cor da mulher, sendo amplamente utilizado em slogans de marketing para convencer às mulheres a abraçar a feminilidade.

A partir de um olhar contemporâneo e binário, a cor rosa ganha conotação de docilidade e é relacionada ao gênero feminino. Compor a cena analisada com uma camisola da tonalidade referida, é compreender que a noção do figurino como construção de si, ou de uma outra *persona*, sintetiza a ideia de que a roupa carrega símbolos, é significante de algo, sendo trajada de acordo com papéis sociais específicos a serem desempenhados (MIZRAHI, 2009).

O diálogo estabelecido entre o figurino cor-de-rosa de Betty e o público, reiteram a função crível do figurino. Betty é uma mulher conservadora, suas roupas não podiam se destoar de sua visão de mundo, ao contrário, deveriam e são uma extensão de sua personalidade nas nuances entre personagem e comunicação.

Os figurinistas, em diálogo com a direção, poderiam apostar em uma outra primeira aparição de Betty, trajando seus vistosos vestidos como de praxe, entretanto, a associação intimista e supostamente inocente de Betty não ganharia tal fôlego para, posteriormente, revelar o caráter conturbado da personagem. A própria escolha do instante também é um meio de destacar Betty e aguçar a curiosidade dos telespectadores para os próximos episódios.

É por meio de um corpo dócil, maternal e iludido que Betty Draper entra na narrativa. A manobra final do episódio, o ambiente do quarto, propício a manutenção de seu íntimo, assim como o uso da camisola de feitiço angelical e inocente – despida dos “exageros” usuais de seus rotineiros vestidos de boneca – ludibriam o telespectador quanto a uma dócil Betty Draper.

2.3 – O resgate do luxo

Em oposição a pouca aparição de Betty Draper no primeiro episódio de *Mad Men*, o posterior, intitulado *Ladies Room* (T1: E2), inaugura para o telespectador diversas nuances psicológicas da personagem, percorrendo desde sua figura quase monárquica de dona-de-casa, sentada em sua “cozinha-trono” com seu vestido branco imponente em um simples café da tarde (**ver figura 7**), até seu extremo desconforto ao observar sua nova vizinha Helen, “moderna demais”, se instalando nas redondezas de seu polido e familiar subúrbios.

Como o próprio nome sugere, *Ladies Room*, ou, em sua tradução, “Banheiro feminino”, apresenta grande parte de sua trama ligado aos papéis femininos que são expandidos ao longo do episódio. Apesar da questão problema se centrar no misterioso passado de Don Draper, sendo questionado por Roger e Mona, e, logo após pela própria Betty sobre sua infância; *Ladies Room* pode ser interpretado como um episódio introdutório aos conflitos narrativos femininos, principalmente aqueles associados ao desconforto de Betty Draper, como sua súbita dificuldade em retocar sua maquiagem no banheiro por conta de suas mãos dormentes, seu acidente de carro após vislumbrar Helen se mudando e, atingindo o ápice de sua exposição incomoda, a consulta com um psiquiatra arranjada por seu próprio marido⁴⁹.

Os eventos citados acima, indicam um grande volume de conflitos que são depositados em Betty já no segundo encontro da série, após sua serena aparição, sugerindo um personagem-problema nos percursos narrativos de *Mad Men*. Por outro lado, estes mesmos acontecimentos oportunizam ao telespectador um começo de antipatia às

⁴⁹ O título do episódio faz referência às mulheres frequentemente encontradas chorando no banheiro. O cômodo, se mostra como um lugar privado para se entregar as “verdadeiras emoções” e, ocasionalmente, encontrar suporte feminino, como ocorre com Betty que se lamenta com Mona por conta de sua rotina agitada de dona-de-casa e o recente falecimento de sua mãe (momento em que suas mãos ficam dormente). Além disso, no mesmo episódio, Peggy enfrenta o machismo presente na *Sterling Cooper* e reclama para Joan sobre o assédio sofrido na agência, logo depois, Peggy vai se recompor no banheiro e encontra outra mulher em prantos no cômodo.

experiências da personagem, aspectos de desencaixe que serão analisados no capítulo 3, intitulado “Os voos fracassados de “Birdie”: o desencaixe de Betty Draper (Francis) nos relaxamentos culturais das aparências”.

O único momento em que Betty é representada sem um conflito que a impulsione minimamente para uma leitura antagonizada da personagem situa-se em seu empolgante “jantar na cidade”, onde Betty é acompanhada por Don após a consulta com seu psiquiatra.

Figura 16 – Betty com seu marido em seu empolgante jantar na cidade



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 43 minutos e 50 segundos.

Figura 17 – Betty e Don chegam em casa: completude de seu figurino ao ir no psiquiatra e jantar com Don



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 44 minutos e 45 segundos.

Como já discutido anteriormente, seus figurinos se aproximam da estética do *New Look*, eternizada por Christian Dior em seu resgate ao luxo e a feminilidade após anos de recessão dado o conflito armado. Entre as duas silhuetas que estavam em voga no final dos anos 40, ambas se caracterizavam com busto elevado e cintura afinada, se diferenciando apenas pela saia, que poderia ser estreita, delineando as curvas de quem a usasse, ou volumosa, flertando com os figurinos clássicos de balé.

O vestido de tonalidades escuras, composto por cores não usuais na paleta de Betty, a exemplo do vermelho e azul intensos, denotam um momento mais delicado e de maior introspecção para a personagem, percorrendo desde seu extremo desencaxe ao revelar detalhes de sua vida íntima ao psiquiatra, até sua felicidade quase infantil estampada em seu sorriso de “menina que vai ao primeiro encontro” (ver **figura 16**).

A própria usabilidade do vestido se difere nas ocasiões, uma vez que Betty o traja acompanhado com uma camisa jeans em sua consulta, aumentando a obscuridade do quadro

e contribuindo para a sisudez do ambiente, enquanto em seu encontro com Don a peça é utilizada sem sobreposição⁵⁰.

Considerada a distância temporal, uma vez que o episódio é ambientado no ano de 1960, o modelo “*Chérie*” exposto no verão de 1947, se assimila em grande medida ao vestido trajado por Betty.

Figura 18 – Modelo “*Chérie*” da casa Dior/verão de 1947



⁵⁰ Ainda que Betty utilize a camisa jeans na volta para casa (figura 17), acredita-se que a ação esteja mais relacionada as condições climáticas do exterior do restaurante. Ao utilizá-la na consulta com o psiquiatra, a camisa imprime uma atmosfera ainda mais séria, Betty está se abrindo ao profissional (e ao público), suas cores pastéis e delicadas não combinaríamos com este momento íntimo.

Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83254>, Acesso em: 16 de novembro de 2020.

O grande volume de sua saia rodada contrasta com a estreites de sua cintura, imprimindo uma imagem hiperfeminina e romântica para quem a usasse. De acordo com o site do *The Metropolitan Museum of Art*:

"Chérie" exemplifica o "New Look" em todos os seus elementos salientes: ombro inclinado, busto elevado, cintura estreitada e um volume monumental de saia caindo de um quadril acolchoado para abaixo da panturrilha. O New Look chegou descompromissado e completo, não como uma sugestão provisória ou estágio de evolução. Aqui, a saia é feita na largura total do tecido, de ourela a ourela, disposta horizontalmente. Consequentemente, na cintura, a dobra necessária para baixo da plenitude plissada cria uma margem de costura comprimida de treze jardas e meia, cujo volume substancial cobre os quadris. Esta realização virtuosa na costura foi alcançada pela compressão de um grande volume em uma redução escultural adjacente. Dior se orgulhava do trabalho manual em suas criações. (THE MET, 2020, traduzido pelo autor a partir do original⁵¹).

Betty Draper incorpora em seus ostensivos figurinos um último sopro antidemocrático da moda. Seu corpo esguio, cabelos loiros, estética de realeza, próxima da princesa Grace Kelly, combinados com a exuberância de seus vestidos de tecidos volumosos e dispendiosos, se aproximam de um modelo classudo e decadente de sistema de moda⁵². A esbeltez, a feminilidade, a elegância e a pose, são valores que se colidem com a recente democracia igualitária do pós-guerra, tendo na icônica frase do próprio Christian Dior, "quero fazer os ricos se sentirem ricos novamente" (JOHNSON, 2006), o cerne de sua breve retomada.

Entretanto, urge ressaltar, Betty Draper não pertence a alta-camada da sociedade ou a uma aristocracia, muito menos veste um modelo original de Christian Dior, uma vez que,

⁵¹ *Chérie" exemplifies the "New Look" in all its salient elements: sloped shoulder, raised bustline, narrowed waist, and a monumental volume of skirt falling away from a padded hipline to below the calf. The New Look arrived uncompromised and complete, not as a tentative suggestion or stage in evolution. Here, the skirt is made of the full width of the fabric, selvage to selvage, disposed horizontally. Consequently, at the waist the necessary folding-under of the pleated fullness creates a compressed, thirteen-and-a-half-yard seam allowance, the substantial bulk of which pads the hips. This virtuoso achievement in dressmaking was reached by the compression of vast volume into an adjoining sculptural reduction. Dior prided himself on the handwork in his creations. (THE MET, 2020).*

⁵² O trecho acima se refere ao período que o filósofo Gilles Lipovetsky (2009) definiu como "Moda de Cem Anos". Segundo o autor, da metade do século XIX até a década de 1960, o sistema da moda se configurava sobre dois polos: a Alta-Costura e a confecção industrial. Lipovetsky afirma que nesse período o protagonismo criativo será desempenhado pela Alta-Costura juntamente com a figura do costureiro/criador, impondo padrões ao sistema da moda relativos à classe, priorizando a moda feminina e sendo legitimada como polo unitário de disseminação.

segundo a própria figurinista, grande parte dos figurinos da série foram encontrados em acervos e garimpos, alguns até reformados de tecidos do próprio contexto.

A associação da aparência de Betty e o luxo representado pela mimetização dos modelos de Alta-costura – efeito do sistema de “gotejamento” da funcionalidade da moda do período (SVENDSEN, 2010) – estão depositados em uma estratégia de incorporação de um modelo de sociedade obsoleta, onde, em contraste com a fala acima de Christian Dior, se contrapõem a afirmação de Yves Saint Laurent: “Antigamente, uma filha queria parecer-se com sua mãe. Atualmente, é o contrário que acontece” (LIPOVETSKY, 1989, p.140).

O luxo e sofisticação representador pelos figurinos e caracterizações de Betty Draper, amplamente calcados no *New Look*, delineiam tanto uma concepção estética de moda, hiperfeminina e adulta, quanto uma visão cultural herdada, “atreladas aos valores morais burgueses de uma família nuclear, representando a vida em uma sucessão de papéis repetitivos, e a aparência certamente era fundamental” (ANDRADE, 2009, p. 106).

Em meio a revolução das aparências ocorrida durante os anos de 1960, principalmente em seus últimos 5 anos de modo acentuado (RAINHO, 2014), Betty representa os últimos excessos do *old fashion*. A sofisticação e a manutenção da elegância dispostas em seus figurinos inspirados no *New Look*, delineiam tanto uma super expressão dos exageros do pós-guerra, como também, mais tarde, o conseqüente choque cultural para uma geração jovem e desejosa grandes transformações sociais.

2.4 – “I’m a housewife...”

Após criar uma “armadilha” expansiva de conflito para a personagem de January Jones, inserindo-a pacificamente em um primeiro momento e, posteriormente, revelando aos telespectadores seu lado psicológico sombrio e desequilibrado em *Ladies Room*, os produtores de *Mad Men* manobram massivamente artifícios e situações para antagonizar sua figura de dona-de-casa. É raro vislumbrar Betty em uma situação aprazível por desempenhar seu papel “do lar”, e, quando isso acontece, está interligado a uma sucessão de movimentos que irá desequilibrar seu estado anterior, como ocorre no nono episódio (T1: E9), intitulado *Shoot* (Tiro).

Shoot pode ser analisado como um episódio de amplitude conflitiva às experiências de Betty, a ponto de se afirmar que o episódio “gira” em todo da personagem. Depois da

abertura da série, Betty, Sally e Bobby invadem os olhos dos telespectadores com sua rotina de família norte-americana feliz: ela cuidando do jardim enquanto seus filhos se divertem no gramado acompanhados de seu cachorro, sendo subitamente surpreendidos pelos estardalho dos voos das pombas libertas por seu vizinho, momento em que Sally exclama: “*Mommy, look at that!*” (Mamãe! Veja!).

Figura 19 – Betty cuidando de seu jardim enquanto seus filhos se divertem no gramado



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix ao 1 minuto e 5 segundos.

Na ocasião representada acima, Betty traja uma camisa cavada na cor amarelo pastel, calças com estampa xadrez, acompanhados de luva de jardinagem e óculos de sol branco⁵³. Apesar das calças ocuparem um maior espaço nas composições femininas ao longo da década de 1960, alargando os territórios dos diferentes gêneros e colaborando para a conquista das múltiplas aparências do guarda-roupa da mulher moderna, a peça, quando utilizada por Betty, não imprime um desejo transgressor, ao contrário, dada a sua praticidade a personagem só a utiliza em ocasiões de trabalho doméstico ou em atividades de pouca visibilidade, como ir buscar seus filhos na escola.

Diferente de Peggy ou mesmo de Joan Holloway, que a usam em ambiente social, até mesmo de Megan, a primeira personagem a trajar calças jeans na série, Betty faz uso do item

⁵³ Depois do azul, sua cor característica na série, “dialogando” com sua descendência europeia, o amarelo no tom pastel é uma das mais utilizados na cartela da personagem.

somente para ações que exigem um maior grau de esforço. Sua usabilidade está reservada a uma casualidade velada: momentos em que a personagem não deseja ser observada enquanto uma “sortuda” esposa de um renomado publicitário.

Posteriormente ao seu rápido vislumbre com calças e, de certo modo, ausente de seus uniformes de esposa ideal – a exemplo de seus ostensivos vestidos – a próxima aparição da personagem no mesmo episódio vai inteiramente na contramão de seu duvidoso momento casual, culminando em uma aproximação de estética de realeza.

Figura 20 - Betty vai ao teatro com Don



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 3 minutos e 10 segundos.

Depois de realizar seus afazeres domésticos, Don e Betty saem para a cidade para assistir “Fiorello!”, musical sobre o prefeito de Nova York Fiorello H. LaGuardia, republicano reformista com três mandatos consecutivos, entre 1934 e 1945. No intervalo, Don dialoga com Jim Hobart (H. Richard Greene), chefe da *McCann Erickson*, companhia de publicidade concorrente da *Sterling Cooper*. A conversa se resume às infinitas possibilidades que Don teria se abandonasse a S.C e fosse contratado pela McCann. Momentos depois, após ambas as esposas, de Don e Jim adentram ao quadro, Betty fica sozinha com o companheiro de Don, sendo questionada por ele: “Além de ficar com o belo príncipe, você é atriz ou algo do tipo?”. Betty prontamente responde: “Não, sou dona de casa. Mas eu já fui modelo há muitos séculos atrás”. Jim a questiona novamente: “Nunca lhe

disseram que você é a sócia de Grace Kelly?”. E rapidamente completa: “A Coca-Cola prepara uma grande campanha internacional. Um rosto europeu como o seu, tipo Grace Kelly, seria bem indicado. Poderíamos colocar anúncios procurando o tipo Grace Kelly, mas não chegaríamos nem perto”.

Se atentando a imagem capturada, Betty se destaca por sua centralidade no plano. Além disso, a luz do ambiente cenográfico, com as extremidades do quadro com menor iluminação se comparada ao centro, propicia ainda mais destaque à personagem. Outros dois elementos ainda a conferem um certo esplendor, o próprio lustre que “investe” em sua imagem e, em sua retaguarda, um grande quadro com pintura renascentista que auxilia ainda mais em seu contraste perante o todo da imagem.

Na ocasião, Betty traça um vestido de cor branca, saia cheia e cintura marcada e alongada. O figurino, em termos de modelagem, não difere em grande medida de seus outros vestidos utilizados durante as temporadas, exceto o comprimento, se caracterizando por uma saia mais curta, na altura dos joelhos. Entretanto, a cor branca é incapaz de se misturar ao fundo, composto em sua maioria de trajes formais de cores escuras, ressaltando a figura de Betty. Além disso, o branco, tal como seu vestido utilizada quando a personagem “governa” sua cozinha (**ver figura 7**), reitera seu posicionamento de mulher casada e mãe, símbolo de recates e polidez.

Ao ser questionada sobre o interesse em modelar novamente, Betty exclama com orgulho que é “Dona de casa”. A associação de seu traje deslumbrante, digno de uma verdadeira Grace Kelly, com sua afirmação, denotam justamente sua posição nas experiências da narrativa: Betty é uma rainha, uma rainha do lar. Por mais que aceite o convite de Jim Hobart em modelar para uma propaganda da Coca-Cola (e até consiga), a proposta, como se verá, se resume a uma armadilha para capturar Draper à *McCann*, retribuindo no final da unidade discursiva o “verdadeiro” papel de Betty, “reinar em casa”.

Tal como Grace Kelly, Betty renuncia uma carreira para se dedicar ao matrimônio e a família⁵⁴. O casamento, seja com Don ou, posteriormente, com Henry, ao mesmo tempo

⁵⁴ Grace Patricia Kelly nasceu em 12 de novembro de 1929 na Filadélfia, filha de John B. Kelly (conhecido atleta de remo) e Margaret Katherine Majer. Aos 19 anos fez sua estreia da Broadway com o drama “O Pai”, de Strindberg. Em 1953 Grace Kelly atuou em “Mogambo”, filme de aventura e melodrama de John Ford, recebendo o “Globo de Ouro de Melhor Atriz Coadjuvante”. Em 1954, Grace Kelly ganhou o “Oscar de Melhor Atriz” pela atuação no filme “Amar é Sofrer” de George Seaton. Nesse mesmo ano, impressionou a crítica com “Janela Indiscreta” e “Disque M Para Matar”, ambos de Alfred Hitchcock. Em seguida, atuou em “Ladrão de Casaca” (1955), do

significa a vida de Betty, a considerar seu orgulho de ser a senhora Draper ou Francis, como também à aprisiona em um mundo limitado de oportunidades, minando as experiências da personagem.

2.5 – Casal ideal

Betty Draper é frequentemente convocada por Don para cumprir seus deveres de “esposa de um executivo de publicidade” e orquestrar um belo jantar para seu marido impressionar um importante cliente. No “clima” aconchegante dos subúrbios, seus convidados se apaixonam pela segurança e comodidade que o casal Draper representa, não deixando dúvidas quanto a competência profissional do publicitário. O “ofício” de Betty nessa tarefa, é impressionar os amigos de Don com sua beleza deslumbrante, suas qualidades domésticas e seu papel de “boa mãe”, exibindo seus filhos bem criados para os convidados de Don.

Fora dos subúrbios, em requintados jantares na cidade, Betty está sempre ao lado de Don, exercendo sua função de “mulher adorno”, distraindo todos com sua beleza e se limitando a conversar sobre toalhas de mesa e outros assuntos que não osem corromper a aparência de família segura e feliz.

Por outro lado, a exportação da imagem do casal perfeito fornece também um meio de salientar os problemas internos aos quais os Drapers são submetidos na narrativa, colocando o “ideal” em constate comparação com a rotina problemática e particular do casal. Por mais que, aparentemente, um jantar ou mesmo uma saída do casal a um importante evento

mesmo diretor, onde, durante as filmagens e a convite de Hitchcock, Grace conheceu o Príncipe Rainier III em Mônaco. Em 1956, no filme “Alta Sociedade” de Charles Walters, Grace se despediu das telas para se casar e entrar para realeza. Ao longo do seu casamento e devido a impossibilidade de exercer sua profissão de atriz, Grace se afastou de Hollywood e se dedicou a trabalhos voluntários de várias instituições sociais, como a *Association mondiale des amis de l'enfance* (Associação Mundial dos Amigos da Infância), uma organização internacional criada por ela, que tinha como objetivo ajudar crianças carentes. Em 14 setembro de 1982, enquanto dirigia seu carro pelo principado, Grace Kelly teve um acidente vascular cerebral e perdeu o controle do automóvel, não resistindo. Grace foi sepultada no dia 18 de setembro na Catedral de São Nicolau em Mônaco. Ao longo de sua vida e depois de sua morte, Grace foi considerada como um ícone de moda por seu estilo romântico e visual fresco, que envolvia pela brilhante e beleza natural com pouca maquiagem. Além disso, em 1956, Grace teve uma linha de bolsas da casa Hermès dedicadas em sua homenagem e que ficou conhecida como *Kelly bag*. A bolsa já era produzida no catálogo fixo da marca, entretanto, sendo constantemente usada por Grace para esconder sua gravidez, ganhou status o que fez com que o item fosse rebatizado sob o nome de Kelly Bag.

seja um “sucesso”, o desenrolar da narrativa mostra que Betty não é uma esposa feliz e apresenta sérias dificuldades em lidar com a maternidade.

No primeiro episódio da segunda temporada, intitulado “For Those Who Think Young” (T2: E1), nota-se que a arquitetura da cena intenta justamente ao propósito de destacar o quão “perfeitos” Betty e Don parecem um para o outro: é dia dos namorados de 1962, ao som de uma música romântica no saguão do Savoy Hotel, Betty, deslumbrante, desce as escadas em câmera lenta, fazendo todos voltarem o olhar a sua imagem, inclusive Don, estonteado com sua beleza. Nesse caminho, o quadro se divide em dois, focando na feição impressionada de Don e nos movimentos singelos de Betty.

Figura 21 - Betty em seu encontro com Don no dia dos namorados



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 17 minutos e 10 segundos.

A insistência dos produtores em ativar uma cena tão caricata, digna de um filme de época dos anos de 1950, recorrendo a efeitos simplórios de edição, como dividir o quadro entre Betty e Don, é um meio de lembrar aos telespectadores, posterior a uma temporada recheada de pontas soltas, que Betty e Don aparentemente vivem um “conto de fadas”.

Entretanto, ao contrário da primeira temporada, onde Betty apresenta um caráter mais “manso” e inocente, na segunda temporada, a personagem se demonstra mais manipuladora e rancorosa. Depois da descobrir que seu marido ficava a par de suas conversas com o psiquiatra, somado ao fato de experienciar o drama conjugal vivenciado por sua amiga

Francine, é como se Betty acordasse de seu doce sonho romântico, corrompendo a imagem de seu “príncipe encantado”⁵⁵. Mais do que em momentos anteriores, a vida de aparências do casal é sublinhada para o telespectador, culminando no desgaste do relacionamento ao final da temporada quando Betty traí Don.

Na ocasião representada pela imagem acima (figura 21), Betty parece uma estrela de cinema desvinculada de sexualidade. O imponente casaco de frio na cor marrom escuro, contrasta com a delicadeza de vestido em tom de bege, próximo ao seu tom de pele. O vestido apresenta corpete adornado com renda e saia ampla. Os acessórios compostos por brincos e colar de brilhante, bolsa de mão e luvas acrescentam um aspecto glamoroso a sua imagem final.

O breve momento, é sem dúvidas um dos maiores encaixes de Betty na segunda temporada: a personagem está radiante, é o centro das atenções do restaurante e, como uma “respeitosa mulher” de sua idade, é acompanhada “devidamente” por seu marido.

