

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN

MARINA DE OLIVEIRA NOMAN

FIGURINO:

**PESQUISA E CRIAÇÃO EM “O GRANDE
GATSBY”, UM ROMANCE DE F. SCOTT
FITZGERALD**

Juiz de Fora

2013

MARINA DE OLIVEIRA NOMAN

FIGURINO:

**PESQUISA E CRIAÇÃO EM “O GRANDE
GATSBY”, UM ROMANCE DE F. SCOTT
FITZGERALD**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do curso de Bacharelado em Moda.

Orientadora: Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva

Juiz de Fora

2013

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

Noman, Marina de Oliveira.

Figurino : pesquisa e criação em "O grande Gatsby", um romance de F. Scott Fitzgerald / Marina de Oliveira Noman. -- 2013.
38 f. : il.

Orientador: Elisabeth Murilho da Silva

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design, 2013.

1. Moda. 2. Figurino. 3. Anos 1920. 4. O grande Gatsby. 5. F. Scott Fitzgerald. I. Silva, Elisabeth Murilho da, orient. II. Título.

MARINA DE OLIVEIRA NOMAN

FIGURINO:

PESQUISA E CRIAÇÃO EM “O GRANDE GATSBY”, UM ROMANCE DE F. SCOTT FITZGERALD

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para a conclusão do curso de Bacharelado em Moda.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Elisabeth Murilho da Silva (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora

Prof. Ms. Javer Wilson Volpini
Universidade Federal de Juiz de Fora

Profa. Dra. Maria Claudia Bonadio Bonadio
Universidade Federal de Juiz de Fora

Examinado em: 20/06/2013.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida e por ter me ungido todos os dias dessa caminhada. Aos meus pais, que nunca deixaram de estar ao meu lado e lutaram comigo para que este sonho torna-se realidade.

Aos meus irmãos, por serem meus melhores amigos e maiores incentivadores. Aos meus professores e mestres, Elisabeth Murilho e Javer Volpini, pelo tempo dedicado e por acreditar que esse projeto era possível.

O ator da alma ao personagem, e o figurino é a sua pele.

Gogoia Sampaio

RESUMO

O trabalho aqui apresentado teve como finalidade embasar e apresentar a criação de três figurinos para a obra “O Grande Gatsby” de F. Scott Fitzgerald. De caráter acadêmico, reuni dados historiográficos e perspectivas particulares que teve como um de seus maiores resultados a reunião de dados sobre um era denominada de “La Garçonne” e sobre um dos romances mais difundidos da história. “O Grande Gatsby”. Em decorrência, realizaram-se estudos e análises com base em artigos e livros de procedência acadêmica, cujos autores são referências na área de moda, artes e sociologia, no intuito de entender e embasar historicamente o trabalho prático proposto por nós. Finalizando o projeto, constrói-se em termos práticos três figurinos distintos que ressaltam o olhar da autora sob os personagens de F. Scott Fitzgerald.

Palavras-chave: Moda. Figurino. Anos 1920. O grande Gatsby. F. Scott Fitzgerald.

ABSTRACT

The work presented here was intended to base and present to create three costumes for the play "The Great Gatsby" by F. Scott Fitzgerald. As an academic, gathered data and historiographical particular perspectives that had as one of its major outcomes data over a meeting was called "La Garçonne" and on one of the novels most widespread in history. "The Great Gatsby". As a result, there have been studies and analyzes based on articles and books of academic origin, whose authors are references in fashion, arts and sociology in order to understand historically and to base the practical work proposed by us. Finishing the project is constructed in practice three different costumes that highlight the look of the author under the character F. Scott Fitzgerald.

Keywords: Fashion. Costume. 1920's. The Great Gatsby. F. Scott Fitzgerald.

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|-----------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 9 |
| 2 | BREVE HISTÓRICO | 11 |
| 2.1 | 1914-1929: A PRIMEIRA GUERRA MUDIAL, A VIDA CULTURAL E O SURGIMENTO DA “ <i>LA GARÇONNE</i> ” | 14 |
| 3 | PROCESSOS DE CRIAÇÃO E PESQUISA | 22 |
| 3.1 | ENTENDENDO A FUNÇÃO DO FIGURINO | 22 |
| 3.2 | DAISY BUCHANAN: LOOK 1 | 24 |
| 3.3 | JORDAN BACKER: LOOK 2 | 28 |
| 3.4 | MYTRLE WILSON: LOOK 3 | 31 |
| 4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS | 35 |
| | REFERÊNCIAS | 37 |

1 INTRODUÇÃO

Este projeto nasce do interesse de estabelecer uma interdisciplinaridade entre as áreas de moda, história e literatura. Referência de uma década, o romance “O Grande Gatsby” de F. Scott Fitzgerald aponta como o principal e mais interessante objeto de estudo, visto que, desde seu lançamento até os dias atuais é mantido como referência em diversas áreas, sobretudo a da literatura. O fator decisivo de escolha do romance, deu-se quando constatado que, a história contada por Fitzgerald atua como chamariz para outros tantos estudos e possibilidades de produção, o livro acabou por se tornar um clássico nas mais diversas áreas em que possa atuar.

Um estudo sobre figurino de “O Grande Gatsby”, se mostra peculiarmente importante a medida que observamos que a história conta de certa forma a história da sociedade americana nos primeiros anos do século XX. As impressões e descrições feitas por Fitzgerald através do narrador-personagem Nick Carraway, demonstra os esforços do autor de contar uma história contextualizada, na expectativa de expor suas críticas sobre a “geração perdida”. As críticas são um passo importante, na construção do figurino. É a partir delas que começamos a formar nossas ideias e concretudes sobre os personagens do romance.

No intuito de compreender e criar os figurinos respectivos para cada personagem promovidos aqui por nós, apresenta-se um estudo cujas ambições foram compreender a história social e seus desdobramentos de moda entre os anos de 1914-1929. Observou-se que durante esse período houve uma intensa movimentação cultural e social que culminaram na extinção de um estilo rebuscado, abrindo lugar para as facilidades e necessidades de uma vida moderna.

Ao longo deste projeto recorreu-se diversas vezes a estudos sobre história da moda e figurino na tentativa de compreender qual o padrão deveríamos usar para compreender o romance de Fitzgerald, e qual padrão usaríamos para a construção de nosso figurino. Na construção teórica e prática do trabalho de conclusão de curso, não foram encontradas adversidades ligadas aos temas que propomos trabalhar. Referências bibliográficas e aquisição de material impresso e digital para análise, mostraram-se abundantes. Em partes, atribui-se à isso, o sucesso de editoração de “O Grande Gatsby” e ao volumosa trabalho sobre a história da moda no século XX. Alia-se a isso os trabalhos feitos por diversos autores sobre a função do figurino e a sua aplicação prática em trabalhos da literatura, cinema e outros.

De forma particular, este trabalho constitui em confirmações teóricas de autores da área de história da moda e construção do figurino, que pregam que, o figurino é a melhor forma de se chegar mais rápido e eficazmente ao contexto de uma história, demonstrando assim espaço-tempo e características de uma época e ou personagem.

