

A televisão vestida para aproximar-se da literatura, do teatro, do cinema e das artes visuais

Carolina Bassi de Moura – Doutorado em Artes Cênicas
(Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo)

RESUMO

Esta análise compara o romance *Dom Casmurro*, do escritor realista brasileiro, Machado de Assis, e a minissérie para TV, *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho. Demonstra a transposição da estética moderna do escritor nesta adaptação e, como isto afetou a criação dos trajes de cena, considerando também uma pesquisa de trajes do século XIX, na sociedade carioca, a que Machado de Assis pertencia.

Palavras chave: trajes de cena, ficção seriada para TV, Luiz Fernando Carvalho

ABSTRACT

This analysis compares the novel *Dom Casmurro*, the realist writer Brazilian Machado de Assis, and miniseries for TV, *Capitu* (2008), Luiz Fernando Carvalho. Demonstrates the implementation of modern aesthetics of the writer in this adaptation, and how this affected the creation of costumes, also considering a survey of nineteenth-century costumes, in Rio society, which belonged Machado de Assis.

Keywords: costumes, series for television, Luiz Fernando Carvalho

A televisão vestida para aproximar-se da literatura, do teatro, do cinema e das artes visuais

A realidade é boa, o realismo é que não presta pra nada.

Machado de Assis

É com a realização de *Capitu* que Carvalho vai definir seu trabalho nesta minissérie não como adaptação ou transposição da literatura para a televisão, mas como uma aproximação, um diálogo travado com a obra original. Foi com essa afirmação, inclusive, que justificou o fato de não manter o mesmo nome do romance de Machado de Assis.

A minissérie se afirma como um processo dialético em que se trabalha com uma história datada (final do século XIX), mas não restrita a este período, devido à linguagem estética escolhida pelo diretor, que liberta a obra de limitações de tempo e espaço. A escolha foi feita, propositalmente, a fim de combinar com a proposta estética da linguagem machadiana que, por sua vez, também já havia libertado o seu romance das fronteiras realistas e temporais.

É, de certo modo, possível aproximar os momentos em que Machado escrevera o romance e este em que vivemos. O final do século XIX foi um período efervescente e de inúmeras mudanças em todo o mundo. Novidades chegavam de outros países e influenciavam nossa arte, cultura e costumes. De modo similar, porém mais intensamente, vivemos hoje uma realidade mutante e altamente influenciada por fatores externos a nós, seja econômica, social ou culturalmente. Tanto agora quanto antes, diferencia-se quem está atento às mudanças e pode aproveitar o momento sugerindo algo novo, como Machado, que sugeriu uma nova proposta estética e intelectual em relação à literatura (nacional e internacional) e ao modo de pensar o mundo em que vivia.

Entretanto, o escritor chegou a ser alvo de críticas, acusado de citar Shakespeare, seus personagens e suas histórias¹, ignorando as questões do nosso país. O grande trunfo do escritor era atravessar a aparência das coisas para chegar à essência delas, pois que a essência é atemporal e universal. Com essa abordagem universalizante, o escritor buscava desvendar as múltiplas facetas da alma humana, o que soube cumprir como nenhum outro. Por esta razão, destacou-se e se mantém, até os dias atuais, como um dos grandes escritores em todo o mundo.

Sobre este contexto de aparências em que vivemos socialmente, Machado lidava com aguçada ironia. Vendo a sociedade como um grande teatro, um universo de máscaras, aproximava o “mundo social” da “ópera”, como esta sua frase revela: “A vida é uma ópera bufa com alguns entremeios sérios”. Machado adorava ópera.

Há, na obra de Machado em geral e em *Dom Casmurro* também, uma visão fatalista dos fatos, que se pode atribuir a uma herança portuguesa do escritor, mas mais profundamente, assim como o pessimismo e ceticismo que lhes eram muito próprios, à influência de escritores como Schopenhauer, por exemplo. Via na ideia do fim do II Reinado não a possibilidade de um maior progresso, como apregoavam todos, mas, sim, o surgimento de algo já arruinado desde o princípio, visto que sua existência estava ligada à escravidão. É esta ideia de pessimismo, ruína e decadência, que está presente em algumas de suas obras e conservou-se na encenação da minissérie.