O desenrolar da ocasião não polpa esforços em oferecer ao telespectador mecanismos de destaque a condição “bem sucedida matrimonialmente” da personagem. Isto é evidenciado quando Betty avista sua amiga de tempos de modelo Juanita Carson (Jennifer Siebel Newsom) acompanhada de um homem mais velho. Após um entusiasmado diálogo entre ambas sobre o passado de suas profissões, Betty pergunta a sua amiga sobre sua vida. Juanita pestaneja um pouco na resposta e afirma que trabalha como decoradora. No mesmo instante, Betty, como “moeda de troca” responde: “Tenho uma menininha e um garoto”. Posteriormente, Betty troca telefone e elogia a joia de Juanita, indicando seu “bom casamento”.

No diálogo que ocorre após Juanita e seu companheiro se ausentarem, Betty afirma a Don que não esperava que sua amiga se relacionasse com alguém “como ele”, se referenciado a idade do companheiro de Juanita. Don salienta em sua resposta: “Não acho que seja

⁵⁵ No último episódio da primeira temporada (T1: E13) intitulado “The Wheel”, Betty consola Francine por descobrir, por meio de números de telefones interurbanos estranhos em sua conta, que seu marido Carlton Hanson (Kristoffer Polaha) tinha um caso em Manhattan. Momentos depois da confissão de Francine, Betty, intrigada e procurando nas correspondências de Don, descobre a partir de boletos de pagamentos que seu marido ficava ciente de suas conversas com seu psiquiatra. O fato faz com que a personagem comece a duvidar dos posicionamentos de seu marido, quebrando a confiança do casal por parte de Betty.

permanente”. Depois completa: “Ela é uma acompanhante Betts”. Betty se surpreende e esboça uma risada reconfortante por seu estado “seguro” com seu marido.

A entrada triunfal de Betty, somada a sua superior comparação com uma garota de programa disponibilizam para a personagem um amplo espaço de conforto. Em comparação com Juanita, Betty é a “garota que deu certo”, abandonou seus estudos e carreira profissional para se casar com um homem provedor do sustento da casa, se dedicando a exercer suas atividades de mãe e esposa dos subúrbios. A ânsia em responder Juanita sobre ter dois filhos, sem mesmo ter recebido a pergunta “e você? O que faz?”, é um meio de Betty atenuar sua condição infeliz, colocando a maternidade como epicentro de vida.

2.6 – Maternidade

Após uma conflituosa temporada para o casal Draper, onde Betty se demonstra cada vez mais desconfiada sobre a fidelidade de Don a ponto de expulsá-lo de casa, a terceira temporada é aberta ao telespectador com sua gestação avançada (8 e 9 meses). O bebê (Eugene Draper) é ao mesmo tempo uma nova esperança para o casal, desgastado pela distância imposta por Betty a Don por conta de suas mentiras, ao mesmo tempo, se insere como mais um mecanismo narrativo para conturbar a vida da personagem, tendo que lidar naquele momento também com a presença de seu pai que sofre da doença de Alzheimer.

No terceiro episódio da terceira temporada, intitulado “*My Old Kentucky Home*”, Don e Betty, morando juntos novamente, se preparam para a *Derby Party* de Roger e Jane Sterling (Peyton List), espécie de festa de revelação de casal que oficializa o relacionamento entre o sócio da *Sterling Cooper* e sua ex-secretária. Após chegar do trabalho, Betty comenta com seu marido que está ansiosa pelo evento e que comprou um vestido novo.

Figura 22 - Betty e Don comentam sobre a festa de Roger e Jane



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 4 minutos e 40 segundos.

Atentando-se a imagem acima, especificamente no figurino de Betty, naquele momento grávida, se percebe como sua figura imprime uma imagem não sexualizada e pouco atraente se comparada ao seus outros figurinos. A “imagem materna” durante os anos de 1960 era calcada no esforço em dessexualizar às mulheres, idealizando como sujeitos aquém de desejos sexuais, ressaltando sua inocência e pureza: Betty, neste momento, segue o “protocolo das grávidas”.

No momento de seu diálogo com Don, a personagem traja um conjunto composto por bata estampa de cores azul e amarelo, combinados com saia ajustada azul e pulôver amarelo. Na maior parte de suas aparições grávida, exceto em eventos formais, sua escolha se dá pelo conjunto saia e bata, variando as cores de acordo com sua cartela individual (azul, amarelo, branco e rosa). Os conjuntos se assemelham aos modelos do catálogo da marca Lane Bryant (**ver figura 23**), rede de varejo de roupas de tamanho grande criada em 1904 por Lena Himmelstein Bryant Malsin.

Figura 23 - Catálogo dos anos de 1960 de roupa de maternidade da marca Lane Bryant – Linha gestante intitulada Jeanette Maternities

how to play
a beautiful
"WAITING" GAME . . .

you'll hold the top 'fashion' hand
with a wardrobe by
Jeanette

.. and the 'bonus' trick of
REEVES 'Loni' fabric
which needs little or
no ironing.
Guaranteed washable,
inter-changeable.

Your best fashion 'deal' is
*Jeanette
Maternities*

Left: Separates with a Suit Look Stripe
Shirt in Turquoise, Yellow, Pink 5.98
under a Jerkin Jacket in Turquoise,
White 5.98
over a Cut-Out Skirt in Black, Charcoal,
Navy 3.98

Center: Stripe Shirt, same as left, now
shown over pocketed Bermuda shorts
with adjustable side zipper in Black,
Charcoal, Navy, White 4.98

Right: Polka Dot Pullover in Hot Pinks
with Charcoal or Orange, Olive with
Black and Brown 6.98

Matador with adjustable side zipper in
Black, Charcoal, Navy, Putty 4.98
Also: Slim Stacks in Black, Charcoal,
Putty 5.98
Shorts in Black, Charcoal, Navy, White 3.98

Lane Bryant

New York • Manhattan • Millburn • Chicago • Oak Park • Hubbard
Woody • Philadelphia • Trenton • Detroit • Hartland • Brooklyn
• Pittsburgh • Baltimore • Cleveland • Washington • St. Louis
• Milwaukee • Minneapolis • Miami • Miami Beach • Houston
• Beverly Hills • Pasadena.

NEWMAN STORES: St. Paul, Minn. • Oshkosh, Wis. • Green Bay,
Wis. • Decatur, Ill. • Waukegan, Ill. • Deerpark, Iowa.

BINTON'S CLOAK & SUIT COMPANY: South Bend, Indiana.

SAMUEL'S, INC.: Kankakee, Illinois.

THE NEW WORTHAN'S, INC.: Rockford, Ill.

W. H. BOLAND SMART SHOPS, INC.: Springfield, Ill.

THE NEW UTICA Dry Goods, Iowa.

If no store in your city, please order from
Lane Bryant, Dept. M., 465 5th Ave., N.Y.C. 18, N.Y.

ClickAmericana.com

Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <http://www.therunwayplus.com/wp-content/uploads/2015/10/Vintage-Lane-Bryant.png>. Acesso em: 23 de dezembro de 2020.

O catálogo acima afirma: “Como jogar um belo jogo de ‘espera’... você vai ter um guarda-roupa de Jeanette... e o truque "bônus" são os tecido *Reeves-loni* que precisam pouco ou nenhum ferro de engomar. A prova de lavagens”.

A *New Look* ainda influenciava a moda dos anos de 1960, até mesmo a moda gestante. A saia ajustada na bainha era conquistada graças a uma faixa elástica na barriga que auxiliava na redução da pressão e poderia variar de comprimento, conforme os modelos da esquerda para direita⁵⁶. A calça também era uma opção e apresentava a mesma faixa auxiliar para o

⁵⁶ Apesar do *New Look* ficar conhecido pela exuberância de suas amplas saias, Christian Dior também criou saias rente ao corpo. Os modelos seguiam o mesmo exagero dos vestidos, neste

ajuste de quem a utilizasse. Além disso, a amplitude da bata é um modo de ressaltar a condição da mulher grávida, oferecendo conforto e chamando a atenção para a vida que carrega consigo por meio de uma silhueta delineada.

No mesmo episódio, mais tarde na festa de Jane e Roger, Betty traja um vestido de renda rente ao corpo, ajustado abaixo dos seios com uma faixa de cetim rosa e mangas adornadas com transparência até o cotovelo.

Figura 24 - Betty com seu vestido de renda branca na festa de Roger e Jane



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 8 minutos e 20 segundos.

caso, apostavam na compressão das pernas criando uma silhueta elegante e esguia no formato batizado como silhueta “Y”, apostando no volume na parte superior.

Figura 25 - Betty conhece Henry



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 26 minutos e 55 segundos.

No conjunto de imagens acima, a junção entre a renda branca e gravidez reforçam seu papel de mãe e esposa na narrativa, afinal Betty conheceria seu segundo marido, Henry Francis no mesmo episódio. O político a avista esperando Truddy Campbell (esposa de Pete Campbell) em frente ao banheiro e afirma: Queria que estivesse a minha espera. [...] Deve ser culpa dos martinis, mas eu posso? (sugerindo sentir sua barriga com a mão).

Nas circunstâncias descritas acima, Betty alcança o máximo de seu conforto nos moldes de esposa e mãe. A festa de apresentação de Roger e Jane é um mero artifício para que a personagem exponha sua condição, uma vez que, Betty é a única entre todos os convidados que traja um figurino na cor branca. Nem mesmo Jane, anfitriã e esposa de Roger, é disposta nesta configuração.

Em seu encontro com Henry, a personagem se sente desejada. Em meio aos problemas de seu casamento e a par das traições de Don, o flerte de um importante e bem afeiçoado político a reabastecem seu orgulho. Betty enxerga no avanço de Henry a oportunidade de se esquivar de sua relação insegura com Don e fazer o que sabe de melhor: ser bela, esposa e mãe.

2.7 – De Grace Kelly para Jackie Kennedy (Onassis): um pouco de mudança...

A quarta temporada de *Mad Men* ocorre representativamente entre novembro de 1964 e outubro de 1965. É ambientada na nova e consideravelmente mais moderna agência de publicidade *Sterling Cooper Draper Pryce (SCDP)*. A narrativa principal é impulsionada pela crise de identidade de Don Draper após sua separação de Betty. À medida que Don cai em um desespero existencial, ele começa a se encontrar regularmente com prostitutas e enfrenta mais do que em momentos anteriores o alcoolismo debilitante.

Considerada relativamente a temporada da metade da narrativa, inclusive nos anos representados (1964-65), a unidade é interpretada como um fôlego de novas mudanças para os personagens, tanto aqueles envolvidos com a nova *S.C.D.P.*, como aos personagens marginais à agência, como Betty.

No fim da terceira temporada, Betty descobre a verdadeira identidade de Don (T3: E10) e, somado as diversas traições e mentiras anteriores de seu marido, o relacionamento se torna insustentável. A personagem chega a afirmar a Don que não o ama mais e pede divórcio. Concomitantemente a crise do casal, Betty, como já apontado, conhece Henry Francis e ambos se apaixonam. Ao contrário de Don, Henry representa uma relação mais sólida e consegue oferecer à Betty e seus filhos um conforto sentimental e econômico maior.

Nota-se que o desligamento matrimonial de Draper causa uma menor aparição de Betty na narrativa, ocasionando em suas representações dramas mais diretos e pontuais se comparados a sua relação com primeiro marido. Betty, a partir da 4ª temporada, é destacada na narrativa como uma personagem ultraconservadora frente aos novos rumos do ano de 1965.

A partir de sua nova vida de casada com um importante político, a aparência de Betty é trabalhada pela produção para demonstrar seu novo estilo de vida, mais maduro e aristocrático. Em oposição à outrora Betty, insegura e instável que habitava os simpáticos subúrbios nas três primeiras temporadas, os telespectadores se deparam com sua versão mais equilibrada e sisuda vivendo em uma casa austera de madeira. Seu penteado se altera, fica mais liso e é estilizado para trás, perdendo um pouco de seu ar angelical e denotando seu status mais “importante” e ponderado (ver figura 26).

A mudança, tanto física como comportamental de Betty, se difere das outras principais mulheres da narrativa. Ao passo que Joan e Peggy crescem na empresa e alteram seu modo de se vestir, compondo seus visuais com itens mais jovens como minissaias e

calças, a aparência de Betty envelhece ainda mais. A personagem abandona em grande medida seus vestidos rodados e começa a apostar em uma silhueta lida para período como mais refinada, limpa e elegante.

No primeiro episódio da 4ª temporada intitulado “*Public Relations*”, Betty, ainda vivendo com as crianças e Henry na casa do subúrbio, se prepara para ficar alguns dias fora com seu marido e aguarda Don buscar as crianças.

Figura 26a - Betty recebe Don para ficar com as crianças



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da quarta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 35 minutos e 35 segundos.

Figura 26b - Betty recebe Don para ficar com as crianças



Fonte: *print screen* do primeiro episódio da quarta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 35 minutos e 35 segundos.

A cena, logo no primeiro encontro da 4ª temporada, intencionam demonstrar o casal separado e vivendo em mundos completamente diferentes. Enquanto Don está em conflito por negócios mal resolvidos em sua agência, Betty está literalmente acima dele (**ver figura 26**), ela desce as escadas confortavelmente enquanto seu ex-marido (dorso de Don na figura) a observa em sua nova versão.

Nesse ponto da narrativa, Betty começa a se vestir para o papel de esposa de um político. Seu guarda-roupa se torna mais conservador para refletir seu novo status, inspirando-se nas mulheres da moda do período como a ex-primeira-dama dos Estados Unidos Jackie Kennedy (Onassis).

A produção da história como imagem por *Mad Men* é um segredo aberto. Sabemos que Betty é uma imagem estilizada de donas de casa suburbanas de classe média-alta do início dos anos sessenta, mesmo quando reconhecemos autenticidades históricas específicas na sua história. Ela forra as suas gavetas de cozinha com contact; explora e patrocina Carla; confecciona roupas com uma máquina de costura Singer na sua mesa de cozinha; faz bolos com Robert e Sally; e sai, perfeitamente preparada, para andar a cavalo. Imagens muito semelhantes de Jackie Kennedy apareceram então como aparecem agora: Jackie na cozinha com a sua governanta negra Mattie Penn em Dent Place, Georgetown, em 1954; a cavalo com Caroline e John por volta de 1962; ou no apêndice do porto de Hyannis com as

crianças e os cães em 1963 (BLACK; DRISCOLL, 2012, p. 196, traduzido pelo autor a partir do original)⁵⁷.

O casal Kennedy, assim como os recém Francis, representavam em público a imagem perfeita do casal americano moderno. Jackie e John “arejaram” a Casa Branca com seus perfis jovens e ideologias democráticas. O próprio John Kennedy, disputando as eleições para presidência em 1960 no conhecido primeiro debate televisionado com Richard Nixon, aparentava fresco e jovem se comparado ao seu adversário⁵⁸.

A imagem de Jackie Kennedy também era uma “peça” de marketing fundamental para o sucesso de John na corrida pelo cargo. Nascida em Nova Iorque, Jacqueline Kennedy foi primeira-dama dos Estados Unidos entre os anos de 1961 e 1963, uma das mais jovens da história norte-americana⁵⁹.

Durante a campanha política de seu marido, Jackie participou ativamente, respondendo cartas de eleitores, aparecendo em programas de televisão e desfilando no carro

⁵⁷ Mad Men’s production of history as image is an open secret. We know Betty is a stylised image of early sixties upper-middle-class suburban housewives even as we recognise specific historical authenticities in her story. She lines her kitchen drawers with contact; exploits and patronises Carla; mends clothes with a Singer sewing machine on her kitchen table; bakes cakes with Robert and Sally; and exits, perfectly groomed, to go horse riding. Very similar images of Jackie Kennedy appeared then as they do now: Jackie in the kitchen with her black housekeeper Mattie Penn at Dent Place, Georgetown, in 1954; horse riding with Caroline and John around 1962; or on the porch at Hyannis Port with the children and dogs in 1963 (BLACK; DRISCOLL, 2012, p. 196).

⁵⁸ No debate político, a produção de Kennedy se preocupou com o contraste da cor de seu terno frente ao fundo do cenário, uma vez que a televisão nos anos de 1960 ainda era exportada em preto e branco. O uso de maquiagem também auxiliou o futuro presidente a camuflar suas marcas de cansaço. Em contraposição, Nixon estava com um aspecto cansado e se perdia visivelmente junto ao cenário da mesma tonalidade que seu traje.

⁵⁹ De origem aristocrática, Jacqueline Lee Bouvier nasceu em 28 de julho de 1929 no condado de Suffolk, na ilha de Long Island, litoral do estado de Nova York e faleceu em 19 de maio de 1994. Filha mais velha de John Vernou Bouvier III (1891–1957), um corretor da Wall Street, e de Janet Norton Lee Bouvier Auchincloss Morris (1907–1989). Quando criança, Jackie sempre demonstrou grande entusiasmo por cavalos o que resultou na prática de hipismo. Em 1951 Jackie tinha uma coluna no jornal Washington Times-Herald a qual comentava entrevistas a respeito de temas polêmicos. Em 1952, em Washington, Jacqueline conheceu o senador John F. Kennedy, ao qual se casou em 12 de setembro de 1953 em Newport (Rhode Island). Após o assassinato de Kennedy, Jackie sofreu um intenso período de luto e insegurança nos Estados Unidos. Em 20 de outubro de 1968, Jackie se casou com Aristóteles Onassis, um magnata grego, em Skorpios, Grécia, o casamento era também um modo da ex-primeira-dama se “desvincular” dos Estados Unidos por conta da perseguição sofrida, uma vez que seu cunhado, Bob Kennedy, fora assassinado em Los Angeles no mesmo ano. Apesar de encontrar apoio financeiro no casamento, Jackie e Aristóteles raramente eram vistos juntos. Em 1975, com a morte de Onassis, Jackie ficou viúva pela segunda vez. Em janeiro de 1994, Jacqueline foi diagnosticada com câncer linfático, falecendo em 19 de maio do mesmo ano, aos 64 anos.

com seu marido em seus famosos comícios de exibição de casal perfeito. O famoso tailleur rosa tipo Chanel utilizado por Jackie no dia do assassinado de John em Dallas (1963) é um dos conjuntos mais conhecidos da ex-primeira-dama.

Figura 27 - Jackie e John Kennedy em Dallas (1963)



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://espritdegabrielle.com/wp-content/uploads/2015/11/Jackie-Kennedy-tailleur-rose-Chanel-Dallas-1963-5.jpg>. Acesso em: 23 de dezembro de 2020.

O conjunto composto por saia lápis, casaco com gola azul e botões dourados emulam a estética clássica da casa Chanel⁶⁰ e se assimilam aos modelos utilizados por Betty em seu segundo casamento. Entre polêmicas sobre a permissão da casa sobre a reprodução da peça, atividade comum no período dos anos de 1950-60, a escolha da cor rosa é um modo de denotar juventude para Jackie e, conseqüentemente, para o casal, em uma modelagem clássica e mundialmente conhecida⁶¹. O rosa choque era uma tonalidade que se distanciava das cores usuais do modelo da casa (branco, creme e preto), imprimindo certa audácia ao visual da primeira-dama e se distanciando da associação óbvia francesa que Chanel representava, prejudicial para imagem do casal americano no período⁶².

A aproximação da figura de Betty a de Jackie Kennedy obedece a um modelo de conservadorismo visual apoiado na elegância e feminilidade. Característica semelhante ao que aconteceu no Brasil de 1961 apontado por Ivana Guilherme Simili (2014), quando a ex-primeira-dama Maria Thereza Goulart assumiu seu cargo ao lado de João Goulart e serviu como ideal de beleza para às mulheres brasileiras com a ajuda do costureiro Dener Pamplona de Abreu e a repercussão de seus modelos na mídia nacional.

De maneira objetiva, os atributos valorizados em uma e em outra como “semelhantes” são as qualidades de esposa e mãe, que formatavam os modelos de feminilidade dominantes dos países por elas representados e que elas representavam como primeiras-damas. A valorização da estética da juventude, da “morenice”, bem como a subjetividade religiosa proveniente do catolicismo permitem à imprensa caracterizá-las como mulheres simples e charmosas, com personalidades distintas, em virtude da origem de cada uma e de seus estilos de vida. [...] O gosto pela alta-costura europeia como elemento comum qualifica ambas com os símbolos da distinção social da moda e como representantes do bom gosto. (SIMILI, 2014, p. 286-287).

Os estilos de Jackie, Maria Thereza e Betty representam o contraponto a uma abertura do sistema da moda jovem e plural e a manutenção da elegância por meio da valorização de suas imagens por meio da feminilidade clássica, matrimônio e maternidade. O “bom gosto”,

⁶⁰ A peça verdadeira, assim como as meias, os calçados e camisa ainda sujos de sangue de John Kennedy, encontram-se guardados sobre refrigeração no Arquivo Nacional em Washington e só poderão ser vistos pelo público em 2103 por ordens da família.

⁶¹ Nos anos de 1950-60, as casas de Alta-costura vendiam seus moldes para a reprodução autorizada dos modelos franceses. Esse costume era um meio de outros países conquistarem a estética desejada e das *maisons* não perderem dinheiro com a cópia desregrada no exterior.

⁶² Embora o desenho fosse da Chanel, a peça em si foi montada e costurada para a primeira-dama em Nova York pela boutique Chez Ninon, em Nova York, com tecidos, botões e acabamentos enviados diretamente do ateliê da Chanel em Paris.

refinamento, descrição e enaltecimento aos hábitos morais-burgueses conferem-nas legitimidade para seus “cargos” de “esposa de um político”.

Mais do que a princesa de Mônaco (Grace Kelly), a vida de Jackie inspirou ainda mais os rumos trilhados por Betty na narrativa. Assim como a ex-primeira-dama, Betty casou-se duas vezes, sendo o segundo para ganhar maior estabilidade sentimental e conforto. Do mesmo modo que Jackie, Betty faleceu de câncer (pulmão). A vida de Jackie e Betty se intermeiam no abandono da individualidade pessoal e profissional e na dedicação pública ao matrimônio e aos filhos.

De Grace Kelly com seu “quase príncipe encantado” nas três primeiras temporadas, à Jackie Kennedy nas temporadas finais, Betty se destaca em seus dois casamentos por seu posto de “esposa para ser exibida”. Sua mudança de aparência e personalidade não escapam de seu conservadorismo relutante, ao contrário, só o intensificam. Em um mundo que se torna cada vez mais plural e colorido embalado pela juventude, *Birdie* abandona seu voo e se tranca em sua gaiola sob a faixada de uma falsa felicidade conjugal.

2.8 – Outro tipo de encaixe:

De relacionamento para relacionamento, Betty Draper apresenta seu caminho sempre movimentado e “salvo” por um homem, ganhando projeção na narrativa e sendo destacada por seu “papel de esposa”, tal como na “vida real” das próprias Grace Kelly e Jackie Kennedy. Seu caminho ao longo da série não produz a oportunidade de experimentar uma vida de divorciada, como ocorre com sua vizinha Helen Bishop na primeira temporada.

Betty se agarra no matrimônio e na relação familiar como fundantes de sua concepção de mundo, limitando suas oportunidades. Pouco se sabe de seu passado de solteira na narrativa. O abandono de sua carreira de modelo para se casar com Don pode ser interpretado como um “refúgio” para a personagem, ao passo que, como constata Maria Claudia Bonadio em seu artigo “Dignidade, celibato e bom comportamento: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960” (2004), a profissão de modelo e manequim nos anos de 1960 confrontava ainda um forte preconceito social estremecido entre a vulgarização e o profissionalismo. Neste sentido, o matrimônio seria um modo de “limpar” este estigma, regressando aos valores morais e conservadores do período. Entretanto, existem momentos na trama de *Mad Men* que possibilitam rápidos vislumbres de sua juventude de

espírito, onde Betty é retirada de seu papel de esposa e mãe, revelando ao telespectador uma faceta desconhecida da personagem.