2 BREVE HISTÓRICO

O modelo clássico de moda apresentado por George Simmel e Thorstein Veblen prega que novos estilos nascem nas altas classes sociais e depois são disseminados e associados gradativamente pelas classes sociais mais baixas. A posse de um item específico de vestuário identificado tanto com a classe média quanto com a classe operária identifica o grau de difusão da moda, quanto maior esse grau, maior a negação deste estilo pelas classes superiores. Usamos esse conceito quando dizemos que algumas descobertas e exageros de moda do século XIX são determinantes na indumentária do século seguinte. No final do século XIX as roupas parecem ter um significado muito especial. É a partir daí que elas se tornam, segundo Diana Crane, os primeiros bens de consumo amplamente disponíveis. Vestuário então passa a ser usado como um recurso para confundir o *rankig* social. Ao mesmo tempo que as roupas são usadas como forma de controle e estratificação social, elas são usadas para desvencilhar restrições sociais. “A sedução da moda, tanto naquela época como agora, encontra-se no fato de que parece oferecer à pessoa a possibilidade de se tornar diferente de alguma forma” (CRANE, 2006:135). Notamos então que tudo trata-se da esfera do parecer que Lipovetsky tanto fala. A aparência ocupa lugar preponderante na história.

Não há teoria ou história da moda que não tome o parecer como ponto de partida e como objeto central de investigação. Porque exibe os traços mais significativos do problema, o vestuário é por excelência a esfera apropriada para desfazer o mais exatamente possível a medida do sistema da moda; só ele nos proporciona, numa certa unidade, toda a heterogeneidade de sua ordem. A inteligibilidade da moda passa em primeiro lugar pela do feérico das aparências: tem-se aí o polo arquetípico da moda na era aristocrática (LIPOVETSKY, 2009, p. 6-7).

Nos Estados Unidos a esfera do parecer é particularmente importante. O vestuário como meio de identificar diferenças na posição social não deveria ser relevante, como se acreditava os Estados Unidos eram um país mais democrático do que os países europeus, mas a verdade é que a sociedade americana se caracterizava por um grande fluxo migratório interno e por um fluxo contínuo de imigrantes estrangeiros, afirmar, indicar ou confundir a identidade social do indivíduo tornou-se essencial.

Em relação ao vestuário masculino, Diana Crane nos fala sobre algum grau de

democratização dos estilos. Principalmente na costa leste seus efeitos foram contrabalanceados pela maneira como certos itens da roupa tornaram-se símbolos de uma classe mais do que da outra. A escassez e a má qualidade das roupas disponíveis também eram fortes indicadores das roupas vestidas por camadas mais baixas da classe operária.

No vestuário feminino, as que aspiravam estar na moda conseguiam acompanhar as últimas tendências consultando as revistas femininas. As roupas mais elegantes eram copiadas dos últimos modelos europeus e estavam ao alcance das clientes mais abastadas das cidades mais prosperas da costa leste. Na maior parte do século as roupas usadas pelas ricas senhoras americanas eram decorativas e extravagantes, exigindo enormes quantidades de tecido e acabamento.

Exigia-se que as mulheres ricas, de aristocratas a cocotes, possuíssem e mantivessem enormes guarda-roupas para cumprir as necessidades da ronda social. Uma série de luvas, peles, leques e sapatos de biqueira amendoada, os “pequenos eteceteras da moda”, garantiam que cada traje fosse adequadamente complementado por acessórios. Um guarda-chuva, sombrinha ou bengala, logos e esguios, muitas vezes davam o toque final (MENDES;HAYE, 2009, p. 5).

O nível máximo da hierarquia da moda era ocupado pelos *grands couturiers*, e suas selecionadas clientes. Em segundo nível estavam os produtores de roupas menores que satisfaziam as exigências da classe média, que também era consumidora de roupas prontas, estocadas pelas lojas de departamento. Os moldes de papel, que começam a ser encontrados no país inteiro, e as máquinas de costura, amplamente disseminadas, tornaram a produção doméstica de roupas uma opção eficaz quanto ao custo.

Uma notável garota americana de estilo foi a atriz Camille Clifford. Casada com um herdeiro de um lorde inglês, ela conquistou fama na Inglaterra ao representar a “Garota Gibson”, ideal da mulher perfeita.



Figura 1: A atriz Camille Clifford que interpreta a “Garota Gibson”, em palco londrino no ano de 1904. (Vintage postcard impresso em meados de 1900).

Fonte: www.npg.org.uk

Não houve grandes mudanças no vestuário durante os oito primeiros anos do novo século. O desejo pelo novo era inteiramente satisfeito pela inserção de novas cores e por ornamentos cada vez mais complexos. Os estilistas usavam os tecidos mais maleáveis, com boa qualidade para produção dos drapeados, para que pudessem seguir a linha fluída em voga na época. Distinguem-se aqui costureiros parisienses como Callot Soeurs, Doucet, Paquin e Worth.

Linhas verticais retas e cintura alta tornam-se em 1909, a forma dominante do vestuário feminino, o estilo é conhecido como Império, Diretório ou Madame Récamier. As cores suaves dão lugares a matizes mais fortes. Essas mudanças foram graduais, ocasionadas por certos fenômenos culturais e pelo surgimento de várias vanguardas em Paris. É nesse contexto que surge Poiret com seus modelos de silhueta cheia e curvilínea rumo a uma linha mais longa e esbelta. Poiret tornou-se o costureiro mais

empolgante nos anos anteriores a Primeira Guerra Mundial.

Na década de 1910, apesar do corpo cheio ainda ser dominante no mundo da moda, as curvas exageradas haviam desaparecido. Os códigos da sociedade se tornam menos rígidos e os jovens ocupam-se com uma sucessão de danças vivazes. A crescente informalidade liderada pela América do Norte aponta em direção ao futuro. A mulher jovem e atlética que vestia saias curtas ou roupas de ginástica tornou-se um ícone popular.

2.1 1914-1929: A PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL, A VIDA CULTURAL E O SURGIMENTO DA "LA GARÇONNE"

Os Estados Unidos entram tardiamente na guerra, em 1917. Durante os primeiros anos sua indústria de moda faz várias tentativas de sustentar as casas de moda francesas, das quais haviam dependido muitos anos sobre a criação de moda.

Com os homens na linha do *front* a necessidade de um número cada vez maior de mulheres de classe média trabalhar provocou uma mudança na auto imagem das mesmas. No final do século elas já trabalhavam como professoras, enfermeiras, funcionárias públicas, vendedoras e funcionária de escritórios. Nos Estados Unidos haviam um número considerável de médicas e advogadas. Essa nova organização exige que as roupas sejam simplificadas e percam um pouco do caráter elaborado do movimento anterior. Em 1916, o comprimento total das saias sobem para a altura das canelas e as barras ficam mais estreitas dando maior mobilidade aos movimento femininos. As roupas agora contam com uma infinidade de botões e é abolido o espartilho.

Em 1906, Poiret inovou afrouxando a silhueta formal da mulher, o espartilho, que dava a famosa forma de "S", liberando muito mais o corpo feminino. Contudo, o espartilho foi abolido em 1910 pelas autoridades de saúde, tendo sido substituído por cintas elásticas. O estilo de roupas retas e simples de Poiret se constitui numa influência decisiva para a moda no século XX, que será marcada por uma tendência generalizada à simplificação. (VALMONT, 2009).

Estamos em um tempo de grande crescimento econômico nos Estados Unidos, principalmente após a dura recessão trazida pela guerra, e é nesse ambiente que a moda retoma o seu ritmo e apresenta novidades. No pós-guerra Paris volta a dominar

a moda internacional, a indústria torna-se ainda maior e os estilistas começam a diversificar e produzir roupas e artigos esportivos de alta qualidade.