O encaixe aqui estabelecido com seu figurino, se manifesta na desconstrução momentânea de seus trajes conservadores e no revestimento de uma silhueta jovem e moderna para o período, se esquivando do peso de seus vestidos rodados e aventurando-se nos minis e máxis característicos da década de 1960.

O primeiro momento em que o telespectador é apresentado a um passado de uma Betty não associada a família e ao matrimônio é no nono episódio da primeira temporada: *Shoot*. Apesar de poder ser interpretado como uma unidade em que Betty abandona seu desejo de voltar a modelar [e, conseqüentemente, uma vida mais autônoma], a trama de *Shoot* oportuna ao telespectador ter contato com a vida anterior a Don.

Figura 28 - Betty mostra à Francine suas roupas de quando era modelo em Manhattan



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 7 minutos e 10 segundos.

Na ocasião acima, Betty comenta com Francine que na noite do passeio anterior (Betty e Don foram ao teatro, ver subcapítulo 2.5) tinha sido convidada por Jim Hobart, chefe da agência de publicidade McCann, para ir a um casting da Coca-Cola. No diálogo, Betty afirma que após ter se formado em antropologia pela Bryn Mawr, passou o verão posterior a sua formatura na Itália, onde conheceu um designer chamado Giovanni que a tinha como musa de seus trabalhos.

Apesar de ser um item de produção, provavelmente utilizada por Betty em algum ensaio, a peça destoa em grande medida de seu figurino clássico. O vestido curto com detalhes dourados estampados e em tons fortes de rosa e azul apresenta comprimento acima do joelho, podendo ser caracterizado como mini. A cintura é evidenciada por um cinto no mesmo tom de azul que acompanha a peça, delineando o corpo esguio de Betty. Segundo Bryant, a inspiração do designer foi alguém influenciado por Emilio Pucci e pela cultura opulenta de Roma (BRYANT, 2015).

Por meio do sorriso esboçado pela personagem ao mostrar a peça para Francine – que exclama: “Mama Mia!” – acredita-se que Betty apresenta boas lembranças de seu tempo de modelo, a qual era solteira. O convite de Jim, somado às constantes frustrações de sua vida desgastante de dona-de-casa, impactam a vida de Betty e a fazem cogitar a ideia de voltar a modelar, adequando-se sua vida de mãe, esposa e modelo. Entretanto, o episódio inclina-se a uma reviravolta. O convite, como já discutido, não passava de um truque para atrair Don a empresa de Jim. Betty é dispensada dos *shootings* e descarta o anseio de uma maior autonomia.

Mais tarde, no oitavo episódio da 3ª temporada intitulado “Souvenir”, Betty Draper sofre uma transformação dramática e pontual em seu estilo. Após uma viagem com Don à Roma para visitar um cliente, Betty abandona temporariamente seus vestidos pomposos de cores pasteis e aposta em uma cor até então inédita em sua cartela: o preto.

Figura 29a - Betty vai à Roma



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 21 minutos e 10 segundos.

Figura 29b - Betty vai à Roma



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 24 minutos e 10 segundos.

Acompanhada de Don em sua viagem de negócios, Betty provavelmente tinha duas intenções: fugir de seus sentimentos por Henry Francis e reacender o desejo com o marido. Em um cenário romântico, longe das crianças e livre para representar, o último prevalece, pelo menos a curto prazo.

Tal como nas figuras anteriores (**ver figuras 28a e 28b**), Betty representa um ligeiro momento de solteirice. Após surpreender os telespectadores pedindo um horário no salão de beleza em italiano, a personagem desce para o restaurante do hotel para encontrar seu marido. No instante em que fica só, Betty deixa ser cortejada por dois homens no local, o qual um deles afirma: “Se eu fosse o cigarro na sua boca, morreria de felicidade”. Logo em seguida, Don chega no local e dá continuidade ao teatro perguntando à Betty se poderia fazer companhia. Além disso afirma: “Só vou ficar em Roma uma noite. Não parta meu coração”.

O vestido preto cavado, com mangas recortadas e acompanhado de um colar de pérolas e cabelo preso no alto da cabeça é, provavelmente, uma inspiração do vestido

desenhado por Hubert de Givenchy e usado por Audrey Hepburn na abertura do filme de comédia romântica de 1961, “Bonequinha de Luxo”.

Apresentando diferenças em relação ao figurino original utilizado por Hepburn, como as mangas e o tamanho, o vestido é meio de distanciar Betty de sua versão de doméstica-americana, incorporando valores e estética de uma mulher elegante, sensual e independente, tal como a acompanhante de luxo Holly Golightly, personagem de Hepburn.

Em “*The Better Half*”, nono episódio da 6ª temporada, Betty é novamente exposta a flerte de outro homem na narrativa, entretanto, os elogios direcionados à Betty na cena ganham uma conotação de “superação”. Depois de ganhar peso por conta de uma severa depressão a personagem é representada com uma silhueta magra e trajando um vestido de chiffon amarelo.

Figura 30a - Betty Francis sai para jantar com Henry



Fonte: *print screen* do nono episódio da sexta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 4 minutos e 25 segundos.

Figura 30b - Betty Francis sai para jantar com Henry



Fonte: *print screen* do nono episódio da sexta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 6 minutos e 25 segundos.

Figura 31 – “Vestido recompensa” de chiffon em amarelo



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em:

<https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/files/2017/01/Betty-yellow-dress-front-vertical.jpg>,
Acesso em: 29 de dezembro de 2020.

Nos instantes capturados pelas figuras 30a e 30b, Betty aguarda Henry em um evento para arrecadações de fundo político (Henry havia saído para realizar algumas ligações). Na ocasião, é abordada por Stewart Dell (Michael Rose), um amigo de seu marido que a propõem diretamente para uma noite romântica: “Ele tem sorte, mas não quanto eu que queria ficar

sozinho com você a noite toda”. Betty salienta que seu marido estava prestes a chegar, mas mesmo assim Stewart insiste: “Acho que não entendeu. EU QUERIA FICAR SOZINHO COM VOCÊ A NOITE TODA”. Neste momento, a personagem retruca: “Sr. Dell, eu tenho três filhos. Olhe pra mim acredita que eu tive três filhos?”

Naquele estágio da narrativa, Betty é revigorada pela decisão de Henry de concorrer a um cargo e, conseqüentemente, de aprimorar seu status de uma esposa troféu de político. Ela se deleita com o poder que vem com o fato de ser novamente vista como um objeto de desejo.

O vestido amarelo esvoaçante de cintura império (abaixo do busto), é interpretado como um “presente de recompensa” para as experiências frustradas de ganho de peso da personagem. Segundo a figurinista Janie Bryant:

Ela se sentiu tão orgulhosa de si mesma com a perda de peso, e é um momento em que ela reconhece isso e também se sente uma rainha. Eu amo todo o design do vestido de chiffon amarelo claro, e ele tem aquele efeito de rainha com o decote ornamentado e as mangas da capa. Ele também tem essa sensação de apenas flutuar no ar sendo de chiffon, o que era perfeito para aquela cena. Outra razão pela qual eu a queria em uma cor muito clara era que o local definido era muito escuro. Ela realmente precisava se destacar naquele momento. Todos os elementos funcionaram perfeitamente para aquela cena. (BRYANT, 2017, traduzido pelo autor a partir do original)⁶³.

O visual de rainha de Betty na sexta temporada é um artifício para destacar sua “superação” em sua volta para seu corpo magro. Após receber um flerte do gênero oposto é como se Betty voltasse ao seu estágio do qual tanto se orgulhava: mãe, esposa, magra e interpretada como bela. O figurino é um meio de brindar a “conquista” da personagem e se remeter aos cumprimentos longos e fantasias do final dos anos de 1960 que estavam substituindo a silhueta rígida e triangular da minissaia (MENDES; DE LA HAYE, 2009).

Ainda no mesmo episódio, Betty reconfirma o poderio de seu corpo esbelto e tido como atraente. No outro dia, após o evento de Henry, Betty e seu filho Bobby viajam para uma aventura no acampamento (Henry compareceria no dia posterior). No caminho, Betty

⁶³ *She felt so proud of herself with her weight loss, and it is a moment of her owning that and also feeling like a queen. I love the whole design of the pale yellow chiffon gown, and it does have that queen-like effect with the embellished neckline and the cape sleeves. It also has this feeling of just floating on air with it being chiffon, which was perfect for that scene. Another reason I wanted her in a very pale color was that the set location was so dark. She really needed to stand out in that moment. All of the elements worked perfectly for that scene (BRYANT, 2017).*

se perde e revisa o mapa em um posto de gasolina. Neste instante Don chega ao mesmo local para abastecer e pede auxílio para Roy (Lucius Baybak), frentista, que responde: “Eu estou meio ocupado agora senhor”. O quadro da câmera foca em uma mulher de costas no exterior do automóvel procurando algo (mapa) pelo espeço da janela. Instantes depois, a narrativa revela se Betty que se surpreende com Don e o frentista a observando.

Figura 32a - Betty sendo admirada no posto de gasolina



Fonte: *print screen* do nono episódio da sexta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 15 minutos e 12 segundos.

Figura 32b - Betty sendo admirada no posto de gasolina



Fonte: *print screen* do nono episódio da sexta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 16 minutos e 10 segundos.

Betty traça um figurino composto por uma camisa cavada de botões com estampa floral, bermudas de cintura alta na cor azul escuro, sandálias e óculos de sol. A bermuda confere ao visual uma jovialidade desconhecida ao papel de “esposa de político” que Betty vinha representando. Por mais que o cabelo extremamente escovado e estilizado reitere na personagem seu status “importante”, a casualidade expressa pela peça proporciona uma visão destoante de seus figurinos ostensivos.

O fato de Don flagrar o frentista a admirando, é a confirmação que Betty voltou ao seu corpo sedutor. Esta circunstância se confirma quando mais tarde Betty se deita com Don na ausência de seu marido.

O episódio pode ser compreendido como uma unidade que resgata o poder de atração da “velha Betty” após sua ligeira versão deprimida e acima do peso. Na ocasião, Don troca Megan, uma mulher mais jovem e dinâmica que Betty. Por mais que a personagem afirme que a relação era pontual, o acontecimento encerra o ciclo de sofrimento por conta da aparência da personagem e coloca nos trilhos novamente sua versão loira e atraente.

Os figurinos compreendidos neste capítulo valorizam a personagem de January Jones enquanto mãe, esposa e dona-de-casa, ou, como abordado neste último subcapítulo,

salientam um outro tipo de encaixe relacionado a juventude de Betty em suas experiências exteriores a do casamento. Em ambos as divisões realizadas no capítulo, buscou-se momentos em que Betty não é submetida a eventos hostis por parte dos meandros da narrativa, onde a relação figurino e personagem são desenvolvidas em harmonia com os objetivos da produção. Como já salientado, estas são ocasiões mais escassas na narrativa dada ao objetivo da trama de *Mad Men* apresentar suas “mulheres fortes”. Destarte, o capítulo posterior, busca compreender a relação oposta, quando seus figurinos auxiliam no desgaste da figura de Betty enquanto dona-de-casa, mãe e esposa.

CAPÍTULO 3 – OS VOOS FRACASSADOS DE “BIRDIE”: O DESENCAIXE DE BETTY DRAPER (FRANCIS) NOS RELAXAMENTOS CULTURAIS DAS APARÊNCIAS.

3.1 – Enfim, a Mística Feminina...

O problema permaneceu oculto, silenciado, por muitos anos na mente das mulheres estadunidenses. Era uma inquietude estranha, uma sensação de insatisfação, um desejo que afligia as mulheres na metade do século XX nos Estados Unidos. Cada dona de casa suburbana lidava com ele sozinha. Enquanto arrumava as camas, fazia compras, escolhia o tecido para forrar o sofá, comia sanduíches de pasta de amendoim com as crianças, fazia as vezes de motorista de escoteiros, deitava ao lado do marido à noite... temia fazer a si mesma a pergunta silenciosa: “Isso é tudo?”. (FRIEDAN, 2020, p. 13).

De Betty Friedan (1921-2006) – psicóloga, jornalista e ativista estadunidense nas causas das diferenças de gênero – para Betty Draper – ex-modelo, mãe, esposa, suburbana e [in]feliz. Mais do que o primeiro nome em comum, a “vida real” de Friedan, e a narrativa ficcional de Betty, se inter cruzam em um ponto fulcral: a Mística Feminina.

Bettye Naomi Goldstein, mais conhecida como Betty Friedan, nasceu em 4 de fevereiro de 1921 em Peoria, Illinois, e se diplomou em psicologia pela *Smith College* em 1942. À medida que a Segunda Guerra Mundial avançava, Friedan envolveu-se em várias causas políticas. Depois de se formar, Betty tornou-se jornalista de publicações de esquerda e sindicatos. Entre 1943 e 1946 escreveu para a *Federated Press* – serviço de notícias de esquerda, estabelecido em 1920, que fornecia conteúdo diário à imprensa radical e trabalhista na América – e entre 1946 e 1952 trabalhou para a *United Electrical Workers*, sindicato de trabalhadores independente e democrático que representava os trabalhadores dos setores público e privado nos Estados Unidos⁶⁴.

⁶⁴ Ao longo de sua trajetória, sua política mudou cada vez mais para a esquerda, à medida que Friedan se envolvia com várias questões trabalhistas e sindicais chegando a fundar em 1966 a Organização Nacional de Mulheres (*NOW*, na sigla em inglês), da qual foi a primeira presidente. Posteriormente, em 1969 foi uma das fundadoras da Associação Nacional para a revogação das Leis do Aborto, hoje conhecida como *Natal América Pró-Escolha*.

Em 1947, Betty se casou com Carl Friedan, executivo de publicidade (outro ponto em comum com Betty Draper), de quem se divorciou mais tarde em 1969. Dona de casa e mãe de três crianças pequenas – em 1948, 1952 e 1956 –, Friedan trabalhava como freelancer escrevendo para revistas femininas para complementar a renda do casal. No final dos anos de 1950, Betty iniciou a pesquisa do que se tornaria sua obra principal denominada *The Feminine Mystique*.

A ideia do livro surgiu de um encontro de ex-alunos do *Smith College* no qual ela constatou que, assim como suas amigas de faculdade, “havia uma estranha discrepância entre a realidade de nossa vida como mulheres e a imagem à qual tentávamos nos adequar, imagem que passei a chamar de mística feminina” (FRIEDAN, 2020, p. 9).

Considerado, posteriormente, um marco do feminismo liberal, o livro “A mística feminina”, publicado originalmente em 1963, se dedica a mapear e problematizar um “problema sem nome”, resultante de instituições insidiosas, que acometia e minava as experiências das mulheres estadunidenses brancas, de classe média, que abandonavam suas carreiras profissionais e suas capacidades intelectuais para se dedicarem às atividades restritas ao lar e ao casamento.

Depois de conduzir uma pesquisa com seus colegas de classe, Friedan descobriu que a maioria estava, assim como ela, insatisfeita com o mundo limitado das donas-de-casa suburbanas que, após o casamento, deveriam, supostamente, encontrar realização total como esposas e mães. Em um contexto do pós-guerra, de acelerado consumo e expansão de uma política do “progresso”, Friedan afirma:

Nos quinze anos após a Segunda Guerra Mundial, a mística da realização feminina tornou-se o cerne estimado e vicioso da cultura estadunidense contemporânea. Milhões de mulher viviam suas vidas à imagem de belas fotografias das donas de casas suburbanas, dando um beijo de despedida no marido diante da janela principal, estacionando a perua cheia de crianças em frente à escola e sorrindo enquanto passavam a enceradeira elétrica no chão imaculado da cozinha. Faziam os próprios pães, costuravam as próprias roupas e as das crianças, colocavam as máquinas de lavar e secar novas para funcionar o dia todo. Trocavam os lençóis duas vezes por semana ao invés de uma, faziam curso de tapeçaria e lamentavam pela pobre e frustrada mãe, que sonhava em ter uma carreira. **O único sonho delas era serem esposas e mães perfeitas; a maior ambição, ter cinco filhos e uma bela casa; a única luta, conseguir e manter um marido.** Não pensavam nos problemas poucos femininos do mundo fora de casa; queriam que o homem tomasse as decisões mais importantes. Regozijavam-se no seu papel de mulher e escreviam com orgulho na pesquisa do censo: ‘Ocupação: esposa dona de casa’”. (FRIEDAN, 2020, p. 16-17, grifos do autor).

Entretanto, o “problema sem nome”, ao qual Friedan batizou de Mística Feminina, estava justamente associado a um mal-estar compartilhado pelas mulheres brancas de classe média que não se realizavam por desempenhar as “qualificações” acima. Apesar de serem mães, terem e cuidarem da sua bela casa, serem amparadas e amadas por seus “ótimos marido”, havia um sentimento de incompletude que afligia constantemente suas rotinas, uma sensação de insuficiência que as deixavam aborrecidas e injuriadas de seus ditos cotidianos de “donas-de-casa felizes”. Como salienta a autora (2020), essa sensação nunca, ou pouco era explorada aquém de suas particularidades, o problema encontrava-se em seu casamento ou nelas mesmas e, como apontava os psicólogos do período, poderiam frequentemente ser resolvido, trocando a mobília da cozinha, rearranjando a decoração da casa, ou, realizando um *boost* na relação e em suas imagens pintando seus cabelos de loiro.

Além disso, no pós-guerra, havia uma insistência por parte de profissionais e instituições na manutenção de uma felicidade alcançada por meio do casamento, domesticação forçosa e maternidade. As revistas, os comerciais de televisão e os psicólogos do período, apontavam para a realização de uma feminilidade por meio da dedicação exclusiva ao lar e ao matrimônio, forçando as mulheres a encontrar satisfação pessoal de forma indireta através do êxito de seus maridos e filhos⁶⁵.

Esse aparato midiático e profissional surge como resposta a um processo de maior soltura social ao gênero feminino que estava em pleno desenvolvimento antes da década de 1950. Friedan, ao investigar as quatro principais revistas femininas anteriores a 1949 (*Ladies' Home Journal*, *McCall's*, *Good Housekeeping* e *Woman's Home Companion*), identifica um padrão diferente de histórias publicadas nesse período. As mulheres-heroínas exportadas por esses contos, em sua maioria jovens e empregadas, estavam envolta de uma nova identidade de mulheres mais alegres, independentes e com muito mais objetivo de vivenciar uma vida própria. Apesar de apresentarem histórias convencionais onde a garota se apaixona pelo garoto, a autora afirma que essas mulheres fugiam ao padrão de feminilidade então vigente,

⁶⁵ Friedan (2020) compreende que durante os anos de 1940, cientistas sociais e psicanalistas utilizavam a teoria freudiana da feminidade de um modo obsoleto. O conceito da “inveja do pênis” foi tomado como a explicação literal para o “mal estar” generalizado da mulher estadunidense, coibindo seu crescimento profissional e impedindo o fortalecimento de sua identidade individual. A prática da psicanálise acrítica do pós-guerra tornou-se uma terapia generalizada para os americanos, “aliviando” as culpas e dores causados pelo conflito e ajudando a legitimar a corrida das mulheres modernas e educadas para o regresso “confortável” de seus lares.

e, acima de tudo, eram menos agressivas em suas buscas por um homem, “as Novas Mulheres heroínas eram o ideal das donas de casa de antigamente; refletiam seus sonhos, espelhavam seu desejo por uma identidade e a noção das possibilidades que existiam para as mulheres então” (2020, p. 42).

Porém, a partir do pós-guerra e principalmente posterior a década de 1950, o aparato midiático desperta a se defender da perda da feminilidade da mulher estadunidense. O retorno dos soldados americanos, traumatizados pela violência e pela barbárie da guerra, incitou uma busca pelo conforto do lar que, de modo silencioso e contagiante, legitimou e corroborou jornais, revistas, cientistas sociais e até psicólogos profissionais a se renderem a uma retórica saudosa dos tempos da “feminilidade clássica”, louvando a imagem da mulher dedicada a casa, família e marido.

Deste modo, a carreira profissional começa a ser interpretada como algo prejudicial ao zelo do lar, da família e das necessidades sexuais dos maridos, alastrando um pensamento extremamente misógino sobre sua condição de vida:

O erro, diz a mística, a raiz dos problemas femininos no passado é o fato das mulheres invejarem os homens, tentarem ser como eles, em vez de aceitar a própria natureza, que encontra satisfação apenas na passividade sexual, na dominação masculina e no amor maternal (2020, p. 46).

A figura da dona-de-casa feliz e submissa se torna modelo para todas as mulheres que desejam alcançar a felicidade e a feminilidade, migrando a concepção da imagem independente feminina para o desaparecimento de um ser individual e sujeito da própria história. Abandonar a carreira profissional, casar e ter filhos era o caminho certo a ser seguido! O breve momento de “independência” na guerra culmina no apelo, tanto por homens, tanto por mulheres que são manipuladas pela mística, ao desejo do retorno de uma figura feminina maternal, dócil, passiva e feliz ... e se, essa mesma mulher tivesse seus cabelos descoloridos e pintados de loiros, a “garantia de felicidade” ficava ainda mais próxima!

Betty Draper representa os efeitos da mística nos mínimos detalhes. Sua suposta vida que apresenta tudo para ser feliz, seus lindos filhos correndo pelo jardim, seu marido esforçado que chega tarde do trabalho, conforto material e, para mais, sendo abençoada por sua aparência loira e esbelta de Grace Kelly, não asseguram sua felicidade, ao contrário, ao

longo das unidades discursivas da série, a personagem “estampa” cada vez mais sua infelicidade conjugal e maternal⁶⁶.

As imagens se repetem: Betty discutindo com sua filha mais velha, Sally Draper, por conta de seu “mau comportamento”, desconfiada por conta do atraso de seu marido para chegar em casa, descontando sua frustração quebrando cadeiras da mesa de jantar, ataque repentino de tremedeira nas mãos, inúmeras sessões de psicanálise, preocupação exacerbada com a aparência e contínuo sentimento de enfado, aborrecimento e tristeza.

Betty representa o *old fashion*, o clássico feminino e a manutenção dos valores conservadores e burgueses, sua trajetória ao longo da narrativa conflita diretamente com as mulheres profissionais, e, de acordo com os rumos de *Mad Men*, Betty não deveria ser salva. A Mística afeta penosamente seus rumos, a felicidade de Betty Draper se mostra cada vez mais limitada em um mundo movido pela juventude e pelo desejo de transformação.

O desencaixe da personagem é amplamente lembrado aos telespectadores pelo criador da série Matthew Weiner e sua produção. Desse modo, o capítulo que se segue intenta compreender como sua aparência conquistada por seus figurinos conservadores auxiliam na interpretação deslocada de suas experiências, colocando os rumos da personagem como algo que deveria ser “eliminado” do crescente caráter revolucionário feminino e minando a empatia entre personagem e telespectador.

3.2 – Efeitos Colaterais

Como já discutido anteriormente, a primeira aparição da personagem de January Jones em *Mad Men* só ocorre nos instantes finais do primeiro episódio (T1: E1) *Smoke gets in your eyes*. A estratégia pode ser interpretada como um meio de lançar dúvidas e interesse para o telespectador ao vislumbrar a “doce” e bela Betty sendo ingênua quanto ao caráter de seu marido ao encerro da unidade do piloto. Entretanto, logo na primeira cena do segundo episódio (T1: E2) *Ladies Room*, Betty se desvencilha de seu ar angelical conquistado por

⁶⁶ A opção por discutir as questões relacionadas à Mística Feminina e suas consequências para o arco narrativo de Betty somente no segundo momento da análise, é consequência do entendimento multifacetado da personagem. Talvez, antecipar a discussão sobre os distúrbios da Mística em um primeiro momento nos desencaixes de Betty, poderia reforçar a visualização da personagem como tão somente antagonista, se esquivando de um dos objetivos de entendê-la em sua complexidade como elemento de encaixe e manutenção sociocultural frente a transição para um novo tipo de mulher estadunidense.

meio de sua camisola rosa adornada com rendas e é representada em um jantar sofisticado em um restaurante em *Manhattan* com os amigos de Don: Roger e Mona.

Para a ocasião, Betty traja seu conhecido e imitável *Barbie Dress*, vestido de festa de tafetá na cor creme com estampa floral e saia avolumada, corpete justo sem mangas e tafetá lavanda franzido na cintura com grande laço atrás. Para completar o exagero aos olhos de um telespectador contemporâneo, o visual é complementado com joias de pedras na cor esmeralda (brincos e colar) e bolsa de mão com textura brilhante. O figurino é o mesmo que inspira o traje da boneca de Betty para a coleção desenhada pelo designer Robert Best intitulada *Barbie Collector "Mad Men" Dolls* (ver figura 12).

Figura 33 - *Barbie Dress*



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 02 minutos e 45 segundos.

Figura 34 - Modelo que emula a modelagem do *Barbie Dress* utilizado por Betty do site de vendas americano *Pickled Vintage*



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.pickledvintage.com/products/floral-betty-drapeer-dress?variant=2790815134521>, Acesso em: 30 de abril de 2020.

Como em todo jantar que acompanha Don, Betty se mostra deslumbrante em seu “posto” de esposa e mãe bem sucedida. O vestido, com traços de inspirações vitorianas – cintura comprimida, saia ampla conquistada por meio de anáguas e corpete ajustado – representa um sopro de sofisticação e elegância para as primeiras cenas da personagem. Herança de uma aparência alcançada no apertar e limitar do corpo feminino, símbolo de um período emergente do luxo e feminilidade: valores ideais, em pleno 1960, para uma mulher casada da camada média da sociedade nova-yorkina.

No entanto, a aparente felicidade de momentos anteriores no salão de restaurante se transforma e uma experiência conturbada para Betty. Ela e Mona abandonam momentaneamente Don e Roger e se dirigem ao banheiro feminino. No cômodo, Betty tenta retocar o batom, mas não consegue devido a súbita dormência de suas mãos pedindo auxílio: “Mona, você poderia me ajudar aqui? Parece que perdi o jeito com meus dedos. Já senti isso quando suas mãos ficam dormentes?”. No instante, Mona responde: “Não. Quer que eu retoque pra você? [...] Que belos lábios. Deve ser fácil para você segurar um homem daqueles. Não ria. Fica mais difícil”. Betty assente sua pergunta e contesta sua afirmação: “Sim, acho que vai ser necessário. É difícil me agarrar a qualquer coisa no momento com as crianças e casa. Não sei se eu lhe disse..., mas minha mãe faleceu há três meses”.

A cena descrita acima é o contato inaugural com algum conflito depositado em Betty. É a partir dessa situação que os telespectadores ficam cientes de alguns aspectos de sua vida, como a morte de sua mãe, e que há algo errado com a personagem diante das falhas repentinas de seus movimentos, maturando sua “matéria-bruta-inocente” do primeiro episódio. A produção investe nessa percepção proposital pois há um quadro específico que mostra as mãos de Betty paralisadas, situação que se repete no mesmo episódio em outra situação.

Figura 35a - Betty avista sua nova vizinha desquitada se mudando para os subúrbios



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 13 minutos e 10 segundos.

Figura 35b - Betty avista sua nova vizinha desquitada se mudando para os subúrbios



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 14 minutos.

Figura 36 - Momento em que Betty perde o controle das mãos e bate o carro



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 14 minutos e 20 segundos.

Depois de uma conversa com Francine sobre a nova moradora dos subúrbios Helen Bishop (ver figura 7), taxando-a de coitada por ser desquitada e ter que cuidar de dois filhos,

além de criticá-la por suas longas caminhadas sozinha, Betty sai com as crianças de carro, provavelmente para uma situação corriqueira, como ir ao mercado ou pagar as contas. No caminho, fica surpresa por ver Helen carregando suas mudanças, momento em que, novamente, suas mãos ficam dormentes, o que resulta na colisão de seu carro com um chafariz de outro morador.

Os momentos descritos acima contam com um aspecto em comum: o súbito mal que acomete as mãos de Betty. Tanto na situação com Mona representada pela figura 33, como o incidente das figuras 35a, 35b e 36, demonstram o desencaixe depositado pela produção em Betty na manutenção de sua vida “feliz” ou, quando a mesma se depara com o “novo”, leia-se, experiências que confrontam ou divergem de seu modo de vida conservador.

Ao desabafar com Mona sobre sua vida, refutando seu argumento de que era fácil “segurar” Don no relacionamento, Betty se desvencilha de sua aparente perfeição encenada instantes anteriores na mesa de jantar e argumenta ser difícil ter tempo para ela com duas crianças e, além do mais, comenta sobre sua infelicidade por conta da morte de sua mãe. O artifício das mãos dormentes é uma resposta sobre sua condição infeliz.

O vestido trajado por Betty auxilia na interpretação impar da personagem, podendo imprimir para o telespectador uma sensação de submissão a uma plastificação de aparência limitante devido a imposição do traje. O aspecto de transição da peça, uma vez que a ocasião é representada nos anos de 1960 – herdando características de uma moda exagerada e hiperfeminina do momento pós-guerra – se atenua frente a grandeza do figurino, produzindo uma visualização do episódio mais próxima do caráter obsoleto do que relacionado às reminiscências do final da década de 1940, momento em que Christian Dior lança sua coleção batizada de *New Look*, ao qual o figurino é inspirado.

O vestido de *Barbie*, a beleza loira e esguia de sua aparência, a grande casa nos subúrbios, os “filhos de comercial de margarina” e o suposto “marido perfeito”, aparentemente não suprem as necessidades de Betty.

No segundo momento, quando a personagem se dá conta da presença “indesejada” de Helen Bishop no bairro, colidindo com o carro, é como se Betty estivesse frente a um modo de vida que temia, invejava ou que não saberia lidar. Helen é a figura catalisadora de mudanças dos subúrbios, mãe sozinha que trabalhava em uma joalheria em Nova York e que, mais tarde, se voluntaria na campanha presidencial de John F. Kennedy. Práticas destoantes da rotina de casada e mãe de Betty.

O corpo da personagem responde ao “presente”, suas mãos ficam fora de controle. Por mais que a ação de desencaixe articulada pelos feitores de *Mad Men* em sua colisão ganhasse maior notabilidade se a personagem estivesse usando um de seus exagerados vestidos, o figurino composto por calças xadrez verde e marrom, blusa de frio amarelo pastel e casaco cinza, ganham uma outra conotação. É como se Betty, ao trajar calças, item crescente no armário feminino durante os anos de 1960, estivesse vestida inapropriadamente para sua condição, de certo modo, “flertando” com o futuro, local inóspito para as experiências conservadoras da personagem. Por outro lado, a calça se mostra também como uma alternativa confortável para as donas-de-casa americanas praticarem atividades do cotidiano, o que justifica a usabilidade do item fora do círculo social ou reservada a uma casualidade velada (ver figura 19).

Em ambas as situações Betty é representada padecendo de alguma situação desconfortável diante de sua situação “feliz” de dona-de-casa e mãe, o que perturba seu psicológico ao passo que a personagem, supostamente, apresentava tudo o que as revistas, filmes, psicólogos e conversas de bairro pautavam para uma “vida perfeita”. Ao coletar entrevistas para a criação de sua pesquisa, Friendan pontua:

O que exatamente era esse problema sem nome? Quais as palavras que as mulheres usavam quando tentavam expressá-lo? Às vezes, uma dizia: “Eu me sinto vazia de alguma maneira... incompleta”. Ou: “Parece que eu não existo”. [...] Às vezes ia ao médico com sintomas que mal sabia descrever: “Sensação de cansaço... Fico tão brava com as crianças que me assusto... Tenho vontade de chorar sem motivos”. [...] Muitas me contaram sobre grandes bolhas de sangue que surgiram nas mãos e nos braços. “Eu chamo isso de ‘mal da dona de casa’, disse um médico da família Pensilvânia. “Vejo isso com frequência em jovens com quatro, cinco seis filhos, mergulhadas em bacias de lavar louça. Mas as bolhas não são causadas pelo detergente e não se curam com cortisona. Às vezes, uma mulher me dizia que a sensação podia ficar tão intensa que ela saía correndo de casa e vagava pelas ruas. Ou ficava em casa e chorava. Ou os filhos contavam uma piada, mas ela não ria, porque não estava ouvindo. Conversei com mulheres que haviam passados anos no divã, elaborando sua “adequação ao papel feminino”, os “bloqueios à realização como esposa e mãe”. (2020, p. 19).

A sensação constante de desconforto e enfado de Betty, juntamente com a paralisia de suas mãos, são consequências do distúrbio psicológico ao qual está submetida. Betty Draper apresenta uma visão de exatamente o que as mulheres americanas do pós-guerra foram encorajadas a considerar como a vida perfeita: matrimônio e maternidade.

Ainda no mesmo episódio, Don e Betty conversam sobre o incidente do carro e sobre procurar um psiquiatra. Apesar de Betty se mostrar inclinada a consultar um profissional, ela desabafa para Don que o ato seria visto como um estigma. Neste momento, Don argumenta: “Sempre achei que psiquiatras eram pra pessoas infelizes. Mas olho pra você... para isto [se refere à casa]... para eles [filhos]...e... e eu penso você é infeliz?”. Betty esboça um pequeno sorriso e responde: “É claro que sou feliz!”

O comentário de seu marido reitera a ideia de que sua felicidade está depositada na família, nas crianças e nos bens do casal. Entretanto, por mais que seja admirada por suas vizinhas que apontam sua vida invejável, tenha conforto material e uma família a qual se orgulhar, a identidade de Betty está perdida na domesticidade, danando sua individualidade e a “protegendo” da vida exterior.

Mais tarde, Don chega em casa e encontra Betty preparando a mesa para o jantar. Ao sentar na cadeira, o publicitário acomoda sua esposa em seu colo e a surpreende com um relógio de ouro branco argumentando: “Sabe... quando eu disse que você tinha tudo... eu estava errado”. Na sequência, Betty comenta que a peça era linda e pergunta ao seu marido: “Você viu o rosto da Sally? Ela está com um machucado. Na bochecha sob o olho”. Don nega sua indagação salientando que tinha pensando que a marca fosse ketchup, então Betty supõe: “E se ela ficasse marcada de modo permanente? Digo que se isso acontecesse a Bob não teria problema, pois ele é um menino e tudo bem..., mas para ela, seria muito pior”. Don pondera: “Não houve nada”. Betty continua seu raciocínio: “Eu fico pensando. Não que eu pudesse ter matado as crianças. Mas, pior... Sally podia ter sobrevivido e ter de viver com uma cicatriz horrível no rosto e levar uma vida longa, solitária e miserável”. Neste instante, Betty se senta na cadeira se sentindo mal e pergunta a Don o que estava se passando com ela e se deveria procurar um médico. Don responde positivamente a sua questão.

Figura 37a - Betty serve o jantar para Don



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 29 minutos e 40 segundos.

Figura 37b - Betty serve o jantar para Don



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 31 minutos e 40 segundos.

O jantar pronto para Don que chegou do trabalho, as crianças assistindo televisão, Betty impecável com sua aparência e, somado a surpresa recebido por ela, apostam na

imagem do polido e feliz casal americano. O relógio de ouro pode ser interpretado como recompensa ou distração que Don oferece a Betty para lembrá-la o quão feliz a ex-modelo era. A imagem de Betty no colo de Don reforça sua fragilidade dependente de um corpo masculino: Don a presenteia e a protege de um mundo desairoso frente as suas ocupadas experiências de mãe e dona-de-casa.

No entanto, Betty é submetida a um momento de desespero quando imagina o quão drástico poderia ser para a imagem de sua filha se o machucado trouxesse algum tipo de cicatriz irreparável. Para Betty, um rosto “deformado” de uma garota por uma cicatriz poderia impedir que Sally se casasse e a aprisionaria em uma vida solitária e amarga. A personagem repete e deposita em sua filha os mesmos valores ensinados por sua mãe quanto aos cuidados com o corpo e a beleza para fins matrimoniais.

As consequências de sua suposição arruinam o momento anterior. Betty cai em si de que sofre de algum mal. A imagem que Betty alcança de “dona-de-casa dedicada” esperando o marido, cuidando dos filhos, preparando a mesa e imprimindo uma imagem de “boa esposa” por meio da interpretação de seu vestido recatado e romântico utilizado no jantar – caracterizado por cintura marcada, saia cheia, na cor predominantemente bege, listrado de rosa – não dão conta de assegurar sua estabilidade emocional. O confronto do casal bonito e a situação desagradável e repentina orquestrada pela produção, investem no antagonismo do modo de vida da personagem.

Figura 38 - Betty vai ao psiquiatra



Fonte: *print screen* do segundo episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 41 minutos.

Após a crise de Betty, Don e a personagem decidem recorrer ao psiquiatra. Na clínica, Betty fala de seu “problema sem nome” para o Dr. Arnold Wayne (Andy Umberger): “Eu não sei porque eu estou aqui. Quer dizer, eu sei. Acho que eu estou nervosa. Ansiosa. Não durmo muito bem, e minhas mãos... bem, elas estão bem agora. É como quando se tem um problema com um carro e você vai ao mecânico e não dá mais defeito. Não que o senhor seja mecânico. [...] Minha mãe sempre dizia que era rude só falar de si mesmo. Ela faleceu recentemente. Acho que eu já disse isso. Posso fumar aqui? [psiquiatra estende o cinzeiro e Betty ascende o cigarro]. Temos tanta sorte de estar aqui”.

Na ocasião, o figurino já abordado no segundo capítulo (**ver figuras 16 e 17**), é utilizado com sobreposição de uma camisa na cor azul escuro, diferenciando de seu momento de encaixe e contribuindo para o escurecimento do quadro. Os tons de vermelho e azul que qualificam o visual, se distanciam da cartela de cores claras de Betty devido as tonalidades mais densas em vistas ao momento sério e de abertura vivenciado pela personagem.

A imagem da personagem deitada em um divã em uma sala escura, envolta de seu vestido com suas múltiplas camadas de anáguas, juntando os quebra-cabeças dos sintomas de seu “mal” em conjunto com a apatia do profissional, indicam para o telespectador o enfado dos psiquiatras perante ao aumento de casos parecidos com Betty. A personagem apresenta dificuldade em explicar seu problema, ao ponto de se comparar a um carro que deu problema e, como de costume, sempre recorre a lições que sua mãe lhe ensinava quando jovem. Aparentemente, para Weiner e sua produção, ser “Bela, recatada e do lar” não era suficiente na manutenção da felicidade de Betty.

3.3 – Helen Bishop: gatilho de conflitos

Após comentar sobre a nova vizinha Helen Bishop com Francine no episódio “*Ladies Room*” (T1: E2), Betty realiza uma festa para o aniversário de Sally na unidade intitulada de “*Marriage of Figaro*” (T1: E3). Naquele final de semana, Don passa a manhã montando uma casa de madeira para sua filha enquanto ingere grandes quantidades de cerveja. Quando os

convidados chegam, as crianças brincam do lado de fora enquanto Betty conversa com as outras donas-de-casa sobre o caráter duvidoso da nova moradora.

Figura 39 - Betty conversa com as outras donas-de-casa sobre o caráter de Helen Bishop



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 30 minutos e 40 segundos.

O diálogo entre a personagem e suas vizinhas se refere as estranhas caminhadas que Helen praticava ao redor do bairro, o fato da roupa de seu filho Glen estar amarrotada no aniversário de Sally, o menosprezo pelo estilo de cabelo utilizado por Helen e o papel de presente com embrulho de natal feito às pressas. Aspectos que Betty e suas amigas julgam como ratificadores da má conduta de Helen.

Se atentando aos figurinos trajados pelas mulheres, todas, exceto Francine que estava grávida no momento – utilizando um conjunto semelhante ao que Betty usaria em sua 3^o gravidez (ver figura 22), complementando a saia e bata com um colete – fazem uso de vestidos que marcam a cintura e possuem saia avolumada, próximos aos utilizados por Betty e inspirados na estética remanescente do *New Look*. Entretanto, Helen é a única mulher que veste calças e camisa em um evento público, o que difere dos usos da mesma peça feito por Betty nas ocasiões analisadas acima, quando a personagem também utiliza o item (ver figura 19 e 36).

Figura 40 - Helen chega à festa de Sally Draper e é recepcionada por Betty



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 30 minutos e 40 segundos.

Por meio da interpretação da imagem acima, a produção da série articula uma espécie de jogo entre tradição e ruptura. O quadro horizontal, com Betty trajando seu figurino conservador azul com estampa de lenço e Helen utilizando calças na cor marsala, camisa branca listrada de vermelho e cardigã bege, pode propiciar a comparação entre ambas as personagens. Betty, na disposição da imagem, é compreendida como a dona-de-casa ideal, exercendo suas funções dentro da casa, cuidando de seus filhos e marido e possuindo uma aparência consoante a sua imagem recatada e polida. Por sua vez, Helen é uma mulher desquitada, mãe de dois filhos que trabalha em uma joalheria e experiêcia uma vida mais emancipada em relação a Betty.

Por mais que os comentários das amigas de Betty tentem diminuir o caráter de Helen, insistindo no aspecto infeliz de sua vida, os meandros do episódio realizam um movimento de desqualificação do modo de vida da anfitriã, antagonizando suas ações. Na comemoração, Betty insiste a Don que busque o bolo de aniversário de Sally. Don, nesta tarefa, demora e aproveita para se esquivar do aniversário dentro do carro, ato interpretado como desvio dos valores morais e burgueses representados pelos convidados. Betty, preocupada com sua demora liga na padaria e lhe informam que seu marido havia saído cerca de uma hora mais cedo. Neste momento, um dos convidados comenta: “Não vai haver bolo nenhum, sou o

único que sabe disso? Don Draper é um cafajeste e eu o saúdo”. Diante da situação, Helen se pronuncia: “Devo ter um bolo..., mas ele está no freezer”. Francine pergunta se ela poderia pegá-lo e Betty também agradece.

Figura 41a – Betty, sozinha, lava a louça após a comemoração do aniversário de Sally



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 39 minutos e 15 segundos.

Figura 41b – Betty, sozinha, lava a louça após a comemoração do aniversário de Sally



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 40 minutos e 15 segundos.

Depois de cantar “Parabéns” e cortar o bolo, Betty é representada lavando louças e visivelmente irritada quanto a situação embaraçosa causada pela ausência de Don diante dos convidados. A comida bem servida, os drinks preparados por ela aos adultos, bem como a imagem do “casal perfeito” Draper “cai por terra” ao encerro da unidade e envergonha a personagem. É justamente um “bolo de uma mulher desquitada” que salva a festa de Sally. Entre conservadorismos e rupturas, os novos hábitos representados por Helen sinalizam uma maior empatia dos produtores se comparados as situações a que Betty é exposta. Helen, “dá a volta por cima”, enquanto Betty sofre amargurada na cozinha uniformizada de “boa esposa”.

No episódio posterior “New Amsterdam” (T1:E4), a situação de comparação entre Helen e Betty volta a se repetir. No outro dia após a festa, Betty, após as crianças dormirem, passeia com o cachorro pelo bairro (dado de presente por Don a Sally) e flagra o ex-marido de Helen, Dan Bishop (Stephen Jordan) aos berros e esmurrando a porta da nova moradora. Betty é abordada por ele, recebe um pedido para usar seu telefone justificando-se que desejaria ver seus filhos e, segundo Dan, Helen o impedia. A dona-de-casa nega sua solicitação e afirma: “O senhor deve estar falando a verdade. Mas eu não levo pessoas estranhas a minha casa”. Após a situação, Helen vai à casa de Betty se desculpar pelo ocorrido.

Figura 42 - Helen vai à casa de Betty se desculpar pela situação causada por seu ex-marido



Fonte: *print screen* do quarto episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 40 minutos e 15 segundos.

Na mesma manobra vista anteriormente, o quadro horizontal corrobora para a interpretação da imagem. No diálogo entre ambas, Helen se explica a Betty: “É engraçado. Dan nunca via as crianças quando éramos casados. Ele trabalha em Manhattan, seguro de vida. Agora, de repente, não pode viver sem elas”. [...]. Na sequência, Betty pergunta o que tinha acontecido e Helen responde: “Vou lhe contar exatamente. Ele tinha muitos amigos na cidade. Havia o pôquer, o tênis, bebidas no *River Club*. Só que nenhum deles era homem [...]. “O mais estranho disso tudo é que, ele está mais zangado comigo do que eu com ele”. Na sequência, Don chega em casa, as cumprimenta e sobe rapidamente aos quartos. Betty comenta com Helen se justificando: “Ele precisa ir direto lá pra cima e ficar em silêncio total por um tempo”.

No diálogo trocado entre as personagens, Betty traja uma camisola ampla branca de seda em formato de saco, sobreposta por um véu. Helen faz uso de calças laranja, camisa salmão e o mesmo cardigã utilizado no aniversário de Sally. Apesar da proposta dos figurinos se divergirem, ao passo que a roupa de Betty se destina ao momento de descanso, o caráter vistoso de sua peça se destaca em meio a casualidade do figurino de Helen.

No momento em que a nova vizinha descreve o que se passou em seu casamento, Don chega tarde em casa. Betty, ao vê-lo, esboça um sorriso, entretanto, se vê obrigada a explicar para Helen o motivo de seu rápido cumprimento e partida. A situação, somada ao significado do figurino, pode oferecer uma ideia ao telespectador de que o mesmo vivenciado por Helen, ocorria também com Betty.

A camisola de interpretação “angelical”. O branco que sempre apela a seu status de casada e inocente, ao passo que Betty não consegue ver o que está na sua frente⁶⁷. A declaração de Helen, juntamente com a chegada tarde de Don de *Manhattan*, a título de exemplo, condicionam a ideia de hostilização de Betty, desqualificando-a por conta de seu “mundo cor-de-rosa” a qual, somente ela, ainda não percebeu estar desmoronando.

⁶⁷ Segundo Michel Pastoureau e Dominique Simonnet (2006), a cor branca pode ser associada a pureza e a inocência. Historicamente o branco, mais que todas as cores, proporciona um fundo homogêneo e uniforme para o destaque de outras cores. Essa característica de não maturação pode remeter, simbolicamente, a um estado limpo, puro e por extensão, a inocência e a virgindade. Além disso, segundo os autores, o simbolismo da cor branca, ao contrário das outras tonalidades, não muda com o passar do tempo.

3.4 – Infantilização

Amargurada por sua condição de doméstica, desconfiada sobre a fidelidade de seu marido e desgastada pela situação conturbada da maternidade, Betty se isola em sua grande casa nos subúrbios e cria um mundo fantasioso em sua cabeça, um local herdado das lembranças de sua infância, cujo um príncipe encantado lhe salvaria de suas amarguras.