O novo ideal de beleza é andrógino, e chega ao seu auge no ano de 1926 continuando com poucas modificações até 1929. As curvas são abandonadas e o visual adotado é o das melindrosas (chamado de *la garçonne* pelos franceses). Uma jovem independente, porém infantil, com aparência de garoto que combinava “adjetivos como “esbelta”, “esguia” e “delgada”” (MENDES; HAYE, 2009, p. 53). As mulheres usam achatadores de busto. Em 1914, Mary Phelps patenteia o *soutien*. A linha da cintura desce para o meio dos quadris e as roupas adaptam-se a nova vida moderna e cosmopolita.

A primeira Guerra Mundial viria a decretar o fim do espartilho como roupa íntima cotidiana, com as mulheres sendo forçadas a ir às fábricas enquanto os homens estavam nos campos de batalha. Os anos 1920 trazem sutiãs redutores para dar ao peito efeito achatado (STEFANI apud Revista Galileu, 2005, n. 171, p. 70).

No pós-guerra, o período conhecido como *Années Folles* (Anos Loucos), a alta-costura voltou-se para uma nova clientela: atrizes, atores, escritores e outros artistas, além de americanos que enriqueceram com a guerra, e uns poucos nobres que subsistiram. O cinema tornou-se um ícone de estilo: “Quando estrelas com Joan Crawford, Loise Brooks e Gloria Swanson foram colocadas no papel de melindrosas, inspiraram milhões de mulheres a copiar suas roupas, penteados e cosméticos, além dos seus maneirismo.” (MENDES; HAYE. 2009, p. 54). Os cabelos ficaram curtos e a maquiagem agora é usada em abundância.



Figura 2: A atriz americana Loise Brooks fotografada por John Kobal, 1929.
Fonte: www.gettyimages.com.br

A simplicidade do visual fica muito mais evidente na modelagem de forma reta do que nos tecidos. A cintura do vestido ou o cós da saia fica no nível dos quadris, enquanto os trajes pendiam dos ombros. Em toda a metade da década de 1920, houve incerteza quanto à direção futura da bainha os trajes femininos encurtaram-se, indo até pouco abaixo dos joelhos aonde o corpo da mulher ainda é largo, escondendo a cintura verdadeira.

Chanel e Patou foram os principais representantes do estilo *garçonne*.¹ A década de 1920 foi da estilista Coco Chanel, com seus cortes retos, capas, blazers, cardigãs, colares compridos, boinas e cabelos curtos. Durante toda a década Chanel lançou uma nova moda após a outra, sempre com muito sucesso. Um de seus desenvolvimentos mais radicais para as mulheres foi a aceitação gradual das calças. Em 1926, lança o seu lendário “pretinho básico”, promovendo o negro como a cor que podia ser explorada unicamente pela sua elegância. Jean Patou se destacou na linha “sportswear”, criando coleções inteiras para a estrela do tênis Suzanne Lenglen, que as usava dentro e fora das quadras. “A iconografia dos esportes e a criação de roupas esportivas tornaram-se um foco da nova modernidade.” (MENDES;HAYE, 2009, p. 59). Suas roupas de banho também revolucionaram a moda praia. Patou também criava roupas para atrizes

¹ Nos Estados Unidos, Hattie Carnegie, Omar Kiam e Richard Heller conseguiram sucesso financeiro, assim como, a partir de 1927, o recém-estabelecido estilista britânico Norman Hartnell. A nenhum deles, porém, foi concedida a posição nem o prestígio associados a Paris. (MENDES;HAYEL, 2009, p. 55).

famosas.



Figura 3: Suzanne Lenglen, campeã de tênis, teve uma associação bem próxima com Jean Patou. Aqui em 1925 ela usa um traje de tênis do costureiro Patou.
Fonte: www.edition.cnn.com



Figura 4: Traje de banho de malha, de Patou, 1928, fotografado por George Hoyningen-Huene.
Fonte: www.hprints.com

Embora Poiret se adaptasse as tendências do pós-guerra, já não estava mais na vanguarda. A influência oriental veio à tona pelas mãos do costureiro, que inseriu modelos exóticos, mas simples e coloridos.



Figura 5: Vestido de Paul Poiret ca.1925.
Fonte: <http://www.metmuseum.org/>

Poiret, em 1918 trouxe do Marrocos nova fonte de inspiração. Fabricou mantôs de estilo árabe, em lã clara, e vestidos de verão com bolsos aplicados. Utilizou também, materiais novos e procurou simplificar a forma de seus modelos, acentuando os contornos do corpo feminino. Mas o fato é que nessa época surgiam novos costureiros e com isso, teve fim a moda de influência oriental que tanto marcou o período anterior. O estilo *garçonne* era fácil de ser copiado e produzido em massa, geralmente produzido com materiais leves podiam ser montados em casa com as máquinas de costura. Era também um estilo econômico, apenas dois ou três metros de tecido bastavam para um vestido. Coco Chanel introduziu na moda o jérsei, que não amassava. Novos tecidos começaram a ser trazidos para a moda assim como a borracha e o *rayon*. O gosto por materiais reluzentes se popularizou, assim como pelos tecidos sintéticos.

Toda essa Era é marcada um desejo grande de liberdade, sobretudo, vinculado pela elite intelectual e por artistas da época. *Art Déco*, Construtivismo, o surgimento das novas danças, tudo isso dá o tom do “espírito da época” e reflete na moda *garçonne*. As novas danças são vivazes e caracterizadas pela intensa movimentação dos corpos. Originalmente *chaleston*, *foxtrote* e o *jazz*, são ritmos advindos da cultura negra norte-americana, em sua particularidade do Sul dos Estados Unidos. As orquestras são exclusivamente formadas por músicos negros que tocam para uma elite branca nas festas. Esses são ritmos que modificaram a maneira de se vestir. Pela primeira vez na história as pernas ficam a mostra com saias de comprimento abaixo do joelho, que facilitam o movimento de pernas na hora da dança.



Figura 6: Cena do filme “The Great Gatsby” versão 2013. Personagens dançam animadamente em uma das famosas festas de Jay Gatsby ao som da orquestra ao fundo.

Fonte: www.thegreatgatsby.warnerbros.com

Data também desta época o Manifesto Dadaísta, cujo expoente é Marcel Duchamp e seu urinol intitulado “*Fonte* (1916)”. A arte estava em processo de ebulição e o intuito deste movimento era chocar. Sucedendo este, vem o Surrealismo através do manifesto de André Breton, inspirado na obra freudiana e no inconsciente onírico. Dentre esta série de acontecimentos, se destacam nomes como Max Ernst, Paul Klee, Miró, Kandisky, Picasso e Salvador Dalí, que além de pintar colaborou com Buñuel no surrealista filme “*Um Cão Andaluz* (1929)”. Em 1925 houve em Paris a “*Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes*”, e que trazia elementos da Art Déco (ornamentação excessiva) junto a obras minimalistas. Logo, essas

informações se mesclavam na moda, e linhas lisas, angulares e geométricas do modernismo começam a dominar as roupas e acessórios. As pinturas cubistas de Sonia Delaunay exploravam a ilusão de movimento criado pela justaposição de cores e formas, e ela “estampou” esses motivos em tecidos com padrões de diamantes e círculos.



Figura 7: Sonia Delaunay Dress (1925) e Swimwear (1925).