Ainda no mesmo episódio abordado acima, “*New Amsterdam*” (T1:E4), Helen recorre a Betty para cuidar de seus filhos por conta da ausência de sua babá, se explicando que precisava ajudar no processo da candidatura de Kennedy. Após sair de seu lar, com o jantar preparado, crianças zeladas e Don supervisionando-as, Betty se depara com a casa de sua vizinha visivelmente bagunçada, sendo justificado por Helen: “Hiroshima, eu sei. A faxineira e a babá são a mesma pessoa”. Posteriormente, adverte seu filho Glen: “Lembra-se da senhorita Draper? Ela tomará conta de vocês hoje. E não passe roupa”. Betty se assusta e indaga: “Passar roupa?”. Helen responde e argumenta sobre seu cansaço: “Dou a ele cinco centavos por peça. Ela adora. Ah! Ai estão vocês! [procurando seus sapatos] Juro por Deus, fico tão exausta quando chego da joalheria que simplesmente chuto longe meus sapatos e não os encontro mais”.

Após Helen ir para seus compromissos. Betty fica com as crianças na casa e é submetida a uma experiência embaraçosa no banheiro com Glen adentrando o cômodo enquanto realizava suas necessidades. Ela pede para Glen se retirar e depois adverte-o: “O que você tem a dizer? Glen, olhe pra mim. Aquilo foi muito feio. Você sabe que não pode constranger uma pessoa assim. O banheiro é um lugar privativo... muito particular. Entende o que eu estou tentando dizer? Olhe pra mim. Você não acha que me deve desculpas?”. Glen assente e se desculpa. Betty comenta: “Muito bem. Isso não é maneira de se portar, está bem?”. De modo repentino, o menino abraça Betty, ao qual o acalenta: “Está tudo bem, não estou mais zangada”. Em seguida, Glen a elogia: “Você é bonita. Muito linda. [...] Seus cabelos são tão bonitos. Parece uma princesa. Posso ter um pouco?”. Betty expressa não entendimento e Glen reitera: “Um pouco de seu cabelo”. Depois de insistir, a personagem utiliza uma tesoura e corta uma mecha pequena de seu cabelo e doa para Glen advertindo-o: “Agora vá para a cama. E nada de rádio”.

Figura 43 - Betty depois de dar uma mecha de cabelo para Glen Bishop



Fonte: *print screen* do quarto episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 26 minutos e 40 segundos.

A experiência a qual a personagem é exposta pode ser compreendida como um flerte entre ela e o filho de Helen em vistas a demonstração de seu caráter infantil. Betty, apesar de se surpreender com o pedido de Glen, demonstra satisfação em ser cortejada. Ao elogiá-la, é como se o menino a preferisse em comparação com a vida diferente do que levava, chegando a realizar atividades domésticas para sua mãe. Para os produtores de *Mad Men*, o olhar infantil, exceto de seus próprios filhos, enxergam Betty com simpatia e admiração, literalmente uma “princesa saída dos contos encantados”.

A imagem acima, logo após Glen se retirar para seu quarto apanhando uma mecha de cabelo de Betty, é o momento de regozijo da personagem. As feições de Betty se mesclam entre o ato de fazer algo proibido e o contentamento de uma pré-adolescente que acabou de ser cortejada. A posição em que Betty está disposta no sofá, de maneira desleixada e com as mãos cruzadas sob as pernas, podem denunciar traços de um modo infantil e descuidado de repousar. O vestido “de boneca” amarelo pastel, com saia avolumada e cintura marcada, também corrobora na exportação de uma imagem imatura da personagem: exposta a grandes problemáticas em sua vida adulta, ao menos, no “mundo de Glen”, Betty é de fato vista com os olhos de que desejava.

A insistência em sua imaturidade acompanha a personagem ao longo dos episódios. Ao final da primeira temporada da série, na unidade intitulada “*The Wheel*” (T1: E13), Betty volta a depositar suas experiências particulares no filho de Helen. No episódio, após Francine contar sobre a traição de seu marido para Betty, acrescido da descoberta da personagem a respeito do conhecimento de Don sobre o que era discutido em suas consultas particulares, Betty, desamparada, encontra Glen no carro esperando sua mãe em um estacionamento de mercado.

Figura 44a - Betty desabafa com Glen após descobrir que Don sabe sobre suas consultas particulares



Fonte: *print screen* do décimo terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 26 minutos e 50 segundos.

Figura 44b - Betty desabafa com Glen após descobrir que Don sabe sobre suas consultas particulares



Fonte: *print screen* do décimo terceiro episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 24 minutos e 50 segundos.

A personagem, em sinal com as mãos, pede para o menino arriar o vidro do carro. Glen realiza a ação e comenta: “Eu não posso falar com você”. Betty pergunta o paradeiro da ordem sobre a restrição de dialogar com ela e Glen responde que foi sua mãe. A dona-de-casa, então, argumenta e desabafa: “Eu não ligo. Glen... não tenho com quem falar. É horrível. Estou tão triste”. Glen estende sua mão como consolo e a aconselha: “Não chora”. Betty suplica: “Por favor, diga que vai ficar tudo bem”. Glen comenta: “Eu não sei. Queria ser mais velho...”. Betty interrompe seu raciocínio e constata: “Os adultos não sabem de nada Glen”. O menino, então, finaliza o diálogo se remetendo ao horário e ao retorno de sua mãe: “Eu não sei bem quanto tempo são vinte minutos”. Betty entende e argumenta: “É claro querido...”.

O mundo em que a personagem vivência é constantemente posto à prova nos meandros da narrativa. Após sua recente descoberta sobre Don e seu psiquiatra, a sensação de insegurança e amargura se instaura na personagem. Glen, como argumentado anteriormente, se mostra como o único ao qual Betty poderia confiar suas confissões. No diálogo arquitetado pela produção, Glen não consegue compreender as frustrações de Betty, entretanto, ao contrário dela, consegue distinguir sua própria situação de criança e dirige em hipótese a resolubilidade dos problemas de Betty na fala: “Eu não sei. Queria ser mais velho”.

Para o figurino da cena analisada, Janie Bryant selecionou duas das peças mais icônicas da guarda-roupa de Betty: seu *trench coat* azul marinho em cashmere azul e seu lenço com estampa de pássaros. A peça proeminente recobre a silhueta de Betty, impedindo a visualização da roupa interna, ao qual, a julgar pela cor e forma observada no dorso de Betty na imagem, se trata de um vestido na cor cinza, reiterando as cores pálidas em seus momentos vulneráveis. O azul abrangente de seu visual reafirma sua herança europeia. Entretanto, o lenço utilizado pela personagem na ocasião adquire significados diferentes. Apesar da pouca visualidade, o item é o mesmo usado por Betty em seu uniforme de hipismo (ver figura 45), com estampas de pássaros. *Birdie* é apelido dado por Don a Betty, entretanto, o significado do animal vai de encontro aos rumos da personagem, reafirmando, contraditoriamente, sua possibilidade de voo, ou reforçando que Betty está em uma situação de fuga de sua condição infeliz.

Figura 45 - Betty chega em casa depois de sua aula de hipismo



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 30 minutos e 30 segundos.

Ao experienciar um flerte com Glen, uma criança e, na ocasião posterior, contar com sua ajuda para resolver seus problemas de adulto, a personagem é imersa em uma identidade infantilizada, paralela de sua infeliz rotina. Betty poderia recorrer à Francine para relatar seu sofrimento, entretanto, a imagem ideal de seu relacionamento com Don seria prejudicada.

Ao contrário de Francine, Glen é do gênero oposto de Betty e se mostra como um aporte que não a julgaria, salvando de sua condição de sofrimento.

O comportamento infantil de Betty é uma resposta ao seu isolamento suburbano e estado de inerência frente ao “mundo agitado” dos outros personagens. Exausta de lavar a louça, cuidar das crianças e da casa, aparar o jardim e realizar atividades que anulam seu eu individual, Betty se vê encurralada no misticismo que segrega a dona-de-casa do resto do mundo, direcionando-as para o encontro da felicidade nos cuidados do lar, marido e filhos. O cortejo e o desabafo com Glen, é uma maneira de investir em seu “eu privado” e não corromper sua imagem de “boa esposa” com a vizinhança dos subúrbios.

3.5 – Sem espaço para excessos.

A primeira temporada de *Mad Men* pode ser compreendida como um bloco de episódios que objetiva apresentar as principais problemáticas aos quais os personagens estão envolvidos, deixando “pontas soltas” e instigando o telespectador: Don é envolto em sua vida de publicitário, dividindo seu tempo com os [poucos] “deveres” familiares, além disso, a temporada se apoia em grande medida em sua misteriosa identidade escondida, trabalhada com mais adensamento no segundo bloco; Peggy lida com os empecilhos de sua nova vida na *Sterling Cooper*, sendo exposta, constantemente, a situações escancaradas de machismo presente no ambiente de trabalho; Joan tenta sincronizar sua rotina na agência com seu grande objetivo de se casar e ter uma linda família – os rumos da ruiva alteram-se drasticamente ao longo da série. A grosso modo, os personagens estão atrelados de alguma maneira à *Sterling Cooper*, tentando coordenar a vida pessoal e profissional em um mundo que atravessa uma substancial mudança sociocultural.

Longe do acelerado bairro de *Manhattan*, encontra-se Betty, tendo numerosas experiências conflituosas depositadas em sua trajetória narrativa ao longo da primeira temporada. A domesticidade, família e a vida nos subúrbios consomem Betty de seu aprofundamento individual, minando suas tentativas de mudança de vida.

Em *Shoot*, (T1: E9), Betty recebe uma oportunidade para participar do teste da “Garota da Coca-Cola” de Jim Hobart, chefe da *McCann Erickson*, agência rival da *Sterling Cooper*. O convite é feito em um momento que Betty começava a demonstrar infelicidade

diante de sua condição de doméstica, chegando a negociar com Don a distribuição de seu dia como modelo e dona-de-casa afirmando: “Serei paga. Carla pode cuidar das crianças. Ela já toma conta deles meio dia. Seria divertido voltar a ser aquela garota. Não faltará presunto, prometo. [...] É algo de que eu gostaria”.

Figura 46a - Betty Draper desconfortável no *casting* para a publicidade dos refrigerantes Coca-Cola



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 21 minutos e 55 segundos.

No *casting*, momento registrado pela figura, Betty aguarda sua vez de ser convocada. Jim Hobart e Ronnie Gittridge (Nathan Anderson), diretor de arte da propaganda e também cunhado de Jim, se aproximam e se surpreendem com Betty, exclamando: “Ora só. Eu não acredito”. Betty se levanta e pede desculpas por conta de sua aparência: “Lamento. Eu exagerei. Estou fora do trabalho há anos e as coisas mudaram”. Ronnie a interrompe e comenta: “Por favor. Estou impressionado com seu estilo”. Jim apresenta Ronnie para Betty e salienta: “Olhe pra ela. Eu não disse?”.

O desconforto esboçado pelas feições de Betty na imagem acima é um dos momentos mais representativos da sobrevivência incômoda de seus exageros. O olhar da modelo do lado esquerdo, um misto de estranheza e compaixão, corrobora ao sentimento de desencaixe da personagem. Se comparada com as mulheres de ambas as extremidades, Betty é projetada

como centro, seu ostensivo vestido drapeado com cintura marcada e ombros livres, contrastando as cores rosa, preto e branco, salta aos olhos dos telespectadores. Em contrapartida, as modelos de seu lado trajam roupas mais modernas para o período⁶⁸. A profissional representada na extremidade direita, utiliza um figurino composto por calça cáqui, camisa estampada de seda e cinto preto. Já, a modelo do lado esquerdo veste um conjunto azul composto por um vestido máxi, calças da mesma cor e bolsa verde.

Simbolicamente, a personagem de January Jones está sendo “encaixada” no processo da revolução das aparências, representando a manutenção do conservadorismo que faz frente aos novos hábitos e mulheres da década de 1960. Entretanto, aplicando um exercício em termos de proporção de indivíduos na figura, Betty traduz 1/3 (33,3%) do total de silhuetas que imprimem uma conotação conservadora. Estendendo esta análise as outras mulheres que compõem a cena, este número cai para 1/6, ou seja, 16,66% da defesa de uma imagem da “mulher tradicional” e hiperfeminina dos produtores de *Mad Men* (ver figuras 46b, 46c).

Figura 46b - Betty Draper desconfortável no *casting* para a publicidade dos refrigerantes Coca-Cola



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 21 minutos e 35 segundos.

⁶⁸ O uso de itens de vestuário denominados como máxi, que substituem os cortes retos e bainhas pequenas das minissaías, é mais acentuado ao final da década de 1970, ligado ao movimento de contracultura *hippie* que valorizava formas, tecidos e texturas mais “naturais”. Entretanto, a peça é observada logo na primeira temporada de *Mad Men* que ocorre representativamente entre março e novembro de 1960. O fato pode ser observado como um mecanismo de acentuar a pouca mutabilidade de Betty, por outro lado, o *casting* – local legitimado de renovação – propicia uma legitimidade maior para a exploração da mutabilidade das aparências, “autorizando” seu uso.

Figura 46c - Betty Draper desconfortável no *casting* para a publicidade dos refrigerantes Coca-Cola



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 21 minutos e 55 segundos.

A interpretação da “silhueta conservadora” está amparada na exportação de um modelo de feminilidade que se opõem as curvas retas da Segunda Guerra Mundial e se inclina ao exagero, destacando a cintura e o movimento da saia ampla, em contrapartida, a leitura de uma “aparência inovadora” está materializada nas “linhas longas e esbeltas da midi e da máxi, e a crescente dependência feminina das calças” (MENDES; DE LA HAYE, 2009, p. 195).

Em oposição ao figurino de Betty, a figura representa mulheres trajando roupas lidas como mais próximas da década de 1970, como o vestido azul turquesa utilizado pela modelo ao lado esquerda da personagem, duas mulheres vestindo composições com calça e camisa/blusa e outras duas trajando um vestido sem curvas e mais curto, caracterizando uma silhueta mais seca e liberta.

Apesar do processo seletivo representado acima objetivar inspiração em Grace Kelly, as composições dos figurinos utilizados pelas modelos reiteram um desejo pelo novo e apela para as novas necessidades da mulher emancipada dos anos de 1960. Observando o conjunto da figura 46b, a modelo na extremidade direita também se aproxima esteticamente ao “tipo

Grace”, entretanto, representa uma imagem, ainda que feminina, interpretada como mais ativa e livre do que o pesado e suntuoso vestido trajado por Betty.

Além disso, na situação, a personagem analisada aparenta estar retraída e tensa na cadeira, sua roupa ocupa muito espaço, mas ela em si é representada em uma pose encolhida e reservada. Por outro lado, as outras modelos parecem muito mais soltas e expansivas do que Betty, realizando ações como fumar, cruzar as pernas e checar se as joias estão no lugar, o que pode colaborar para a dinamização de suas imagens.

Desencaixada no meio de calças, silhuetas secas e máxas, o caráter extravagante da peça, e de Betty, é diminuído em meio a Revolução das aparências. O sinal favorável à sua contratação seguido de sua dispensa, reforça a sua falta de espaço neste “novo mundo”, culminando em sua condição infeliz quando é informada por Ronnie sobre as mudanças de plano do responsável pela propaganda. O diretor de arte afirma: “Bom Betty, tenho boas e más notícias. [...]. O cliente está levando o trabalho para Londres. Mais Audrey Hepburn, menos Grace Kelly. [...]. A Boa notícia é você tem lindas fotos para um novo *book*”.

Figura 47a - Betty atirando nas pombas que eram alimentadas pelo vizinho



Figura 47b - Betty atirando nas pombas que eram alimentadas pelo vizinho



Fonte: *print screen* do nono episódio da primeira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 36 minutos e 10 segundos.

Shoot se encerra com Betty trajando uma camisola rosa clara de renda e atirando nas pombas que eram alimentadas pelo vizinho⁶⁹. Ao realizar tal ato, “trajando doçura e feminilidade” com uma arma na mão, Betty aceita seu aprisionamento na medida em que mina suas alçadas de voo. Além disso, a cena ganha destaque ao combinar elementos “antagônicos” e contrastantes para o período de 1960. A arma utilizada pela personagem, item associado ao universo da virilidade/masculinidade e, Betty de unhas feitas, cabelo arrumado, figurino de tecido esvoaçante, colaboram para o destoar entre gênero/sexo e cultura, ainda mais para uma geração posterior da Segunda Guerra Mundial, herdeira de valores morais e estéticos conservadores, como é o caso da personagem. Simbolicamente, ao disparar nas pombas, *Birdie* se rende a sua busca de identidade aquém da domesticidade, isolando-se em amargura.

3.6 – Hostilização e anacronismo?

⁶⁹ O ato é motivado pela frustração de Sally ao contar que o cachorro da família havia capturado uma das aves, zangando o vizinho. Betty, frustrada por conta de sua dispensa, sai nos jardins da casa e realiza disparos na direção dos animais.

Na segunda temporada, momento em que Betty demonstra um senso maior de realismo acerca do caráter de Don, os produtores da série engendram um mecanismo de depreciação da figura da personagem. No sexto episódio da segunda temporada (T2: E7) “The Gold Violin”, Don, se beneficiando dos novos lucros da *Sterling Cooper*, adquire um Cadillac Coup de Ville, carro condizente com sua imagem de executivo de uma importante agência do ramo de publicidade. Para estrear o carro, o publicitário convida Betty e as crianças para um piquenique no campo.

Figura 48a - Betty, Don e as crianças realizado piquenique



Fonte: *print screen* do sétimo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 27 minutos e 40 segundos.

Figura 48b – Betty, Don e as crianças realizando piquenique



Fonte: *print screen* do sétimo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 32 minutos e 40 segundos.

Na ocasião representada pelas figuras 48a e 48b, Bobby se queixa aos seus pais sobre sua necessidade de urinar. Como resposta, Don indica que o menino faça atrás da árvore. Posteriormente, Sally também se manifesta sobre seu desejo comentando: “Também quero fazer xixi na árvore”. Betty prontamente responde a sua filha: “Hum... não sei, é diferente para meninos...”. Depois da situação, Don conta sobre sua infância, articulando que quando era criança, ao anoitecer, precisava fazer suas necessidades no escuro, chocando Sally que realiza um comentário e uma pergunta: “Ainda bem que não vivemos nesse tempo. Nós somos ricos?”. Em resposta, Betty repreende a menina: “Não é educado falar de dinheiro”.

Após o diálogo da “família estadunidense feliz de comercial de margarina”, Don manifesta seu desejo de voltar para casa com o objetivo de não pegar muito trânsito. Betty pede para Sally recolher o jogo e, ao final, se livra do lixo e sobras das refeições agitando a toalha de piquenique.

Figura 49 - Betty descartando o lixo na natureza



Fonte: *print screen* do sétimo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 33 minutos e 40 segundos.

O ato realizado por Betty, sacudindo a toalha e jogando os restos do piquenique na natureza é um mecanismo comunicativo que marca as diferenças entre passado e contemporaneidade, visto que descartar lixo na natureza não ganhava a conotação de poluição adquirida nos dias de hoje.

Por outro lado, por meio de um olhar anacrônico, acostumado com questões do presente, a suposta falta de “consciência ambiental” de Betty ao efetuar tal ato, reforça o processo de antagonismo relativo à personagem. O gesto realizado por Betty e a devida atenção que a câmera deposita no movimento, sugerem uma intencionalidade de visualização condenatória da personagem.

Segundo Vânia Carneiro de Carvalho (2017), os repertórios materiais e visuais da aristocracia do setecentista foram reapropriados pela sociedade moderna ocidental para criar clivagens entre os gêneros masculinos e femininos.

A toalete – prática de preparação do corpo para a vida social de monarcas, homens e mulher da alta burguesia, envolvendo atividades de higiene, como a limpeza e cobertura da pele para uma aparência rejuvenescida, além do preparo de uma vestimenta demasiadamente ornamentada com fitas, laços e flores – foi associada a imagem feminina em função de uma

crescente percepção efeminizada do gênero masculino que crescia no período. Em seu artigo “Cinderelas, bailarinas, e a vida longa das galanterias” (2019), Vânia Carneiro de Carvalho afirma:

Os atributos antes próprios de homens e mulheres nobres foram redirecionados para as mulheres burguesas da alta sociedade e, por extensão, tornaram-se objeto de desejo das mulheres das classes médias. A ostentação de uma indumentária rica em ornamentação, exibindo temas florais, múltiplas cores e brilhos, antes utilizada por homens e mulheres aristocratas, torna-se uma prática ressignificada de modo a alimentar o que alguns identificaram como uma “cultura feminina”. Assim, a exibição transforma-se em um modo de ser das mulheres, que são orientadas a se portar socialmente de modo que sua presença cause impacto sem, no entanto, confrontar seus convidados. Uma mulher culta e educada não deveria fazer uso de sua inteligência para criar cisões, tensões ou conflitos, comportamentos e qualidades próprias, agora, dos homens. (CARVALHO, 2019, p.8).

Betty, ao trajar seu vestido campestre de fundo branco e estampa floral, reitera a imagem feminina e binária ao qual foi educada e, conseqüentemente, exige o mesmo comportamento de sua filha ao lembrá-la que realizar as necessidades ao ar livre “para meninos são diferentes...” ademais, exige um posicionamento discreto de Sally quando ela pergunta sobre dinheiro, assunto reservado ao “mundo masculino”.

No piquenique arquitetada pela produção, Betty Draper performa conservadorismo e antipatia. A associação entre feminilidade clássica e o comportamento da personagem investem na depreciação de sua figura representada em um momento de transição e de “novos terrenos” para os diferentes gêneros em suas sociabilidades.

A disputa pelo passado, ao entregar preocupações contemporâneas em uma mídia que representa os anos de 1960, serve tanto como um mecanismo que distingue a década referida em comparação ao século XXI, como também um *plus* narrativo para expor Betty Draper a uma situação potencialmente amparada em um julgamento anacrônico. A circunstância, esquematizada pela produção, envolve a personagem em uma comunicação direta com dramas contemporâneos, alçando de atalho sua imagem conservadora e infantil.

3.7 – Vestido do palhaço triste

No oitavo episódio da segunda temporada (T2: E8), de título “A Night to Remember”, Betty e Don organizam um jantar para Crab Colson (relações públicas que trabalha para a empresa *Rogers & Cowen*). Crab aparece primeiramente em um evento do *Memorial Day* em “Maidenform” (T2: E6), onde fala sobre política com Don, que o escuta com um grau incomum de entusiasmo. Posteriormente, Don o convida, junto com Mona, Roger e Herman Phillips (Mark Moses) e sua esposa Pauline Phillips (Alexandra Paul) para jantar em sua casa com o intuito de abrir futuros negócios.

Como de praxe, Don confia à Betty o preparo do jantar. O clima aconchegante dos subúrbios, juntamente com a união da família Draper (com Betty exibindo os talentos de dança de ballet de Sally na sala), seria o ambiente favorável para falar demonstrar credibilidade a Crab. Neste intuito, Betty apresenta seu menu de “viagem ao redor do mundo” explicando: “Vamos fazer uma pequena viagem pelo mundo. Começando por Espanha, com um gaspacho. Seguindo, o Japão, com rumaki. E, depois, passamos por Dutchess County, com uma perna de borrego. Gelatina de menta acompanhada por massa de ovos como minha avó fazia da Alemanha. E temos vinho da Borgonha, França ou um copo de cerveja fresca da Holanda”.

Logo após a apresentação de Betty, os homens; Roger, Herman Phillips e Don, junto com Crab Colson; riem quando as opções de bebida incluem “um copo de cerveja fresca da Holanda” da marca *Heineken*, deixando Betty envergonhada por não entender a piada⁷⁰.

⁷⁰ Antes do jantar, Don e Duck pensam que visar as donas de casa de subúrbio de classe alta é a abordagem a ser seguida para a conta de cervejas *Heineken*. Betty, serve como um exemplo de caso espontâneo no evento, fazendo os homens da *Sterling Cooper* confirmarem sua teoria e caírem na risada.

Figura 50 - Betty apresenta seu "Menu ao Redor do Mundo"



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 17 minutos e 34 segundos.

Após o jantar, onde Betty se mostra visivelmente incomodada por ser ter servido como um caso de teste para a dona-de-casa suburbana típica em uma campanha da Heineken, minando sua missão de anfitriã, a personagem discute com Don afirmando que ele tinha a envergonhado. Betty salienta que Don conhecia tudo sobre ela, inclusive que, dentre as opções no mercado, compraria aquela cerveja. Don se irrita com seu raciocínio e tenta abandonar a discussão, nesse momento, Betty toma coragem e exclama: “E eu sei o que houve entre você e aquela mulher. Raios Don, eu sei que você está tendo um caso. Você e Bobbie Barret. Como foi capaz? Ela é tão velha. [...] O Jimmy me contou tudo. [...] Eu sei o tipo de homem que você é. Admita!”. Don se esvai da situação e se dirige ao quarto⁷¹.

No outro dia, Betty, ainda trajando o mesmo figurino e bebendo vinho, se dedica a conseguir pistas que denunciem o caráter desleal de seu marido. Sem sucesso, acaba adormecendo na cama, sendo primeiramente solicitada por Sally que pergunta sobre seu estado e, em seguida, por Don ao chegar do trabalho questionando o que tinha acontecido,

⁷¹ Bobbie Barret (Melinda McGraw), é a esposa e gerente do comediante Jimmy Barrett (Patrick Fischler), que foi contratado por Sterling Cooper para estrelar comerciais para a *Utz Potato Chips* no episódio "The Benefactor", (T2: E3). Em outra ocasião em "The Gold Violin" (T2: E7), Jimmy se abre para Betty em uma festa e diz que sua esposa tem um caso com Don, destruindo o mundo de Betty com essa revelação.

ao qual Betty responde: “Nada aconteceu... Procurei em cada bolso e em cada gaveta e não há nada. [...] Nem sei porque me dei o trabalho de procurar. Só encontrei pilhas de guardanapos com frases publicitárias idiotas. Eu nunca faria uma coisa dessas com você. Como pode fazer isso comigo?”.

Figura 51 - Vestido do palhaço triste



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da segunda temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 36 minutos e 45 segundos.

Na passagem do jantar a procura incessante por pistas de traições por parte de Don, Betty traça um vestido de organza de seda durante 48 horas. À medida que a personagem se frustra mais no episódio, o figurino é representado mais amassado e sua maquiagem mais desgastada, acompanhando o estado emocional da dona-de-casa. Seu cabelo também perde o modelado, o que resulta no uso de uma faixa branca para lhe conceder praticidade quando ela procura provas da infidelidade de Don. Na unidade, este é uma das poucas vezes que os telespectadores podem vislumbrar Betty desleixada com sua aparência.

As esferas estampadas no fundo branco do vestido podem evocar um sentimento jocoso de um palhaço. A cor, mais uma vez, pode remeter ao matrimônio, Betty, então seria uma “esposa boba”, sendo enganada por servir como rato de laboratório em um experimento de *Sterling Cooper*, no exemplo da escolha da cerveja, colocando-a como previsível, e pelo caráter desleal de Don.

É raro que Betty tenha as “cartas na mão” em seu relacionamento, entretanto, ela sabe que Don estava ciente das discussões com seu psiquiatra, seu marido a domina emocionalmente. O estilo de vida suburban bucólico da personagem está transformando-a em um desastre. O fato de Don aproveitar um jantar festivo que ela passou o dia inteiro preparando junto com Carla, foi a “gota d'água” para que Betty desmoronasse. O teste da cerveja pode ter parecido trivial para Don, mas para ela foi um momento crucial. Ao final do episódio, depois de ver uma comercial de Jimmy Barrett, Betty liga para Don e pede para seu marido não voltar para casa. Betty só volta a se relacionar com Don ao final da temporada quando fica ciente da condição avançada de demência de seu pai, fato que une novamente o casal.

3.8 – O longo mas não tão jovem...

No terceiro bloco da narrativa, em "Souvenir" (T3: E8), Don e Betty voltam de sua viagem à Roma. Após o regresso, Betty se esforça para manter o clima de mudança e inovação em seu relacionamento se afastando, momentaneamente, de sua silhueta típica de dona-de-casa estadunidense.

É válido reiterar que em "My Old Kentucky Home" (T3: E1), Betty havia conhecido e se interessado por Henry Francis, inclusive, no episódio “Seven Twenty Three” (T3: E7), a personagem aproxima-se de Henry para esquematizar um projeto político com o objetivo de impedir a construção da uma represa em *Ossining*, alegando que conturbaria a vista dos subúrbios. A viagem com Don é vista pela personagem como uma oportunidade de se distrair da atração pelo político, assim como recuperar sua relação que estava desgastada pela rotina suburbana e mentiras de seu marido.

Figura 52a - Betty prepara café da manhã para seus filhos e é ignorada por Don



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 38 minutos e 5 segundos.

Figura 52b - Betty prepara café da manhã para seus filhos e é ignorada por Don



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 38 minutos e 15 segundos.

Figura 53 - Betty conversa com Sally sobre beijar meninos



Fonte: *print screen* do oitavo episódio da terceira temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 45 minutos e 45 segundos.

De volta ao lar, em terras americanas, Betty se depara com sua cansativa e pouco surpreendente jornada de mãe. Após chegar de Roma, a personagem é informada por Carla (Deborah Lacey), diarista e, por vezes, babá de sua filhos, que Sally havia brigado com Bobby⁷². No café da manhã (**ver figuras 52a e 52b**) Betty chama a atenção de Sally por agredir seu irmão mais novo e solicita para que ela peça desculpas e controle seu temperamento. Logo após Sally acatar seu pedido, Don adentra a cozinha apressado para ir ao trabalho e se despede de sua família com um beijo na testa de Betty.

Para a ocasião do café da manhã, a figurinista Janie Bryant opta por um figurino interpretado como destoante do caráter polido e romântico de Betty, ainda mais para o ano de 1963 ao qual o episódio representou. A personagem traja um vestido máxi multi colorido de linha império, saia plissada completa até o tornozelo; corpete levemente ajustado, com borda em azul médio, roxo e verde acima do decote e abaixo do busto; decote traseiro

⁷² Bobbie flagra Sally tentando beijar Ernie Hanson (Josiah Polhemus), filho de Francine em uma brincadeira de carro imaginário na banheira dos Draper's. A menina se zanga com seu irmão e parte para cima dele socando-o. O ato é interrompido por Carla que, posteriormente, relata à Betty.

profundo. O traje de cores psicodélicas e “selvagens”, emula o esquema de cores característicos do designer italiano Emilio Pucci⁷³.

As estampas Pucci tendiam a ser, embora não exclusivamente, padrões ondulados, em vez das formas quadradas borradas do vestido usuais de Betty - o que é particularmente notável na área da saia com sua sensação quase op-art. No entanto, a alusão a Pucci é óbvia e certamente intencional pela figurinista Janie Bryant. Porém, o comprimento máximo também não era necessariamente típico de Pucci e dá ao vestido um ar de Bill Gibb, o pioneiro da moda hippie - certamente por trazer esse estilo para a passarela. Betty não é hippie nem jet set, mas anseia por uma fuga. Esse traje bonito, porém, à deriva, é uma contradição, como também quem o usa. (LAVERTY, 2010, traduzido pelo autor a partir do original)⁷⁴.

⁷³ Com título de Marquês de Barsento, Emilio Pucci nasceu na cidade de Nápoles em 20 de novembro de 1914 e faleceu em 29 de novembro de 1992 em Florença, Itália. Ao longo de sua trajetória, Emilio estudou sociologia nos Estados Unidos, além de se alistar como piloto oficial da Aeronáutica Italiana. Apesar de sua paixão por aviação, era também fanático por esportes e por moda, por isso, começou a desenhar modelos de roupas para si mesmo, já que tinha uma enorme preocupação com sua imagem e aparência. Conhecido como o “Príncipe das estampas”, Pucci abriu sua primeira loja em 1950 e, a partir daí, seu design revolucionou o mundo da moda com sua estampa abstrata, colorida, com escalas cromáticas e uma tendência aos pintores renascentistas.

⁷⁴ *Pucci prints tended to be, though not exclusively, swirly patterns rather than the smudgy square shapes of Betty's dress – which is particularly noticeable in the skirt area with its almost op-art feel. Nonetheless the Pucci allusion is obvious and surely intentional by Mad Men costume designer Janie Bryant. Although, the maxi length was not necessarily typical for Pucci either and gives the dress a look of Bill Gibb, early trailblazer of hippie fashion – certainly in bringing this style to the runway. Betty is not hippie any more than jet set, but she does long for escape. This adrift but pretty outfit is as much a contradiction as its wearer.* LAVERTY, 2010).

Figura 54 - Vestido Emilio Pucci de seda (1965)



Fonte: Ambiente virtual. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/175070>, Acesso em: 11 de março de 2020.

Ao longo da década de 1960-70, Emilio Pucci revolucionou o modo da interpretação da silhueta feminina. Sua nova abordagem para a criação de paleta de cores, imagens geométricas e foco em silhuetas simples e não estruturadas criaram seu estilo caracterizado pelo frescor (ver figura 54, vestido de cores próximas as utilizadas por Betty). As roupas de Pucci, principalmente aquelas marcadas por suas estampas psicodélicas, reiteravam a ruptura com uma silhueta conservadora e rígida, remanescentes do final dos anos de 1940. Em uma década de transição, os modelos de Pucci, influenciados pelas rupturas jovens, políticas e sociais que marcaram o período, representavam o hedonismo e a liberdade de expressão para uma geração desejosa de mudança.

Em sua tentativa de prolongamento da experiência em Roma, a aparência de Betty pode denunciar o desejo da personagem em trilhar novos rumos para seu relacionamento, sua

experiência com a maternidade e domesticidade. Entretanto, Betty logo é “engolida” pela rotina e pela indiferença de Don, o que pode ser observado pelas feições da personagem e pelo movimento de alisar o vestido em gesto de decepção quando o publicitário sai apressado de casa na **figura 52b**.

Mesmo fora de seu “uniforme de dona-de-casa”, Betty não é notada por seu marido, que sai às pressas para a cidade e comenta: “Vejo vocês a noite”. Os subúrbios, a casa, a relação, por vezes conflitante, com a maternidade, atenuam a individualidade de Betty que mesmo “trajada de *hippie chic*”, não consegue se destacar. Betty é deixada, como sempre, sozinha.

Ainda não o suficiente, sua fantasia hippie psicodélica se torna ainda mais obsoleta no diálogo em que Betty expressa todo seu conservadorismo para sua filha afirmando: “Quero que saiba que Ernest Hanson é um garoto muito bom, mas não quero que fique beijando garotos. E não se beija garotos, garotos que beijam você. O primeiro beijo é muito especial”.

Em quadro horizontal, Betty compartilha experiências com sua filha. Do lado esquerdo, Sally, no momento ainda “espelho de sua mãe”, aprende sobre os valores morais a serem seguidos por uma “boa menina”. A escolha da peça utilizado por Betty está expressa no destaque da contradição personagem x figurino. É como se a dona-de-casa trajasse uma fantasia, algo momentâneo em sua aparência, não obrigando-a a compactuar com os princípios de contracultura “materializados” em sua roupa⁷⁵.

“Trajada de contradição”, Betty Draper é, novamente, esquecida em seu mundo de família feliz, em específico, na cozinha, seu lugar usual na narrativa. Ao que tudo indica, nenhuma quantidade de cor exagerada iria mudar isso.

⁷⁵ O movimento hippie ganhou forças no final da década de 1970 se qualificando por seus ideais jovens de contracultura. A guerra do Vietnã, a forte diferença racial nos Estados Unidos, assim como uma cultura herdada do período bélico, influenciaram um comportamento coletivo que ia contra a cultura dominante, caracterizada pelo consumo exacerbado, individualismo e valores patriarcais. Segundo Valerie Mendes e Amy de la Haye (2009), o figurino antiautoritário e de protesto assumiu os valores hippies estereotipados, como a negação dos valores corporativos urbanos e a valorização de uma identidade voltada à natureza e a ecologia, abandonando o visual de menininha dos anos de 1950 e apostando em uma identidade mais jovem e “natural”. Essa alteração é especialmente visível nos figurinos de Sally Draper que deixam de ser influenciados nas roupas de sua mãe e adquirem uma maior individualidade juvenil, trajando calças jeans e vestidos mais soltos.

3.9 – A imatura Jackie

Apesar de demonstrar um crescimento narrativo, representado também em seu figurino pela transição do estilo Grace Kelly para Jackie Kennedy na 4ª temporada, unidade em que se une a Henry; Betty, neste momento também uma Francis, não deixa de ser colocada em situações que enfatizam seu caráter despreparado e infantil.

Em “The Chrysanthemum and the Sword” (T4: E5), episódio que representa marco de 1965, em uma noite em que Don fica com a custódia de seus dois filhos mais velhos, Sally corta o próprio cabelo "para ficar bonita", somado a isso, mais tarde, sua filha é pega se masturbando na casa de um amigo durante uma festa do pijama. Diante do comportamento de sua filha, Betty, juntamente com Henry, decidem que Sally consulte uma psicóloga infantil.

Em conversa com a Dra. Edna Keener (Patricia Bethune), Betty afirma que o recente comportamento de sua filha está atrelado ao seu divórcio e a recente morte de sua avó materno, Eugene Hofstadt (Ryan Cutrona), ao qual ela era muito apegada. No diálogo, a personagem comenta sobre sua infância e seu caráter reservado quando criança, diferente de Sally. Além disso, constata que o ato realizado por Sally foi para puni-la de alguma forma e que sua filha não entendia sua decisão de se separar de Don. Ao chama-la de Dra. Keener, a psicóloga pede para ser tratada como Dra. Edna, se justificando que era desse modo que as crianças a solicitavam. Edna, ao longo da conversa, aconselha: “Me parece que seria bom você também se consultar comigo”. Betty se assusta com o convite, mas no fim acaba aceitando se encontrar com a psicóloga pelo menos uma vez ao mês.

Figura 55 - Betty conversa com a psicóloga infantil Edna Keener sobre o comportamento de Sally



Fonte: *print screen* do quinto episódio da quarta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 40 minutos e 15 segundos.

Na figura 55, Betty traja um vestido tubular na cor azul pastel. O item é composto por mangas 3/4, saia na altura do joelho e botões na cor dourada. Apesar de ser um vestido, a parte superior da peça lembra a formalidade dos *tailleurs* utilizado também pelo personagem com fechamento por botões. O visual, reitera a aproximação com a figura de Jackie Kennedy, o que é fortificado pela estilização do cabelo voltada para trás e o colar de pérolas, característicos da ex-primeira-dama dos Estados Unidos.

Apesar do primeiro encontro ser destinado as necessidades de sua filha, Betty conta muito sobre sua infância e sua recém experiência com Don, ao ponto de a própria psicóloga solicitar que ela também se trate.

No quadro, os brinquedos infantis na retaguarda da personagem se chocam com a austeridade de seu traje adulto e indicam um espaço de tratamento destinados às crianças. O comentário da psicóloga, solicitando ser tratada como Dra. Edna – modo ao qual as crianças a chamavam – e, além disso, o convite à Betty para realizar tratamento, podem sugerir uma infantilização de Betty.

Apesar de imprimir uma imagem extremamente madura e adulta, Betty se sente confortável em um espaço infantil. O tratamento destinado à sua filha mais velha Sally,

parece ser válido também a sua experiência individual. “Vestida de Jackie Kennedy”, Betty só simula maturidade. A união com Henry e os novos rumos de sua vida, mudaram pouco ou quase nada de seu caráter instável no trato com a maternidade. A cena final, quando a personagem encara uma casa de boneca, reflete seu sonho de uma família feliz alimentado desde sua infância e que, naquele momento, se encontrava frustrado.

4.0 – “Ninguém nunca está do seu lado Betty”

Em “Tomorrowland” (T4: E13), Betty se prepara para mudar de casa com Henry e seus filhos. Enquanto isso, Carla permite que Glen Bishop diga adeus a Sally, o que não agrada Betty ao encontrar o menino em sua casa. Como consequência, a personagem pede para Carla ir embora, despedindo-a e se negando a escrever uma carta de recomendação.

Posteriormente, ao encontrar Henry e sendo questionada por ele sobre o motivo de tal ação, Betty argumenta que não confia em Carla. Henry então a questiona: “Quanto tempo ela trabalhou para você? Sei que ela não rouba, o que ela fez? E não me diga que foi só por causa do vizinho. [...] Carla disse que são amigos. Não entendo o que está fazendo. Não queria mudar por que queria dar estabilidade às crianças? E aí demite a babá que cuidou deles desde bebês? [...] Não existe recomeço, a vida continua”. Betty o interrompe e suplica: “Meu Deus Henry! Só uma vez não pode ficar do meu lado?!”. Henry finaliza o diálogo constatando: “Ninguém nunca está do seu lado Betty”.

Após o conflito com seu marido, a personagem se dirige ao quarto de sua filha, onde repousa na cama em posição fetal.

Figura 56a - Betty repousa em posição fetal no quarto de Sally



Fonte: *print screen* do décimo terceiro episódio da quarta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 25 minutos e 10 segundos.

Figura 56b - Betty repousa em posição fetal no quarto de Sally



Fonte: *print screen* do décimo terceiro episódio da quarta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 25 minutos e 20 segundos.

O episódio acima é representado em outubro de 1965. De modo gradual, à medida que os anos se aproximam da década de 1970, a silhueta cheia utilizada por Betty começa a ser substituída por vestidos mais longos e soltos – como o utilizado nas **figuras 53a e 53b** – podendo qualificar o figurino acima da personagem, vestido xadrez cinza e azul escuro, como “ultrapassado”.

Entretanto, a imagem requerida da personagem de January Jones para a cena, é justamente a de uma mulher conservadora e presa no tempo. Apesar de Betty estar iniciando um “recomeço”, como ela mesma afirma, os produtores da série parecem prendê-la em sua amargura imóvel.

A ocorrência com Carla, demitindo-a de modo injusto e cruel, sem ao menos uma carta de recomendação, é um meio para afirmar a manutenção do caráter ranzinza de Betty, mesmo em uma casa e uma relação amorosa nova. Este ponto é reforçado na unidade ao passo que o conflito é cruzado com cenas de Don feliz em viagem com Megan e seus filhos para a Califórnia, o que resulta no envolvimento amoroso entre o publicitário e a jovem secretária.

Ao entrar no quarto de sua filha e deitar na cama, visivelmente infeliz, Betty representa uma imagem próxima de uma criança repreendida por seus pais e posta de castigo em seu quarto. A posição fetal em que a personagem está disposta na figura, pode indicar insegurança e tristeza. O figurino da cena auxilia na interpretação imatura da personagem corroborando na visualização da aparência de Betty como uma boneca/menina infeliz. Novamente, o esquema de cores distante de sua cartela pastel individual, dialoga com seu humor solitário e triste.

Ansiosa por mudança, a personagem deixa a desejar logo no início de um novo ciclo. Na narrativa, metade dos anos de 1960 já se passaram, entretanto, Betty parece cada vez mais ficar presa em seu conservadorismo amargo, ou, como afirma Henry, sem ninguém estar ao seu lado.

4.1 – “*Fat Betty*”

No quinto bloco da narrativa, a personagem de January Jones é submetida à subtrama do repentino ganho de peso de Betty. Vivendo já com Henry Francis e seus filhos em uma

imponente casa de madeira, Betty é diagnosticada com um tumor benigno na tireoide, o que a fez ganhar peso⁷⁶.

Betty, só é inserida na quinta temporada no episódio “Tea Leaves” (T5: E3). A unidade de passa em torno do Dia da Independência de 1966. A abertura é justamente em torno do forte estado depressivo de Betty tentando trajar um vestido com a ajuda de sua filha para ir à Liga Junior de Nova York com Henry (**ver figura 57**). Quando Henry sobe para ver o motivo do atraso, encontra a personagem na cama envolta em um cobertor. Betty se justifica: “‘Não vou poder ir com você amor. [...] É coisa de mulher...”.

Figura 57 - Betty deixa de ir à festa com Henry por não conseguir fechar o vestido



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 50 segundos.

Como indicado acima, o episódio representa os anos de 1966. O modo de como a unidade inicia, abordando primeiramente a dificuldade de Betty em trajar um vestido menor do que seu real tamanho, é uma alusão narrativa a valorização do corpo magro do período. Isso é ratificado na próxima cena entre Megan e Don, na qual o publicitário fecha o zíper do vestido de sua esposa sem nenhuma dificuldade.

⁷⁶ Durante as filmagens da série, Jones engravidou antes da quinta temporada. Acredita-se que este pode ser um motivo para o súbito ganho de peso de Betty na narrativa, escondendo sua gravidez.

O corpo, a partir de 1960 e, principalmente em 1970, se torna um “receptáculo” e um *locus* de manifestação política,

O corpo reaparecia para contestar, para protestar contra o legado de disciplinas e hierarquias culturais do passado. O corpo, naquele momento, passou a ser usado para reivindicar a favor dos oprimidos e dos marginalizados: as mulheres, os homossexuais, os doentes psiquiátricos, entre outros. Nas ruas, as mulheres gritavam “Nosso corpo nos pertence” reivindicando o direito ao aborto, à liberdade sexual e ao controle de seus corpos (LOPES, 2014, p.4).

Se por um lado a atenção aos corpos, colocado em evidência do lazer à intimidade, da moda ao comportamento, acentuou o zelo sobre ele, por outro, abriu espaço para um maior controle e coerção de sua materialidade e a conseqüente desvalorização de um corpo gordo.

A submissão à subtrama do aumento de peso de Betty está relacionada a gravidez não esperada de January Jones. Entretanto, o melhor personagem para a representação de um corpo [não simpático] e não revolucionário foi sem dúvida o de Betty Francis. A unidade em questão não poupa em lançar imagens do desencaixe de Betty por conta de seu aumento de peso, por exemplo, quando Betty se sente envergonhada de ficar nua ao sair da banheira perto de Henry, ordenando que ele se vire (**ver figura 58**).

A imagem em questão, deposita atenção no dorso nu de Betty, flagrando seu visível aumento corporal. O cômodo do banheiro obscuro e fechado, pode fortalecer para o telespectador um sentimento de aprisionamento. De todo modo, a cena é justamente realizada com a intenção de chocar. Ao longo das 4 temporadas que se desenrolaram, o episódio da rejeição do corpo nos meandros da personagem que mais prezava pela aparência, parecia, ao menos, inimaginável.

Figura 58 - Betty pede a Henry que se vire para não a observa-la nua



Fonte: *print screen* do terceiro episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 15 minutos.