Fonte: www.vogue.it

A década de 1920 rompeu definitivamente com a rigidez, tanto na vida cultural quanto nos costumes. As artes eclodiram de maneira extraordinária, rompendo padrões e criando novos modos de expressão. Na literatura se destacam nomes como Virginia Woolf e Henri Miller, mas aqui tratamos particularmente de F. Scott Fitzgerald. Autor do famoso romance “O Grande Gatsby (1925)”, Fitzgerald faz uma crítica desiludida à sociedade americana, com suas falsidades, aparências e decadências. Para o autor trata-se de uma “geração perdida”, citando o livro: “Eles eram gente descuidada, Tom e Daisy: destruíam coisas e pessoas e, depois, se refugiavam em seu dinheiro ou em sua indiferença, ou no que quer que fosse que os mantinha unidos, e deixavam que os outros resolvessem as trapalhadas que haviam feito [...]” (FITZGERALD, 1980, p. 218).

Assim sendo, a próxima sessão desta pesquisa irá se dedicar ao estudo do processo de criação de três figurinos por nós aqui propostos e sua similaridade em termos de moda e silhueta, com a década de 1920 e o livro “O Grande Gatsby” de F. Scott Fitzgerald.

3 PROCESOS DE CRIAÇÃO E PESQUISA

No intuito de entender como parte deste trabalho foi organizado e desenvolvido, apresentamos aqui uma ideia do que entendemos por figurino. Desta forma conseguiremos compreender quais fatores foram considerados e ressaltados no processo de criação, desenvolvimento e finalização dos três figurinos aqui propostos.

Em seguida, será desenvolvida uma análise sobre a criação dos figurinos baseados no romance “O Grande Gatsby” (1925) de F. Scott Fitzgerald. Durante o processo de criação buscamos outras fontes de estudo como os dois filmes homônimos da obra de Fitzgerald: o primeiro de 1974 dirigido por Jack Clayton, e roteirizado por Francis Ford Coppola, com atuações de Robert Redford e Mia Farrow; e o segundo do ano de 2013 dirigido e roteirizado por Baz Luhrmann, com as participações de Leonardo DiCaprio, Tobey Maguire e Carey Mulligan. Entretanto tais obras não foram aqui expostas e levadas em consideração uma vez que o estudo trata-se da criação e sugestão de 3 novas indumentárias, autênticas e inspiradas nos perfis de cada personagens presente no livro.

3.1 ENTENDENDO A FUNÇÃO DO FIGURINO

O figurino serve de fato à narrativa “ao ajudar a diferenciar (ou tornar semelhante) os personagens, e ajuda a identificar em que arquétipo (ou em que clichê) o personagem se encaixa” (COSTA, 2006, p. 40). O figurino está intimamente ligado à verossimilhança da narração; como toda roupa o figurino encontra-se em contato com o corpo, funcionando assim como uma espécie de couraça, uma cobertura, que infere à obra tudo o que é inferido a ele.

Rosane Muniz em “Vestindo os nus: o figurino em cena” diz: “É pelo figurino que o espetáculo moderno instaura de maneira mais profunda a sua relação com a realidade”. O figurino tem a função de convencer que a narrativa se passa em determinado recorte de tempo, seja em um certo período da história (presente, futuro possível, passado histórico, etc.) do ano (de estações, meses, feriados) ou mesmo do dia (noite, manhã, entardecer). As roupas podem servir também para delinear a história de um personagem, e também indicar características sociopsicológicas do mesmo.

De acordo com Costa (2006, p. 38):

Seguindo a classificação adotada por Marcel Martin e Gérard Betton, os figurinos podem ser classificados em três categorias: 1) figurinos realistas, comportando todos os figurinos que retratam o vestuário da época retratada pelo filme com precisão histórica; 2) para-realistas, quando “o figurinista inspira-se na moda da época” para realizar o seu trabalho, “mas procedendo de uma estilização” onde “a preocupação com o estilo e a beleza prevalece sobre a exatidão pura e simples”, e 3) simbólicos, quando a exatidão histórica perde completamente a importância e cede espaço para a função de “traduzir simbolicamente caracteres, estado de alma, ou ainda, de criar efeitos dramáticos ou psicológicos”.

Aqui foram formuladas as três categorias do figurino, mas há de se lembrar que elas não se excluem mutuamente. Nos trabalhos que mais adiante serão expostos, encontramos traços de para-realismo e simbolismo.

O figurino simbólico é visto por autores como Martin e Betton como sendo atemporal e ignorando o espaço-tempo da narrativa, mas uma função simbólica pode ser exercida pelo vestuário em figurinos realistas ou para-realistas; afinal a “ignorância” do espaço-tempo não significa necessariamente uma discordância ou discrepância com este (COSTA, 2006, p. 40).

Neste estudo, a arte de desenvolver os figurinos se deu através da transformação, da reapropriação de códigos da moda das duas primeiras décadas do século XX e dos símbolos presentes no livro de Fitzgerald. Decodificamos e recodificamos o figurino. Não levamos ao pé da letra os velhos códigos, daí o uso de licenças poéticas, tentando criar um viés de comunicação entre a personalidade dos personagens com estilo e beleza.

Personagens são aqueles que participam da narrativa; todas as pessoas, sem exceção, em todos os enquadramentos, podem ser consideradas personagens. Para nosso estudo elegemos 3 personagens femininas presentes no romance de Fitzgerald: Daisy Buchanan, Jordan Baker e Myrtle Wilson.

Entre os assuntos recorrentes nos escritos de F.Scott Fitzgerald estão o conflituoso relacionamento entre membros de classes distintas.

Sua visão dos anos 1920 pode ser considerada complexa, pois o autor reconhecia tanto o glamour e os excessos da classe alta quanto a privação e as ilusões das classes menos abastadas, e não relutava em empregar contrastes em seus ensaios, romances e contos (VISCARDI, 2011, p. 14).

São desses contrastes e conflitos que nascem as nossas propostas de figurino.

Apesar de ser membro da classe média, Nick é aceito nos ambientes frequentados pela classe alta, e tem a oportunidade de compartilhar de

fragmentos dessa realidade que, simultaneamente, o repele e o atrai. Sua contradição, motivada pelas tensões sociais e históricas dos Estados Unidos dos anos 1920, expõe o funcionamento dos mecanismos que articulam a sociedade norte-americana e, conseqüentemente contribui para o desmascaramento das estruturas de engano que mantêm o status quo (VISCARDI, 2011, p. 21).

É através da perspectiva de Nick Carraway, narrador-personagem do romance, que conhecemos as personagens e começamos a montar nossas primeiras impressões sobre quem são Daisy, Jordan e Myrtle. Segundo Viscardi, Carraway é estabelecido por Fitzgerald como a consciência moral do romance e por isso “O Grande Gatsby” está recheado de exposições e julgamentos. O estabelecimento de Nick como narrador memorialista implica que o foco recaia sobre comentários e flexões da narração, e não apenas pelo relato.

Antes de começarmos a analisar nossos figurinos é necessário entendermos que: “A esfera do parecer é aquela em que a moda se exerceu com mais rumor e radicalidade, aquela que, durante séculos, representou a manifestação mais pura da organização do efêmero.” (Lipovetsky, 2009, p. 25). É baseado no discurso de Lipovetsky que dizemos que neste estudo os figurinos “parecem”. Cada indumentária aqui exposta parece/transparece seus personagens, seus traços psicológicos, suas classes sociais, seus anseios, virtudes e defeitos.

3.2 DAISY BUCHANAN: LOOK 1

Daisy Buchanan, ao lado de Jay Gatsby, protagoniza o romance de F.Scott Fitzgerald. Daisy é uma típica garota rica americana, nascida na cidade de Louisville, Oeste americano². Casada com Tom Buchanan, habitante de East Egg, parte próspera de Long Island, é mãe de uma pequena garotinha. Daisy depois de muitos anos reencontra seu amor de juventude e vive um amor proibido. Apesar de ser autora do que podemos considerar a maior intempérie do romance, durante o percorrer da história a reputação e imagem de Daisy permanecem sempre irretocável.

² Nick Carraway, o narrador-personagem de “O Grande Gatsby” divide os Estados Unidos entre Oeste e Leste. Cada lado possui suas especificidades e oposições. O Oeste, de onde advém todos os personagens, é menos abastado e segundo Nick parece a “áspera extremidade do universo”. O Leste por sua vez, para onde todos os personagens se encaminham e onde o espaço-tempo do romance se desenvolve, é o lado mais moderno, encantador, envolvente e próspero do Estados Unidos.

Andavam metidos com um grupo de pessoas levianas, todas elas jovens, ricas e alucinadas, mas sua reputação se manteve perfeitamente impoluta. Talvez porque ela não bebe. É uma grande vantagem não se beber em meio de pessoas que bebem muito. A gente pode refrear a própria língua, além de dispor de tempo para controlar qualquer irregularidade de nossa parte, pois que todos estão tão cegos que não vêem ou não se importam com nada (FITZGERALD, 1980, p. 97).

Em uma das primeiras aparições de Daisy no livro de Fitzgerald, o narrador Nick Carraway diz sobre:

Era uma dessas vozes que o ouvido da gente segue em seus altos e baixos, como se cada locução fosse um arranjo de notas que jamais tornasse a repetir-se. Seu rosto era triste e encantador, com todas as coisas brilhantes que nele havia: olhos brilhantes, boca ardentemente viva – mas havia, ademais, em sua voz algo excitante, que os homens que por ela se interessaram acharam difícil esquecer [...] (FITZGERALD, 1980, p. 15).

Daisy é uma protagonista de perfil doce e vivaz. Ela possui “Um risinho absurdo, encantador”. (FITZGERALD, 1980, p. 14). Os momentos de manipulação da personagem passam quase que despercebido frente as suas gentilezas e habilidades de encantamento.

Tornou a rir, como se tivesse dito algo muito espirituoso, e ficou um momento a segurar-me a mão, a fitar-me o rosto, assegurando que não havia ninguém no mundo cuja presença lhe causasse maior prazer. Essa era a sua maneira de ser. [...] Eu ouvira dizer que o murmúrio de Daisy tinha por objetivo fazer com que as pessoas se inclinasse diante dela... Crítica irrelevante, que nem por isso torna a coisa menos encantadora (FITZGERALD, 1980, p. 14).

Podemos dizer que toda afetação e o comportamento irretocável de Daisy Buchanan são na verdade movimentos altamente planejados. A personagem age dessa forma porque em algum momento do romance esperou-se que ela agisse assim. Frágil e submissa a personagem na verdade aparece quase que como uma vítima de toda situação.

Isso lhe mostrará como é que passei a encarar... certas coisas. Não fazia ainda uma hora que minha filhinha havia nascido e só Deus sabia onde Tom se encontrava. Voltei a mim, do éter que me deram para cheirar, sentindo-me completamente abandonada, e perguntei à enfermeira se a criança era menino ou menina. Respondeu-me que era menina. Voltei, então, o rosto para o outro lado e chorei. “Muito Bem”, disse. “Alegro-me que seja menina. E espero que seja uma tola... que é a melhor coisa que uma menina pode ser neste mundo. Uma linda tolinha (FITZGERALD, 1980, p. 24-25).

Uma das características mais evidentes em Daisy Buchanan no livro de Fitzgerald, talvez seja o auto controle. Em vários momentos distintos do romance Nick reporta o comportamento frio, controlado e por se dizer sofisticado de Daisy. Esse tipo de comportamento pode ser atrelado a questão da personagem de pertencer a alta classe.

[...] senti a insinceridade básica de suas palavras. Aquilo me deixou inquieto. [...] Fiquei à espera e, passado um momento, ela me fitou com um sorriso absolutamente afetado em seu rosto encantador, como se houvesse confirmado a sua qualidade de sócia de uma sociedade secreta, bastante elegante, a que ela e Tom pertencessem. [...] Santo Deus, como sou sofisticada! (FITZGERALD, 1980, p. 25).

De acordo com as características de personalidade da personagem expostas aqui começamos a desenvolver o primeiro *look* deste projeto. Separarmos aqui um trecho do livro “O Grande Gatsby” que nos serviu de inspiração para criação do figurino de Daisy Buchanan. Segue ele:

O único objeto completamente imóvel no salão era um enorme divã, sobre o qual duas jovens mulheres flutuavam como se estivessem num balão ancorado. Trajavam ambas de branco, e seus vestidos ondulavam e adejavam como se elas estivessem acabado de pousar ali, após um breve vôo em torno da casa. Creio que fiquei um momento a ouvir vergastar o vento de encontro às cortinas e o gemido de um quadro na parede. Ou viu-se então uma batida, quando Tom Buchanan fechou as portas envidraçadas de trás, e o vento, aprisionado, se extinguiu pela sala, enquanto as cortinas, tapetes e as duas jovens mulheres, flutuantes, pousaram, lentamente, no chão (FITZGERALD, 1980, p. 13-14).

Buscamos construir o *look* de número 1, através das formas fluídas. Qualquer roupa que viesse a vestir Daisy Buchanan deveria adequar-se ao corpo da personagem sem muitas marcações, respeitando os cortes retos languídos da época. A vestimenta deveria ao mesmo tempo revelar e esconder seu corpo. Era necessário que o figurino ressaltasse toda fragilidade e afetação da personagem.