Ao longo da temporada em questão, Betty é cerceada de realizar atividades que lhe causavam prazer por conta de seu aumento de peso, não indo a festas com Henry e deixando de fazer o que sabia de melhor: se exibir como “troféu”. Além disso, sem seu corpo magro, Betty passa por um difícil processo de aceitabilidade, frequentando reuniões de grupos de perda de peso e sendo constantemente questionada por conta de sua aparência por conhecidos que não encontravam há tempo.

De acordo com Denise Bernuzzi de Sant’anna (2015), a “mulher bucho” dos anos de 1950 não era interpretada por meio de uma silhueta inteiramente gorda, mas por seu aumento corporal ao longo da vida em determinadas regiões do corpo, a autora afirma:

Na história das feias, a mulher bucho da década de 1950 tendia a ser mais barriguda do que propriamente gorda. Seu maior problema era o de não possuir curvas sedutoras, saliências nos lugares em que o olhar espera encontrar vales profundos, apetitosas formas. Naqueles anos, a feiura feminina era expressa principalmente por um corpo “mal feito” [...]. Mas o maior problema da mulher considerada “bucho” já residia no corpo e, precisamente, na cintura e nos quadris. Diferente da “mulher canhão”, uniformemente feia, a “bucho” ainda possuía um traço ou outro que, na visão masculina, tinha salvação. Se a “canhão” parecia ter sido sempre feia, a “bucho” sugeria um passado diferente: “fulana virou um bucho” era uma expressão corriqueira, atribuída ao fato de uma mulher subitamente perder as curvas sedutoras. (SANT’ANNA, 2015, p. 79).

Ao engordar, a personagem é exposta a um modo de vida do qual não sabia se encaixar. Seu bem mais “precioso” – sua aparência – era o que lhe dava alguma “vantagem” narrativa, isto é, Betty se destaca na série por conta da leitura de sua beleza, calcada em sua silhueta delgada e cabelos loiros.

Nos anos de 1960, o corpo magro era um sinal de controle e moderação, “John e Jacqueline Kennedy, com seus corpos magros e sem exageros simbolizaram a elegância e o poder. Na moda, a modelo inglesa Lesley Hornby, também conhecida como Twiggy, que em inglês significa galho seco, representa um novo padrão de beleza, extremamente jovem e magra” (GARRINI, 2007, p.3).

Experienciando um mundo com padrões impossíveis, Betty não apenas precisava administrar uma casa, mas também permanecer perfeitamente magra - um padrão arcaico - para satisfazer seu marido. O ganho de peso é visto como um empecilho para ela, ainda mais quando confrontado por outra personagem mais magra, jovem e esposa de seu ex: Megan Draper.

Em “Dark Shadows” (T5: E9), Megan, já tendo vivenciando uma relação e morando com Don em um apartamento em *Manhattan*, fica encarregada de cuidar dos filhos de seu marido enquanto ele trabalhava. Mais tarde naquela noite, Betty chega à nova residência Draper para voltar com seus filhos. Ela olha ao redor com um olhar curioso e acidentalmente observa Megan parcialmente despida com seu corpo esguio e magro. Posteriormente, ambas se encaram.

Figura 59a - Betty Francis e Megan Draper



Fonte: *print screen* do nono episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 6 minutos e 5 segundos.

Figura 59b – Betty Francis e Megan Draper



Fonte: *print screen* do nono episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 7 minutos e 10 segundos.

Ao adentrar o “novo mundo de Don”, com seu apartamento/cobertura moderna em *Manhattan* e, flagrando sua esposa bem mais jovem se trocando, Betty se sente frustrada⁷⁷. Atentando-se às figuras 59a e 59b em quadro horizontal na extremidade esquerda, Megan representa uma mulher jovem, seu figurino, com referências ecológicas e naturais, como a camisa com detalhes em couro composta por cores terrestres, auxilia a trama a identificar um modo de vida que destoa de Betty. Ao contrário da ex-esposa de Don, Megan trabalha e não possui filhos. A personagem é caracterizada na narrativa por sua ânsia por liberdade. Do outro lado, Betty, infeliz por sua condição e ganho de peso, traça um figurino composto por suéter bege, saia abaixo dos joelhos, casaco de fundo bege com estampa marrom e lenço floral estampado com variações de azul⁷⁸.

No encontro da atual e ex-esposa de Don, a materialidade dos corpos é significativa para alçar uma comparação entre rupturas e conservadorismo. O copo esguio de Megan pode representar a valorização de uma cultura hedonista e jovem, despreendida de valores burgueses e morais conservadores. Segundo Viviane Matesco em “Corpo, imagem e representação”, “a afirmação de uma ideologia de corpo autêntico e libertário, nas décadas de 1960 e 1970, contribuiu para a construção da imagem de um corpo puro centrado na experiência física e cotidiana” (2009, p.8). Além disso, o movimento de libertação feminina também corroborou para a idealização de um corpo magro e revolucionário, como afirma Aliana Barbosa Aires (2019):

As conquistas das mulheres junto aos homens no mercado de trabalho, e a mudança em seu papel social, contribuíram para que elas buscassem emagrecer, visto que o corpo gordo estava associado à sua condição anterior na sociedade, de esposas e reprodutoras. O corpo gordo era tido como o padrão reprodutivo ideal. Além disso, ter um corpo magro oferecia às mulheres mais agilidade, liberdade e modernidade. Os anseios feministas, nesse sentido, desempenharam uma função importante no fortalecimento do ideal corporal da magreza. É interessante perceber o início de um processo paradoxal, em que as mulheres buscavam liberdade, mas ao associar liberdade ao corpo, acabam novamente se aprisionando, numa forma corporal ideal. Deste modo, feminismo, moda e liberdade auxiliam na construção do estilo de vida da mulher moderna [...]. Em pouco tempo, uma obsessão cultural com o peso se estabelece vigorosamente nos Estados Unidos, na medida em que a magreza passa a representar, cada vez mais,

⁷⁷ O nome do episódio “Dark Shadows” (em português: sombras escuras) está relacionado ao fato de Betty revelar para Sally a identidade de Anna M. Draper (Melinda Page Hamilton), esposa viúva do “verdadeiro” Tenente Don Draper, um soldado designado para construir um hospital de campanha com Dick Whitman durante a Guerra da Coreia em 1950. Betty, após buscar seus filhos no apartamento de Don, sente inveja de sua condição e, como resposta, comunica a Sally o passado de seu pai.

⁷⁸ Em sua fase acima do peso, Betty não faz uso de seus vestidos de silhueta cheia.

sentidos e significados associados com status econômico, moralidade, medicina, modernidade, feminismo e consumo. (AIRES, 2019, p. 61).

O corpo extremamente magro de Megan reitera sua aproximação com o estilo hippie e valoriza seu aspecto andrógino ao fazer uso de itens comum aos dois gêneros, como por exemplo a calça, além disso, Megan se difere de Betty ao estar inserida no mercado de trabalho e travar constantemente uma luta contra os fortes comentários sexistas sobre sua aparência. Os movimentos de contracultura renegam os ideais heteronormativos e aproximam a moda masculina e feminina definindo, de forma temporária e não exitosa, a ruptura da categorização de gêneros⁷⁹.

Por outro lado, a imagem de Betty simboliza a manutenção da tradição, seu figurino é crível com sua condição de esposa de um importante político, mãe e dona-de-casa. As linhas e padronagens interioranas e bucólicas de sua roupa fechada se chocam com as aparências retas e metropolitanas dos móveis de Don. Betty, naquele momento, estava submetida a um intenso processo de desencaixe em plena efervescência cultural.

Além do constante paralelo com Megan Draper ao longo da quinta temporada, servindo como aporte comparativo para a relação jovem e moderna de Don, o drama de ganho de peso de Betty é mantido até a sexta temporada.

Em “The Doorway Part 2” (T6: E2), Betty abriga em sua casa uma amiga mais velha de Sally chamada de Sandy (Kerris Dorsey), uma adolescente de 15 anos cuja mãe morreu e que está morando com os Francis. Na primeira parte do episódio “The Doorway part 1” (T6: E1), Sandy e Betty conversam. No diálogo, Sandy revela para Betty que *Juilliard School*, escola de Ensino superior de Música, a rejeitou e que seu desejo maior era morar em Nova York. Como resposta, Betty compartilha sua experiência desagradável de morar em um apartamento superlotado e de baixo custo em *Manhattan* quando era modelo e pede para que a menina aguarde antes de tomar qualquer decisão precipitada.

⁷⁹ Segundo Gilles Lipovetsky (2009), o conceito de uma indistinção dos gêneros pelas roupas nos anos de 1960/70 é uma ideia superestimada. O filósofo chama a atenção para uma aproximação entre os guarda-roupas masculinos e femininos, mas, ainda assim, com diferenças de modelagens e tamanhos. Além disso, Lipovetsky observa que há um “ganho” maior para o gênero feminino do que para os homens em aproveitar itens do gênero oposto. Em matéria de revolução de aparências, os homens começam a explorar cores no cotidiano e a investir em itens de cuidados pessoais.

Na segunda parte da unidade que abre a sexta temporada da série, Sandy foge e Betty vai atrás da menina em Nova York, chegando a *Greenwich Village* em uma casa abandonada no qual Sandy ficou com um grupo de adolescentes invasores. Betty fica chocada com as condições do prédio. Ela encontra o violino de Sandy e pergunta a dois homens na cozinha sobre o paradeiro da menina. Ambos rapazes dizem que ela estava por perto, mas não a viam ultimamente. Um outro adolescente chega e diz que Sandy partiu para a Califórnia, sem endereço. Betty tenta sair com o violino, mas um dos jovens diz que o comprou de Sandy, que precisava do dinheiro para o ônibus. Betty pega o violino de qualquer maneira, depois muda de ideia e o deixa no saguão da frente, talvez simbolizando a desistência de tentar salvar Sandy.

Após sua aventura em Nova York, Betty volta para sua casa chocando Henry e seus filhos como seu novo visual. Seu filho do meio, Bobbie, expressa desgosto. Henry comenta: “Elizabeth Taylor, o que fez com minha mulher?”.

Figura 60 – Uma outra Betty



Fonte: *print screen* do nono episódio da quinta temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 33 minutos e 50 segundos.

A inclusão da jovem Sandy na trama de *Mad Men* é um novo início para Betty, a personagem enxerga muito de seu passado na adolescente. Sandy tem talentos artísticos e intelectuais como Betty. Ao tentar resgatá-la, é como se Betty estivesse lutando para que ela continuasse com seus estudos e tivesse um destino diferente do que acabar como uma dona-

de-casa suburbana. Mesmo falhando em sua missão, Betty marca um importante passo para sua trajetória sendo exposta a uma experiência que ela dificilmente teria tido antes, indo para Nova York sozinha e conhecendo pessoas estranhas para tentar encontrar Sandy e tentar ajudá-la.

O cabelo *à la Elizabeth Taylor*, juntamente com seu figurino mais adulto inspirado no estilo Jackie Kennedy, é a materialização de seu amadurecimento⁸⁰. Apesar do cabelo ser inspirado em “Liz Taylor” podendo indicar uma vida “mais liberta”, ao qual a atriz era conhecida por conta de seu inúmeros casamentos e romances, Betty inaugura sua fase mais ponderada na trama. Entretanto, o visual não agrada seu filho. Mesmo Henry não esboça algum comentário sobre ter gostado ou não. É como se Betty tentasse ser uma outra pessoa, não em vão, a mudança só dura 4 episódios ao aparecer, de modo repentino, loira e magra em “*For Immediate Release*” (T6: E6), reclamando sobre o comprimento da saia de sua filha.

4.3 – O vestido da morte

A temporada final de *Mad Men* marca o recomeço e o declínio de Betty Francis. Após a volta de suas “condições ideais” nas engrenagens da narrativa – sendo “reequipada” com sua “armadura” magra e cabelo loiro e voltando ao estilo inspirado em Jackie Kennedy – Betty decide voltar aos estudos, cursando mestrado em psicologia na *Fairfield University* em *Connecticut*. Sua relação com sua filha, melhora significativamente ao longo do bloco de episódios, a ponto de Sally mudar seu comportamento para ajudar sua mãe no trato com a casa.

⁸⁰ Elizabeth Rosemond Taylor (1932 - 2011) foi uma atriz anglo-americana e chegou a ser considerada um dos maiores ícones femininos da história da indústria cinematográfica mundial. Começou sua carreira como atriz infantil no início dos anos 1940, tornando-se uma das estrelas mais populares do cinema clássico de Hollywood nas décadas de 1950 e 1960. Elizabeth Taylor foi a primeira atriz a assinar um contrato milionário com uma produtora, para estrelar o filme *Cleópatra*, em 1963. Ao longo de sua vida, “Liz Taylor”, ficou conhecida por seus cabelos pretos e seus olhos azuis intensos. Além disso, é constantemente lembrada também por seus numerosos casamentos, sete, ao todo, além de seus inúmeros relacionamentos amorosos com diversos empresários milionários, e astros da música e do cinema. Ao final de uma vida acelerada e intensa, seus últimos vinte anos foram de pouca exposição pública devido a sua saúde debilitada. A atriz apresentava escoliose de nascença e um traumatismo na coluna vertebral ocorrido durante as filmagens de “*National Velvet*” em 1944, além de seus vícios em álcool, analgésico e tranquilizantes. Em 23 de março de 2011, aos 79 anos, Elizabeth Taylor morreu vitimada pela insuficiência cardíaca.

Apesar de sua busca por mudança, a personagem de January Jones é, como de praxe, impedida de alguma maneira pelos produtores da série de completar seu ciclo. Em "The Milk and Honey Route" (T7: E13), Betty se sente mal durante a faculdade e quebra uma costela ao desmaiar; posteriormente, os exames de raios-x revelam que ela tem câncer de pulmão avançado e pode viver até um ano se submetida à tratamentos debilitantes.

No mesmo episódio, Betty conversa com Sally e a deixa ciente sobre sua opção de não lutar contra a doença. Betty afirma: “Não quero que pensei que desisti. Lutei muito na minha vida. Por isso sei quando acabou. Não é uma fraqueza. É um presente para mim. Saber quando ir.” Logo após, Betty entrega uma carta com instruções para sua filha abrir quando ela se for. A personagem comenta: “Me escute. As coisas são rápidas quando alguém morre. Henry não conseguirá lidar com elas. Voltará para à escola amanhã. Não quero que assuste seus irmãos”.

Mais tarde, Sally abre a carta e nela sua mãe deixa um retrato do Inverno de Gala Republicano de 1968 – evento de confraternização do partido republicano – manifestando seu desejo de ser enterrada com sua peça favorita, o vestido de chifon azul. Além disso, reitera sua preocupação com seu cabelo, chamando atenção de sua filha do modo como ela estilizava. Betty solicita à sua filha que mostre o retrato aos seus familiares para o preparo de sua cerimônia de despedida.

Em "Person to Person" (T7: E14), January Jones representa sua última cena como Betty Francis. No episódio, Sally volta para sua casa e ajuda lavando louças enquanto Betty, com olhar cansado, sentada na cadeira da mesa da cozinha, lê jornais e fuma cigarro.

Figura 61 - Betty em condição terminal



Fonte: *print screen* do décimo terceiro episódio da sétima temporada de *Mad Men* capturado na plataforma de streaming Netflix aos 53 minutos e 45 segundos.

O final de *Mad Men* é representado no outono de 1970. Ao observar o figurino de Betty Francis, mesmo pela pouca visibilidade, nota-se, pela parte superior da peça, que a personagem utiliza o mesmo vestido de quando briga com Henry (ver figuras 56a e 56b). A peça se caracteriza por seu xadrez azul escuro em um fundo cinza. Além disso, apresenta saia cheia e cintura definida, semelhante aos modelos utilizados nas primeiras temporadas que emulavam o estilo do costureiro/criador de Christian Dior.

Betty se despede de *Mad Men* com a modelagem do *New Look*. Em plena virada de década, o modelo já era interpretado como *old fashion*, cedendo lugar a silhuetas mais soltas e coloridas que caracterizam o estilo *hippie*. A equipe de figurino, em conjunto com a direção criativa e produtiva da obra, poderia trajar Betty com um de seus conjuntos de *tailleurs*, imprimindo uma maior atualidade para a personagem. Entretanto, a representação da morte de Betty, ou melhor, o presságio de seu fim, não ganharia tal impacto se a personagem não “morresse” como ficou conhecida.

Além disso, o cigarro, “acessório” corriqueiro que complementa o visual e o comportamento de Betty (ver figuras 7, 13, 30a e b, 39, 42, 47a e b, 52a e b) é um elemento significativo para sua despedida. Segundo Silvia Sasaki (2010), as propagandas de cigarros durante os anos de 1950-1960 difundiram um forte conceito de modernidade e,

consequentemente, de “mulher moderna”, por meio do uso e consumo dos produtos. A autora afirma:

Principalmente entre 1950 e 1960, as propagandas disseminam o modelo de jovem mulher que se mostra atraente através do hábito de fumar. Participante dos locais mais representativos e elegantes para as classes altas e médias, ela se demonstra moderna e delicada através do visual e de como se comporta ao aceitar um cigarro ou pedir que um cavalheiro acenda o seu. Através do hábito, ela se distingue e se adequa aos padrões de elegância. A oposição entre mudança e tradição é positivada pela marca, pois garante a fidelização destas consumidoras, em que assimilar o produto é a garantia de um consumo confiável pela tradição, mas inovador pela sua participação e aceitação social através do hábito. (SASAKI, 2010, p. 8).

Fumar é compreendido como um artifício de inserção em uma nova sociedade consumidora, autorizando, pelo seu uso, a modernização dos hábitos por uma necessidade inventada e amplamente apoiada em uma visão machista e sexista da época⁸¹. A imagem de Betty, ao ser amplamente representada fazendo uso do produto, em especial a de seu último momento, pode ser lida como contraditória. O apelo de modernidade, por vezes sexual, associado ao ato de fumar, em composição com a figura conservadora e pálida de Betty repousando na cadeira, propicia um “remate cirúrgico” e trágico para suas experiências. É como se a personagem, ao fumar, flertasse com a modernidade, “local” nada resiliente as suas teimas e extravagâncias. Não à toa, Betty “morre” por decorrência de seu uso. A experiência com a modernidade à mata.

Ao indicar seu falecimento na série, o que “vai embora” é menos a personagem de January Jones, mas sim o que ela representava. Betty “morre” com seus exageros. A passagem para 1970 não tolera os caprichos de Betty Francis. Enquanto repousa na cadeira, os outros personagens da trama alcançam seus objetivos. Entretanto, Betty, “fora de moda” e “vestida de boa esposa”, aguarda seu fim.

⁸¹ Ressalva-se, conforme aponta Silvia Sasaki (2010), que o ato feminino de fumar anterior aos anos de 1940 ainda causava um estranhamento na sociedade. Uma maior aceitabilidade do hábito relativo às mulheres, só começa a ser observado entre os anos de 1950 e 1960 com a disseminação, por meio das propagandas, do modelo de jovem mulher que se mostra atraente pela ação de fumar e por sua recorrente comparação às estrelas de cinema do período, tornando a representação de sua imagem um *fetish*.

Considerações finais

O final do *Mad Men* foi aparentemente há 5 anos atrás. Tão difícil de compreender, o que é que o tempo significou? Tenho saudades da Betty. Ela disse tanto por vezes dizendo muito pouco. (JONES, January, 2020, traduzido pelo autor a partir do original)⁸².

O trabalho com imagens como fontes ou objetos de uma metodologia histórica se mostra como um “terreno epistemológico espinhoso”. A suposta ideia de que a imagem “vale mais do que mil palavras” oferece um aporte tentador do valor elucidativo do investigado. A imagem, somada ao movimento, pode apresentar ainda mais a capacidade de construção de uma pretensa “realidade”.

Ângulos, quadros, opacidade e, também, no caso da imagem-som em movimento, velocidade, trilhas sonoras, cortes, zooms e outros aspectos produtores da interação de um aparato tecnológico e de seu resultado material ou midiático, produzem uma linguagem audiovisual saturada de intencionalidades.

O figurino – assim como as outras engrenagens construtoras do audiovisual – é um dos elementos principais da relação entre materialidade e produção de significados. A roupa vestida por uma atriz ou um ator em um filme/série abastece, necessariamente, de percepções culturais primárias quem o veste, autorizando interpretações múltiplas.

Por outro lado, a moda, como sistema simbólico de renovação constante e como prática produtora de cultura, conduz, mesmo que supostamente de forma individual, certa homogeneização das aparências apoiadas na transição processual de roupa/itens instalados na obsolescência programada, produzindo, por resultado, percepções conservadoras e/ou revolucionárias.

A investigação das aparências construídas em *Mad Men* permeia os dois objetos acima: tanto a compreensão sócio-histórica e simbólica do que foi as mutabilidades visuais ao longo dos anos de 1960 em termos de moda, tanto como, motivado por anseios contemporâneos, como os usos desse passado, em específico relacionado à aparência,

⁸² *The Mad Men finale was apparently 5yrs ago today. So hard to comprehend, what does time mean anymore? I Miss Betty. She said so much by often said very little.* (Jones, January, 2020).

auxiliaram na construção audiovisual presentificada “do que foi os anos de 1960” e de suas “versões de mulheres”. Assim, a complexidade da investigação histórica por meio das imagens aqui intencionadas, lida com contextos distintos, o representado pela trama e o contemporâneo a sua produção nas filmagens de práticas não espontâneas, que carregam nas suas encenações, intencionalidades de se fazer compreender enquanto mulheres por meio da relação moda e figurino. Nesse ponto, cabe ressaltar, que as cognições compreendidas nas análises realizadas obedecem às atribuições de sentidos específicos e socialmente construídos nas imagens. Sobre isso, em acordo com Ulpiano T. Bezerra de Meneses

As imagens não têm sentido em si, imanentes. Elas contam apenas — já que não passam de artefatos, coisas materiais ou empíricas — com atributos físico-químicos intrínsecos. É a interação social que produz sentidos, mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. (2003, p. 28)

A compreensão histórica e social do conhecimento esteve, durante um longo período fundadas em “mãos masculinas” e “europeizantes”. A abertura da História para novas fontes e objetos, juntamente com o deslocamento teórico e metodológico de uma(s) história(s) das Mulheres, contribuiu para o alargamento científico de outras versões dos fatos sociais, não protagonizados em documentos oficiais, planilhas econômicas e outras fontes atribuídas ao “mundo masculino”. Versões de compreensões estas, que não objetivaram um conhecimento totalizante, mas multiplicaram e, por vezes confrontaram, a pluralidade do conhecimento humano.

O crescente aumento dos estudos feministas, principalmente a partir do século XX em um mundo globalizado, impulsionaram uma investigação histórica reparadora sobre o sujeito feminino. A ideia de uma mulher coadjuvante do homem, acessório nas experiências históricas, foi contestada, ou, ao menos, deixou de ser aceita como verdade absoluta.

O cinema, ou melhor e mais abrangente, o audiovisual, é impactado pelos meandros sociais. Entretanto, ao contrário do que defendia Marc Ferro na década de 1970 (2010), não se caracteriza por refletir o social, mas sim por representá-lo por meio de desejos e intencionalidades particulares e contemporâneas à sua produção. Assim, como se observou ao longo da análise, a **mulher forte**, legitimada pela construção de personagens calcados em um feminismo branco e liberal entram em cena.