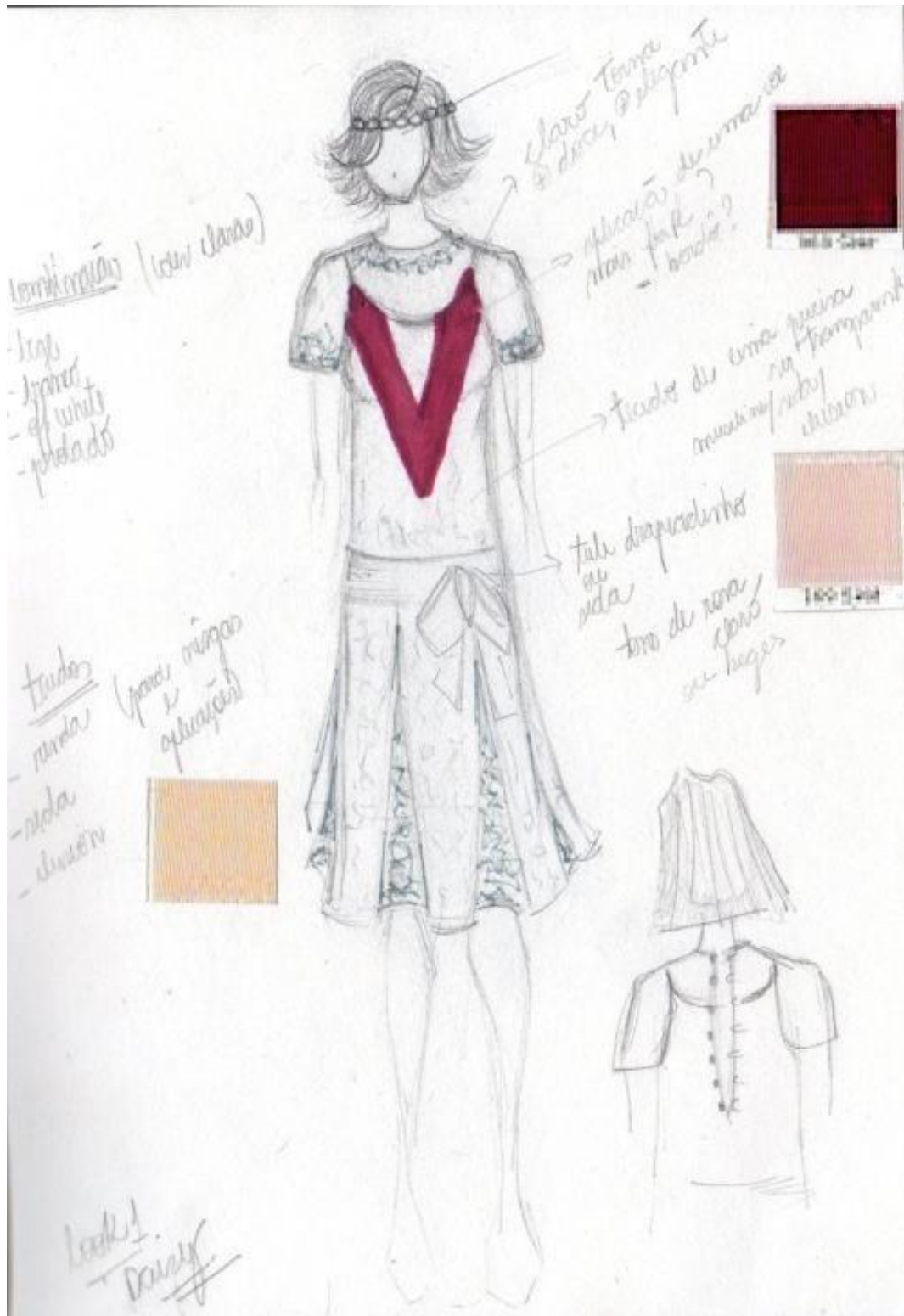


Figura 8: Look 1: Daisy Buchanan. Estudo do figurino, forma, cor e textura.
Fonte: Da autora, 2013.

Após o desenvolvimento da modelagem plana que considerou padrões históricos de modelagem como a marcação baixa da linha da cintura e o comprimento de bainha do vestido, começou-se a construção do figurino. Neste figurino foram utilizados tecidos nobres para o caimento apropriado conforme a época do romance, sempre em tons claros, como a musseline, o cetim, a seda e a renda. Aplicações em renda e pedras foram feitas a fim de valorizar, enriquecer e sofisticar a composição. Na Era *Garçonne*, cliente ricos podiam escolher ente um enorme leque de padrões de tecidos. Sedas finas com brocados, lamês, concebidos por grandes artistas têxteis eram combinados com finos ornamentos de bordados e contas, para demonstrar as habilidades da alta costura com o máximo de efeito.

3.3 JORDAN BAKER: LOOK 2

A mais jovem das personagens, Jordan Baker é uma mulher de personalidade ativa e intimidadora, assim como demonstrada por Nick em inúmeras passagens do romance.

A mais jovem das duas me era desconhecida. Estava estendida sobre o divã, completamente imóvel, o queixo um tanto erguido, como se equilibrasse sobre ele algo que estivesse a ponto de cair. Se me viu como rabo dos olhos, não deu nenhum sinal disso – e, com efeito, em minha surpresa, quase balbuciei uma desculpa por haver incomodado com a minha chegada (FITZGERALD, 1980, p. 14).

De qualquer modo, os lábio de Miss Baker palpitaram, enquanto ela me cumprimentava com um sinal de cabeça quase imperceptível, ao mesmo tempo que, rápida, lançava de novo a cabeça para trás- pois que o objeto que ela estava equilibrando vacilara, evidentemente, um pouco, causando-lhe um pequeno susto. De novo uma espécie de desculpa assomou aos lábios. Quase todas as exhibições de completa autossuficiência arrancaram de mim um assombrado tributo (FITZGERALD, 1980, p. 14-15).

Advinda de uma família de posses, Miss Baker, cujo cabelo tinha a tonalidade de “cor de folha outonal” (FITZGERALD, 1980, p. 25) está hospedada na casa de Daisy Buchanan quando Nick Carraway, com quem nutrirá mais tarde um romance, chega a cidade de Nova York. O narrador a descreve assim:

Agradava-me olhá-la. Era uma moça esguia, de seios pequenos, porte ereto, que ela mais acentuava lançando os ombros para trás, como um jovem cadete. Seus olhos cinzentos, um tanto contraídos pela claridade, retribuíram-me o olhar com recíproca e cortês curiosidade, fitando-me do alto de um rosto pálido, insatisfeito, encantador. Ocorreu-me, então, que já a havia visto antes, ou um retrato dela, em algum lugar (FITZGERALD, 1980, p. 17).

Jogadora profissional de golfe, Jordan exibe uma “série de movimentos ágeis, destros” (FITZGERALD, 1980, p. 16). É por causa do golfe, que Nick descobre e relata ao leitor o lado mais frio e desonesto da personagem, porém assim como Daisy, Jordan também é poupada de sua culpa.

Oh! Então a senhorita é Jordan Baker. Sabia, agora, porque razão seu rosto me parecia familiar. Aquele rosto já havia me fitado, com sua expressão agradável e desdenhosa de muitas fotografias em rotogravura estampadas em publicações acerca da vida esportiva em Ashville, Hot Springs, Palm Beach. Ouvira também uma história a seu respeito, uma história maldosa, desagradável, mas não me lembrava mais de que se tratava (FITZGERALD, 1980, p. 26).

O rosto altivo e enfadado que ela apresentava ao mundo ocultava alguma coisa. Quase todas as atitudes afetadas ocultavam, eventualmente, alguma coisa, embora a princípio não o façam E eu, um dia descobri o que era. (FITZGERALD, 1980, p. 73).

Ela era incuravelmente desonesta. Não lhe era possível suportar uma situação de desvantagem e, devido a isso, começara muito cedo, creio eu, a lançar mão de subterfúgios, a fim de conservar o sorriso frio, insolente, com que encarava o mundo, e satisfazer, ao mesmo tempo, as exigências de seu corpo rijo, elegante. Para mim, isso não fazia diferença. A desonestidade, numa mulher, é coisa que a gente jamais censura profundamente [...] (FITZGERALD, 1980, p. 74).

Para a produção do *look 2* a principal fonte de inspiração é retirada de um trecho do livro. Se ao longo de todo o romance é Nick Carraway que descreve suas impressões sobre roupas e valores dos outros personagens, nesta passagem Jordan Baker reproduz através de suas memórias o seu próprio figurino em determinada ocasião.

Certo dia de outubro, em 1919 – disse Jordan Baker aquela tarde, sentada muito ereta numa cadeira de espaldar reto, no *tea-garden* do Plaza Hotel- eu caminhava de um lugar para o outro, ora sobre a calçada, ora sobre o gramado. Sentia-me mais feliz sobre o gramado, pois calçava sapatos vindos da Inglaterra, com sola de borracha granulada que “agarravam” o chão macio. Vestia também uma saia nova de tecido axadrezado, que se agitava um pouco ao vento, e quando isso acontecia, as bandeiras vermelhas, azuis e brancas, hasteadas em todas as casas, se distendiam, empertigavam-se, produzindo um tut-tut-tut-tutu de desaprovação (FITZGERALD, 1980, p. 93).

A construção do segundo *look* é inspirada nas formas geométricas. O figurino de Jordan Baker deveria ser sério, mais limpo, evidenciando sempre a independência e destreza dos movimentos da personagem. Foi pensado um figurino onde a movimentação de Jordan não fosse restrita.



Figura 9: Look 2: Jordan Baker. Estuda do figurino, forma, cor e textura.
Fonte: Da autora, 2013.

Após os estudos de modelagem da personagem que respeitam características básicas dos modelos da década de 1920 como: linha da cintura rebaixada, comprimento total das peças e silhueta mais reta; começou-se a confecção das peças. O figurino foi todo produzido em tons mais escuros, pensando na frieza e solidez da personagem. Aqui foram usados tecidos como a seda e o tropical (espécie de lá mais fina, porosa com toque seco e duro e estrutura visível).

3.4 MYRTLE WILSON: LOOK 3

Esse é um vale de cinzas – uma granja fantástica onde as cinzas crescem como trigo, convertendo-se em cumeeiras, montes e jardins grotescos; onde as cinzas adquirem formas de casas, chaminés e fumos que se evolvem para o alto e, finalmente, num esforço transcendente, de homens cinzentos que se movem vagamente, quase se desfazendo em meio do ar pulverulento (FITZGERALD, 1980, p.31).

É neste ambiente cinza que a última personagem de nosso estudo habita. Myrtle Wilson é casada com George Wilson, dono de uma oficina de carros, localizada entre West Egg e Nova York. Este é o lugar de junção entre a estrada de rodagem e a via férrea, local onde trabalhadores menos bastardos, condizentes com as classes sociais mais baixas, moram. Amante de Tom Buchanan a personagem de Fitzgerald divide-se entre o mundo de riquezas, proporcionado por Tom quando se refugiam em um apartamento na cidade de Nova York, e o sub mundo de dona de casa desabastada vivida ao lado de seu marido Wilson.

O fato de possuir ele uma amante era comentado em todos os lugares em que o conheciam. As pessoas de suas relações o censuravam por aparecer com ela em cafés populares, deixando-a sozinha a uma mesa e indo conversar, com toda volubilidade, com quem quer que gozasse de sua intimidade. Embora eu tivesse curiosidade de vê-la, não tinha desejo algum de conhecê-la pessoalmente. [...] – Vamos descer aqui – insistiu. – Quero que você conheça minha garota. [...] Oficina Mecânica. GEORGE B. WILSON. Compram-se e vendem-se automóveis. Tom entrou- e eu o acompanhei. esta citação está confusa, os cortes a prejudicaram. Transforme parte dela em texto seu. O interior era pobre e desguarnecido; via-se apenas, a um canto, um Ford desmantelado, coberto de pó. Ocorreu-me que aquele espectro de garagem devia ser um subterfúgio, a ocultar, em cima, apartamentos suntuosos e românticos (FITZGERALD, 1980, p. 32-33).

A personagem carrega toda uma carga de sensualidade. Myrtle é o estereótipo de uma mulher voluptuosa, sem classe, cercada por uma vivacidade erótica. Nick a

descreve assim:

Tinha cerca de trinta e cinco anos e era ligeiramente corpulenta, mas exibia suas carnes de maneira sensual, como certas mulheres conseguem fazê-lo. Seu rosto, encimando um vestido escuro e pintalgado de *crêpe-de-chine*, não apresentava faceta alguma ou vislumbre de beleza, mas havia em sua pessoa uma vitalidade imediatamente perceptível, como se os nervos de seu corpo estivessem constantemente em combustão (FITZGERALD, 1980, p. 34).

Myrtle vive uma dualidade e o seu figurino tem a função de retratar tal faceta. Ao se aproximar da vida que seu amante a proporciona Myrtle troca de roupa, assim como troca de vida, de humor. “Ela trocara de roupa, e estava agora com um vestido de musselina estampado, que se lhe colou sobre as cadeiras tanto largas quando Tom a ajudou a descer para a plataforma, em Nova York” (FITZGERALD, 1980, p. 35).

A Sra. Wilson trocara, pouco antes, de roupa, trajando agora um complicado vestido de tarde, de *chiffon* cor de creme, que farfalhava incessantemente, enquanto ela se movia pela sala. Com a influência do vestido, sua personalidade também sofrera uma transformação. Sua intensa vitalidade, tão perceptível na garagem, convertera-se em impressionante altivez. Seu riso, seus gestos, suas asserções tornavam-se, de momento a momento, cada vez mais afetados, de tal modo que, à medida que ela se expandia, a sala tornava-se menor em torno dela, até que, finalmente, ela parecia girar em redor de um eixo barulhento e rangente, em meio do ar esfumaçado (FITZGERALD, 1980, p. 40).

A inspiração para montagem de nosso último figurino adveio de toda sensualidade da personagem descrita pelo narrador Nick Carraway ao longo do romance.

Para a construção do terceiro e último *look* utilizamos os traços curvilíneos. O figurino de Myrtle Wilson deveria ser sensual e alegre. Ele deveria transmitir toda ânsia e primitivismo social da personagem. Decote em “V”, babados, transparências, aqui todos utilizados juntos na tentativa de diferenciar Myrtle das outras duas personagens. Enquanto Daisy e Jordan primam pela elegância Myrtle prima pela sensualidade.