Samantha Stevens (*Bewitched*, ABC, 1974-1972) e a gênica Jeannie (*I Dream of Jeannie*, NBC, 1965-1970), são compreendidas como produtos televisivos de seu tempo e dão espaço para as mulheres emancipadas que apresentam, em alguma variação de intencionalidade, um desprendimento da figura masculina, da maternidade e, conseqüentemente, de uma passividade narrativa atrelada às atividades lidas como exclusivamente femininas.

Nota-se uma emergência, tanto em narrativas seriadas como em objetos filmicos autônomos, de muitas Marys (*Mary Tyler Moore Show*, CBS, 1970-1977), Kellys, Jills, Krisses, Tifannys, Jullies (*Charlie's Angels*, ABC, 1976-1981), Carmelas (*The Sopranos*, HBO, 1999-2007), Carries, Mirandas, Samanthas e Charlottes (*Sex and the City*, HBO, 1998-2004), *Skylers* (*Breaking Bad*, AMC, 2008-2013), Sybils, Ediths e Marys (*Downton Abbey*, ITV, 2010-2015), Deanerys, Cerseis, Aryas e Sansas (*Game of Thrones*, HBO, 2011-2019), Laghertas (*Vikings*, History, 2013-2020) e, pasmem! Até mesmo algumas Harleens, mais conhecidas como Arlequinas, que abandonam seu amor cegante e platônico por seus coringas e se “emancipam” (Aves de Rapina: Arlequina e Sua Emancipação Fantabulosa, *Warnes Bros Pictures*, 2020), além de, obviamente, Peggys, Joans e Megans (*Mad Men*, AMC, 2007-2015)⁸³.

A mulher frágil, “adorno”, dependente da figura masculina e exclusivamente maternal, deixa de “habitar”, ou é menos representada, em objetos audiovisuais, cedendo espaços para figuras femininas que alimentam os anseios de uma população e indústria da cultura deseja por um certo tipo de emancipação imediata, branca e liberal.

Dentre as muitas categorias ao qual *Mad Men* pode ser encaixada – série sobre a história da propaganda, história dos Estados Unidos, movimentos de contracultura jovem, “declínio do patriarcado” e outras – sem dúvida, a que mais se destaca em meio a representação dos “conturbados” anos de 1960 são os novos rearranjos de gênero, em especial, o feminino.

⁸³ Sobre a construção de uma “mulher viking forte” no audiovisual por meio de uma ótica feminista contemporânea, ler o trabalho de Laís Navarro da Cunha (2017) “As representações das mulheres escandinavas na série televisiva *Vikings*: possibilidades de relação com os discursos feministas contemporâneos”, disponível em: https://www.academia.edu/45544599/As_representa%C3%A7%C3%B5es_das_mulheres_escandinavas_na_s%C3%A9rie_televisiva_Vikings_possibilidades_de_rela%C3%A7%C3%A3o_co_m_os_discursos_feministas_contempor%C3%A2neos?source=swp_share.

Assiste-se a envergonhada e tímida *brooklyn gil* enfrentando os homens sexistas da *Madison Avenue* e crescendo profissional/pessoalmente no hostil bairro de *Manhattan*; a ruiva sexualizada *à la Marilyn Monroe* substituir seus sonhos de casar e ter uma “linda” família para se tornar uma empresária e mãe solteira; além disso, a jovem “hippie” que abandona um homem de meia idade (é abandonada) para trilhar seus rumos no meio artístico. No turbilhão de mudanças e reviravolta narrativas que a obra proporciona, resta Betty, sentada na cadeira da cozinha de sua casa nos subúrbios, fumando um cigarro e trajando seu característico “vestido de boneca” pertencente a um outro momento, a uma outra feminilidade elegante, adulta e conservadora.

Betty, na acepção acima, **não é uma mulher forte**. Ao longo dos episódios, a personagem deixa exposta sua necessidade econômica e sentimental do gênero oposto, de se destacar por meio e exclusivamente de sua aparência lida como bela. Weiner, criador e diretor da série, não polpa os telespectadores de se “deliciarem” com os dramas narrativos da antipática e fria Betty Draper. Em um contexto dominado por uma ótica masculina na representação de um “feminismo audiovisual”, Betty não poderia ter outro fim ao não ser servir como escopo contra-emancipatório às mulheres urbanas, independentes e bem sucedidas de *Mad Men*.

Nesse intento, sua aparência, observada por meio da caracterização e figurinos da personagem foi de fundamental importância na performance de seu conservadorismo relutante. Como se observou ao longo das análises, a imagem representada por Betty migra do encaixe ao deslocamento extremo narrativo nas sete temporadas que concretizam a obra. Em matéria de mutabilidade visual, da primeira à terceira temporada da série, (representativamente, 1960 ao final de 1964), Betty Draper se destaca por sua condição de esposa ideal com seus vestidos rodados e femininos representando as reminiscências do estilo exagerado e glamouroso do *New Look*. A partir do quarto bloco da narrativa, Betty, mesmo sofrendo uma transição de estilo inspirada em Jackie Kennedy com seus conhecidos *tailleurs*, aparenta parar no tempo.

Após sua separação de Don no final da terceira temporada, Betty se torna um personagem marginalizado na obra. Muitas vezes parece que os produtores não sabiam o que fazer com a personagem, um vestígio de uma vida suburbana em uma série que mudou, assim como Don, Peggy e outras personagens, para meandros narrativos totalmente urbanos. Betty ganhou peso e o perdeu, flertou com um pré-adolescente, tomou decisões inexplicavelmente ruins e, depois de um tempo, parecia existir apenas como um contraponto para sua filha Sally

– que deixou de ser uma mini-versão sua e uma “pedra nos sapatos de seus pais” – e, ocasionalmente, para feliz e pontual relação de Don e Megan.

O estilo dos figurinos estruturados na personagem de January Jones na, representativamente, “meia década” em diante (4ª à 7ª temporada), é crível com o aspecto adulto e sisudo do caráter de Betty. Entretanto, esporadicamente, os figurinistas não deixam de trajar Betty com seus figurinos de silhueta cheia com saias rodadas, reiterando para o telespectador seu caráter *old fashion* e sua pouca receptibilidade a uma **plastificação corpórea jovem e revolucionária** caracterizada simbolicamente por minissaias, calças jeans, vestidos máxis e soltos, referências ecológicas e outros itens associados a uma mudança sociocultural na virada dos 60/70. Quando os usos desses itens “revolucionários” ocorrem, como apontado na análise, é justamente para colocá-la em uma situação contraditória, destacando seu conservadorismo.

Longe de um encerro óbvio repleto de finais felizes instalado em um roteiro maniqueísta, *Mad Men* se caracterizou ao longo dos episódios por ser tão cruel aos seus personagens quanto o mundo individual e hedonista que crescia junto à década de 1960. Todavia, as cenas de Betty Francis subindo as escadas da faculdade ofegante (T7: E13, “The Milk and the Honey Route”) – momentos antes de descobrir seu câncer terminal no pulmão – e, posteriormente, repousando na cadeira apática a um mundo colorido que se “inaugurava”, chocou os telespectadores.

Em um episódio com uma grande carga de mobilidade narrativa, o *ending* atrelado “à mulher da Mística Feminina” foi cruel. Betty, dispendo de sua confortável condição de mulher de classe média alta que lhe concedia tempo e dinheiro, estava retomando seus estudos para quem sabe, futuramente, criar um senso de realidade divergente de seus posicionamentos exclusivamente morais e burgueses de mundo. Entretanto, seu destino é friamente interrompido de modo surpreendente, tanto do ponto de vista da história cardial da trama, quanto de como *Mad Men* contou a história particular de Betty.

A personagem, em uma espécie de última ação reparadora para com os telespectadores, aceita sem maiores dramas seu destino, a ponto de afirmar para sua filha “ser um presente” sua despedida. Ciente de seus erros e caprichos ao longo de sua experiência, Betty tornar-se **uma mulher forte**, não por se aventurar em meio aos corredores de alguma agência de publicidade como secretária; não por sua tentativa fracassada de tentar voltar a modelar e ao mercado de trabalho; muito menos por tentar vivenciar uma vida aquém da

companhia masculina; mas por protagonizar como antagonista o mundo de Weiner e sua produção ao longo de 92 episódios, servindo como contraponto, e de certo modo autorizando, às mulheres emancipadas de *Mad Men*.

Betty Draper/Francis merecia mais do mundo, como tantas mulheres de sua geração envolta pelas obrigações de uma Mística Feminina. Mas Betty, com certeza, também merecia coisa melhor de *Mad Men*.

Referências:

- AGUIAR, Rafael; BEZERRA, Thiago Vinícius; COVALESKI, Rogério. **Mad Men e o case Lucky Strike: o uso do product placement pelo mercado tabagista**. In: XIV CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO NORDESTE–Recife–PE. 2012. p. 1-12.
- AIRES, Aliana. **De gorda a plus size: a moda do tamanho grande**. Estação das Letras e Cores Editora, 2019.
- ANDRADE, Maíra Zimmermann de. A moda invade as ruas: consumo jovem nos anos 1960. **dObra [s]**: revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 3, n. 7, p. 105-113, 2009.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%: um manifesto**. Boitempo Editorial, 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Papirus Editora, 2006.
- BARROS, José D.'Assunção. **Cinema e história - considerações sobre os usos historiográficos das fontes fílmicas**. Comunicação & Sociedade, v. 32, n. 55, p. 175-202, 2011.
- BIANCHINI, Maíra. **De I Love Lucy à Lost: aspectos históricos, estruturais e de conteúdo das narrativas seriais televisivas norte-americanas**. In: AMARAL, Adriana; AQUINO, Maria Clara; MONTARDO, Sandra.. (Org.). INTERCOM SUL 2010 - Perspectivas da Pesquisa em Comunicação Digital. São Paulo: Intercom, 2010, v. 1, p. 471-504.
- BOOKER, M. Keith; BATCHELOR, Bob. **Mad Men: a cultural history**. Rowman & Littlefield, 201
- BONADIO, Maria Cláudia. **Moda e publicidade no Brasil nos anos 1960**. 1. ed. São Paulo: Nversos, 2014.
- _____. Dignidade, celibato e bom comportamento: relatos sobre a profissão de modelo e manequim no Brasil dos anos 1960. **cadernos pagu**, n. 22, p. 47-81, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- BLACK, Prudence; DRISCOLL, Catherine. **Don, Betty and Jackie Kennedy: On Mad Men and Periodisation**. Cultural Studies Review, v. 18, n. 2, p. 188–206-188–206, 2012.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. Editora Atica, 1985.
- BRYANT, Janie. **From Bond girls to Brooks Brothers, how Janie Bryant designed costumes for Mad Men**. 2017. Disponível em: <https://sites.utexas.edu/ransomcentermagazine/2017/01/12/from-bond-girls-to-brooks->

[brothers-how-janie-bryant-designed-costumes-for-mad-men/](#). Acesso em 31 de dezembro de 2020.

BRYANT, Janie. **The Fashion File: Advice, Tips, and Inspiration from the Costume Designer of Mad Men**. Grand Central Life & Style, 2010.

BRYANT, Janie. **'Mad Men' costume designer Janie Bryant picks Top 10 best outfits from the hit show**. 2015. Disponível em: <https://www.nydailynews.com/entertainment/tv/mad-men-best-fashion-moments-time-article-1.2154085> . Acesso em 03 de fevereiro de 2020.

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2005.

BUTLER, Judith. **Fundamentos contingentes: o feminismo e a questão do “pós-modernismo**. Cadernos Pagu, n. 11, p. 11-42, 1998.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cinderelas, bailarinas e a vida longa das galanterias. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**, v. 27, 2019.

_____. **Cultura material, espaço doméstico e musealização**. *Varia Historia*, v. 27, n. 46, p. 443-469, 2011.

_____. **Gênero e artefato: o sistema doméstico na perspectiva da cultura material: São Paulo, 1870-1920**. Edusp, 2008.

_____. **QUANDO SONHAR ESTÁ NA MODA—A NOSTALGIA DO FEMININO NA CULTURA DE CONSUMO**. *História: Questões & Debates*, v. 65, n. 2, p. 149-195, 2017.

CARVETH, Rod; SOUTH, James B. **Mad Men e a filosofia: Nada é o que parece**. São Paulo, Editora Gente, 2014.

CASTELLANO, Mayka; MEIMARIDIS, Melina. **“MULHERES DIFÍCEIS”**: A anti-heroína na ficção seriada televisiva americana. *Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia*, v. 25, n. 1, p. 1-23, 2018.

CHAMBOULEYRON, Ingrid Cyfer. **A tensão entre modernidade e pós-modernidade na crítica à exclusão no feminismo**. 2009. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Lisboa: Difel, 1990.

CONTANI, Miguel Luiz; YAMANARI, Thaís Tiemi. Leitura de imagens e o vintage em editoriais de moda nas revistas Vogue e Rolling Stone. **Discursos Fotográficos**, v. 9, n. 14, p. 37-54, 2013.

COSTA, Francisco Araujo da. O figurino como elemento essencial da narrativa. **Sessões do imaginário**, v. 7, n. 8, 2002.

CRANE, Diana. **Ensaio sobre moda, arte e globalização cultural**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

ERGAS, Yasmine. El sujeto mujer: el feminismo de los años sesenta-ochenta. **Historia de las Mujeres**, v. 5, 1993.

FERREIRA, Leticia Schneider. **O cinema como fonte da história**: elementos para discussão. *Métis: história & cultura*, v. 8, n. 15, 2009.

FERRO, Marc. **Cinema e história**. Paz e terra, 2010.

GARCIA, Carla Cristina. **Breve história do feminismo**. Claridade, 2018.

GARRINI, Selma Peleias Felerico. Do corpo desmedido ao corpo ultramedido: reflexões sobre o corpo feminino e suas significações na mídia impressa. In: **Congresso Nacional de História da Mídia**. 2007.

GELLACIC, Gisele Bischoff. Uma breve história daquilo que não se vê: as lingerie e as funções sociais femininas. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**. Ano, v. 1, 2013.

GUBERNIKOFF, Giselle. A imagem: representação da mulher no cinema. **Conexão-Comunicação e Cultura**, v. 8, n. 15, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice. Editora Revista dos Tribunais, v. 189, 1990.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. Editora Companhia das Letras, 1995.

JENKINS, Henry. **Cultura de Convergência**. Trad. Suzana Alexandria. – 2. ed. – São Paulo: Aleph, 2009.

JOHNSON, Paul. **Os criadores**. Elsevier Brasil, 2006.

JONES, January. Plataforma de compartilhamento de imagens e vídeos **Instagram**. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CAS_jF6F1cm/ , disponível em 18 de março de 2021.

JOST, François. **Do que as séries americanas são sintoma?** Porto Alegre: Sulina, v. 88, 2012.

KORNIS, Mônica Almeida. **Cinema, televisão e história**. Zahar, 2008.

_____, Mônica Almeida. **História e Cinema**: um debate metodológico. *Revista estudos históricos*, v. 5, n. 10, p. 237-250, 1992

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: A moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, p. B2-29, 1989.

LIPOVETSKY,, Gilles; SERROY, Jean. **La pantalla global**. *Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Cuadernos. info, n. 24, 2009.

- LOPES, Michelle Aparecida Pereira. **Da moda do corpo ao corpo da moda:** discontinuidades discursivas sobre o sujeito “gordo”. *Trabalhos Completos ALED BRASIL*, v. 1, n. 2, 2014.
- LOPES, Renata Vieira. **Figurino cenográfico:** o acervo do Grupo Divulgação. Juiz de Fora, 2010. Disponível em: <http://www.ufjf.br/posmoda/files/2010/09/monop%C3%B3s.pdf>. Acesso em: 25 de janeiro de 2020.
- MARSON, Melina Izar. Da feminista "macha" aos homens sensíveis: o feminismo no Brasil e as (des) construções das identidades sexuais. *Cadernos AEL*, 1996.
- MARINO, Elizabeth. Feminism in Mad Men. *Medium*, 2017. Disponível em: <https://medium.com/feminist-philosophy-sp17-class-magazine/feminism-in-mad-men-59406d9214b5>. Acesso em: 14 de abril de 2020.
- MARTIN, Brett. **Homens difíceis:** os bastidores do processo criativo de Breaking Bad, Família Soprano, Mad Men e outras séries revolucionárias. Aleph, 2015.
- MASSAROLO, João Carlos. Storytelling transmídia: narrativa para múltiplas plataformas. **Triade: Comunicação, Cultura e Mídia**, v. 1, n. 2, p. 335-347, 2013.
- MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de história*, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. **Curitiba: Arte & Letra**, p. 383-384, 2006.
- MCLEAN, Jesse. **O Guia não oficial de Mad Men:** Os Reis da Madison Avenue. São Paulo: Best Seller, 2011.
- MEIMARIDIS, Melina; URBANO, Krystal Cortez Luz. A jornada do anti-herói: uma análise da complexidade narrativa em Breaking Bad. *Fronteiras-estudos midiáticos*, v. 20, n. 3, p. 321-333, 2018.
- MEMÓRIA GLOBO. **Entre tramas, rendas e fuxicos.** O figurino na teledramaturgia da TV Globo. Rio de Janeiro: editora Globo, 2007.
- MENDES, Valerie D.; DE LA HAYE, Amy. **A moda do século XX.** Martins Fontes, 2009.
- MITTELL, Jason. Complexidade narrativa na televisão americana contemporânea. *Matrizes*, v. 5, n. 2, p. 29-52, 2012.
- MIZRAHI, Mylene. O Figurino Funk e a sedução: a roupa, o corpo e a dança na esfera da festa. *Interseções [Rio de Janeiro]*, v. 11, n. 1, p. 149-171, 2009.
- MORETTIN, Eduardo Victorio. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. **História: questões & debates**, v. 38, n. 1, 2003.
- MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema:** antologia. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; PELEGRINI, Christian. Narrativas complexas na ficção televisiva. **Revista Contracampo**, n. 26, p. 21-37, 2013.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In PINSKY, Carla B. (org.). **Fontes históricas**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2008. p. 235-289.

NEWMAN, Alex; SHARIFF, Zakee. **Fashion A to Z: an illustrated dictionary**. Laurence King Publishing, 2009.

PASTOUREAU, Michel; SIMONNET, Dominique. **Breve historia de los colores**. Grupo Planeta (GBS), 2006.

PELEGRINI, Christian H. **Aspectos do personagem no audiovisual: uma abordagem pela narratologia transmidiática**. In: MUANNIS, Felipe de C; PELEGRINI, Christian H. (org). **Perspectivas do audiovisual contemporâneo: urgências, conteúdos e espaços**.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. Contexto, 2007.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Autêntica, 2013.

RAGO, Margareth. **Epistemologia feminista, gênero e história**. Masculino, feminino, plural. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 25-37, 1998.

_____, Margareth. **Feminismo e subjetividade em tempos pós-modernos**. Poéticas e políticas feministas. Florianópolis: Ed. Mulheres, p. 31-42, 2004.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. **Moda e revolução nos anos 1960**. Contra Capa, 2014.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de narratologia**. Almedina, 2000.

ROJO MARTÍNEZ, Carmen. **Análisis de conductas machistas en Mad Men**. 2014.

RUDOLPH, Nicole. **From home to the workplace: Mad Men or the irresistible rise of women**. Metropolitics, 14 March 2012. Disponível em: <http://www.metropolitiques.eu/From-home-to-theworkplace-Mad-Men.html>. Acesso em: 01 de fevereiro de 2020.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **História da Beleza no Brasil**. Editora Contexto, 2015.

SANTOS, Alvanita Almeida; ALVES, Ívia Iracema Duarte. **Mulheres em seriados: configurações**. EDUFBA, 2015.

SANTOS, Benjamin Vanderlei dos; PEREIRA, Jesana Batista. Da narrativa de Mad Men à narrativa acadêmica: uma revisão de literatura. In: **41º CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO**, 2018, Joinville - SC. Anais do Intercom, 2018.

SASAKI, Silvia. *Smoking fetish: representações femininas nas Propagandas de cigarro (1940-1960)*. **Fazendo Gênero**, v. 9, 2010.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & realidade**, v. 20, n. 2, 1995.

SILVA, Maria Eduarda Barbosa da; LOPES, Natália. **Machismo e Tabus Sofridos Pelas Mulheres em Mad Men.** Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2016/resumos/R52-0097-1.pdf>. Acesso em: 06 de abril de 2020.

SILVEIRA, Carolina Abelaira. O batom, a máquina de escrever e o avental: Uma Análise das Personagens Femininas do Seriado Mad Men. In: **Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória**, 2014, Pelotas. Simpósio Internacional de Gênero, Arte e Memória, 2014.

SIMILI, Ivana Guilherme. A primeira-dama Maria Thereza Goulart e o costureiro Dener: a valorização da moda nacional nos anos 1960* The first lady Maria Thereza Goulart and couturier Dener: the valorization of national fashion in the 1960s. **História e Cultura**, v. 3, n. 1, p. 276-298, 2014.

SOIHET, Rachel; PEDRO, Joana Maria. A emergência da pesquisa da História das Mulheres e das Relações de Gênero. **Revista Brasileira de História**, v. 27, n. 54, p. 281-300, 2007.

SVENDSEN, Lars. **Moda: uma filosofia.** Zahar, 2010.

THÉBAUD, Françoise. A grande guerra. O triunfo da divisão sexual. **História das mulheres no ocidente**, v. 5, 1995.

THE MET. **"Chérie". Spring/summer 1947.** Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83254>. Acesso em: 31 de dezembro de 2020.

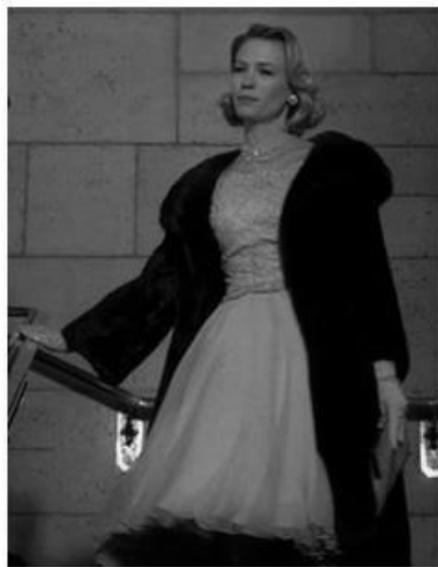
TIBURI, Marcia. **Feminismo em comum: para todas, todes e todos.** Editora Record, 2018.

VENCATO, Anna Paula. Narrativas sobre conjugalidade de mulheres que se relacionam com crossdressers. **Revista Estudos Feministas**, v. 25, n. 1, p. 147-165, 2017.

VIANA, Fausto Roberto Poço; PEREIRA, Dalmir Rogério. **Figurino e cenografia para iniciantes.** 2015.

VIGARELLO, Georges. **História da beleza.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.

Anexo A - Figurinos de paleta de cor branco/off white:



Anexo B - Figurinos de paleta de cor rosa:



Anexo C - Figurinos de paleta de cor azul:



Anexo D - Figurinos de paleta de cor amarelo:



Anexo E - Figurinos de paleta de cores “fortes”:



Anexo F - Figurinos de paleta de cores “outras”:



Anexo G - Relação temporada e anos representados:

Temporada:	Anos representados:
1 ^a	1960 (março - novembro)
2 ^a	1962 (fevereiro - outubro)
3 ^a	1963 (abril - dezembro)
4 ^a	1964 (novembro) - 1965 (outubro)
5 ^a	1966 (maio) - 1967 (março)
6 ^a	1967 (dezembro) - 1968 (novembro)
7 ^a	1969 (janeiro) - 1970 (novembro)