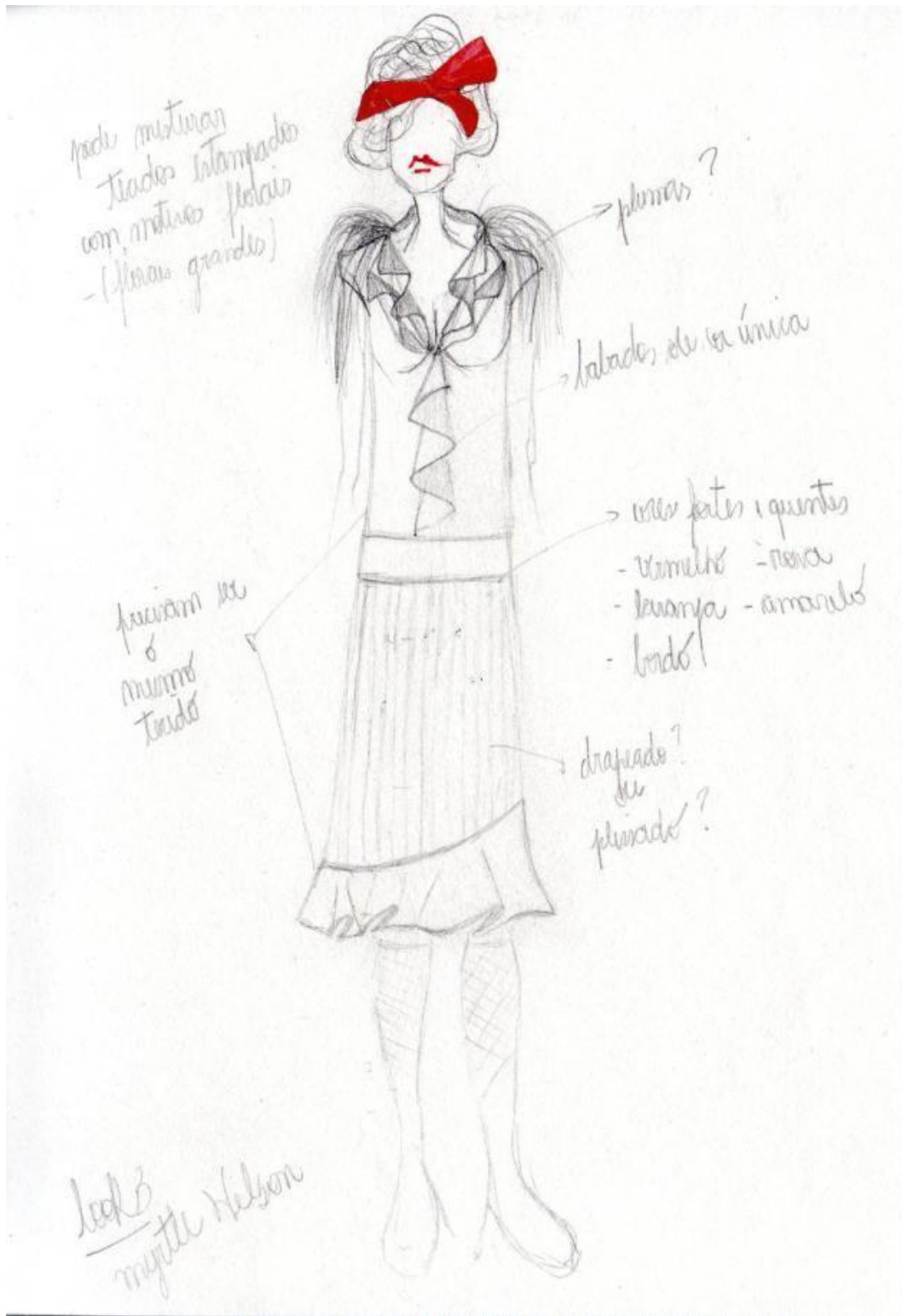


Figura 10: Look 3: Myrtle Wilson. Estudo do figurino, forma, cor e texturas.

Fonte: Da autora, 2013.

O estudo de modelagem do *look* 3 manteve a linha do quadril baixa e o comprimento total do figurino acima do tornozelo. Para a produção do figurino de Myrtle Wilson utilizamos o devoré de musseline e a seda gloss, tecidos mais volúveis que ajudam a marcar as voltas do corpo. A estampa e as cores fortes chegam para dar calor e voluptuosidade. Os detalhes como babados e plumas dão o toque extravagante e exagerado característicos da personagem.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda sempre foi como um espelho das modificações da sociedade, de revoluções científicas, culturais, sanitárias e tecnológicas, e a literatura assim como o cinema e outras artes assumiram o papel de grande vitrine dessas ações.

A moda dita estações, formar físicas, modos de comportamento e funções sociais, mas o figurino vai muito além. Instrumento na mão do personagem, o figurino é um traje “mágico” em que podemos nos transformar em outras por um período de tempo. O vestuário ainda ajuda a definir o local onde queremos nos inserir, o tempo histórico que lidamos e a atmosfera ali pretendida, além de ajudar a definir as características dos personagens.

Um figurino pode facilmente dessoar com o resto dos elementos de um filme e acabar por criar significados indesejados se for ignorado ou mal realizado. Em síntese, quaisquer que sejam as opções estéticas e ideológicas, determinantes em suas opções, o figurino deve ser um dos laços entre o público, a representação e a realidade, mesmo que seja a mais abstrata e fantasiosa.

Para Sabato Magaldi, deve haver fidelidade: Se você está apresentando um teatro grego, não vai colocar no palco uma roupa Luís XV ou XVI. Um certo respeito histórico é fundamental. Há liberdade de criação, desde que sejam respeitados os elementos fundamentais de estilo, de uma escola, de um tempo (MUNIZ, 2004, p. 31).

A única opção que desagrada o espectador contemporâneo é a falta de significado na elaboração do figurino.

Na opinião de Barbara Heliodora, pode-se vestir Hamlet em traje moderno, mas o conceito da peça deve ser atual para se criar dessa forma. “Digo sempre que o diretor pode mexer até onde o texto xinga”. A personagem pode ter figurino reeditado, se a ideia do espetáculo não tiver compromisso histórico e se a intenção do encenador for provar que a montagem tem um significado no presente (MUNIZ, 2004, p. 31).

O objetivo mais latente do figurino é então estabelecer de modo sincrônico o ponto histórico em que a narrativa se insere. Ao longo da elaboração deste trabalho então tentamos produzir três novas interpretações de figurinos para o romance de F. Scott Fitzgerald, que de alguma forma estabelecessem uma precisa influência definição de três elementos da narrativa: personagem, tempo e espaço.

Pergunta-se se o figurino tem relação direta com a moda. Dizemos então que figurino é a roupa. Roupa feita para a dramaturgia, para comunicar, é o construir roupas para pessoas, para personalidades. Existem muitas definições na construção do figurino, mas a palavra aqui é: representação.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Lílian, Baltar, Mariana. **Entre tramas, rendas e fuxicos**: o figurino na Teledramaturgia da TV Globo. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

BATTISTI, Fracisleth Pereira. **Moda e figurino**: unilateralidade. Disponível em: <<http://www.dep.uem.br/enpmoda/artigos/H03ENPMODA.pdf>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

COSTA, Francisco Araujo. **O figurino como elemento essencial da narrativa**. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/famecos/article/viewFile/775/8973>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

CRANE, Diana. **A roupa e seu papel social**: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac SP, 2006.

CALANCA, Daniela. **História social da moda**. São Paulo: Senac SP, 2008.

FITZGERALD, F. Scott. **O Grande Gatsby**. Trad. De Breno Silveira. São Paulo. Abril Cultural, 1980. (Coleção Grandes Sucessos).

LAVER, James. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

MACKENZIE, Mairi. **Ismos**: para entender a moda. Rio de Janeiro: Globo, 2011.

MENDES, Valerie; HAYE, Amy de la. **A moda do século XX**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

NAS passarelas do cinema. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2006/moda18/mo1108200609.shtml>>. Acesso em: 20 jun. 2013.

PALOMO-IOVINSKI, Noel. **Os estilistas de moda mais influentes do mundo**: a história e a influência dos eternos ícones da moda. Barueri: Girassol, 2010.

STEFANI, Patrícia da Silva. **Moda e comunicação**: a indumentária como forma de expressão. Juiz de Fora: UFJF, FACOM, 2. sem. 2005, 90 fl. mimeo. Projeto Experimental do Curso de Comunicação Social.

SIMMEL, George. **Filosofia da moda e outros escritos**. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

THE Great Gatsby. Direção Jack Clayton. Roteiro Francis Ford Coppola. Paramount Catalog. 1974 [produção]. DVD (144 min), NTSC, color.

THE Great Gatsby. Direção Baz Luhrmann. Warner Bros, 2013 [produção]. filme (143 min), color.

VALMONT, Chris Valmont. **História da moda**: início do séc. XX. Disponível em: <<http://anosloucos.blogspot.com.br/2009/09/historia-da-moda-inicio-do-sec-xx.html>>. Acesso em: 14 jun. 2013.

VISCARDI, Roberta Fabbri. **A posição do narrador em The Great Gatsby de F. Scott Fitzgerald**. 2011. 80 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.