A primeira ideia de Carvalho para *Capitu* havia sido gravá-la em locações, encontradas em antigos bairros do Rio de Janeiro. No entanto, ao saber que não seria possível fazer todas as gravações em espaços públicos, Carvalho deparou-se com o grande galpão abandonado e decadente do “Automóvel Clube do Brasil”, localizado no centro da cidade carioca. Tal visão o remeteu a duas ideias presentes no discurso machadiano que lhe pareceram convenientes e interessantes de serem trabalhadas naquele momento: a ruína e a ópera, como afirma o diretor no material extra contido no DVD da série.

¹ *Dom Casmurro* mesmo guarda muitas semelhanças com *Othelo*, de Shakespeare, que é citado durante a história. O tema central desta peça, o ciúme, é também o ponto fraco de Bento, que se

Carvalho identificou outro dado interessante na prosa de Machado: parece dialogar com movimentos artísticos posteriores, como o dadaísmo e o surrealismo. Era um escritor à frente do seu tempo. Como os artistas destes movimentos, cuja estética das colagens e dos cartazes e certa influência da psicanálise, surgida naquele período, Machado de Assis também vai construir sua narrativa em camadas, com colagem de tempos, digressões e pequenas “brechas” para comentários com o leitor. Artifícios completamente inovadores e jamais vistos até então em literatura, entretanto muito usados mesmo em nossos dias, não apenas no universo literário.

O escritor não estava preocupado nem em estabelecer uma construção estreitamente realista, nem em seguir uma ordem cronológica de fatos. O que lhe importava era construir a narrativa de forma que, o que ficasse registrado na impressão do leitor, fosse o ponto de vista do discurso, o que, justamente, permite digressões para acrescentar uma opinião, alfinetar uma dúvida, ou mesmo estabelecer uma “conversa” com o leitor, comentando com ironia um fato transcorrido.

Dom Casmurro se constrói por meio da memória individual do protagonista. O que se vê são as imagens trazidas de suas lembranças, da maneira como ele as registrou e da maneira como os seus sentimentos e impressões o fazem reviver. O diretor diz: “O que vemos em *Capitu* são sentimentos, sensações, ideias e pensamentos materializados.” Não nos é dado conhecer nada, nem nenhum personagem, por nossa ótica, mas apenas pela de Bentinho, o personagem principal. E Carvalho, aqui, assume uma possível influência do poeta Jorge Luís Borges em sua concepção não linear sobre o tempo. O diretor assume a construção labiríntica do tempo, em espiral, como ele mesmo diz, de forma a conter, a todo instante, todos os outros tempos vividos, e que podem, subitamente, ser acessados por uma passagem secreta. Assim se dá a construção da memória em *Capitu*, numa sobreposição de lembranças (colagem), deixando vestígios e reminiscências nas sobre-camadas futuras.

Luiz Fernando Carvalho, associando a ideia da ópera, trazida da afirmação de Machado, transformou as memórias pessoais de Bentinho em um grande espetáculo, materializando lembranças e dando corpo ao narrador personagem, que não apenas apresenta o “espetáculo de sua vida” aos

espectadores, literalmente, referindo-se ao público através da lente da câmera, mas abrindo as cortinas inseridas no cenário, remetendo-o metaforicamente ao teatral². Culminando com o narrador a acenar para o público, despedindo-se, num momento em que, pela primeira vez, a câmera nos permite outra ótica, como que de cima do palco, por detrás das cortinas.

Entretanto, esta conversa com o público ainda é muito mais facilmente associada ao diálogo estabelecido com o leitor na prosa machadiana do que com a triangulação de um ator com o público em um teatro. Essa afirmação se justifica, pois além de o protagonista chamar o espectador de “leitor”, o enquadramento do personagem, nestes momentos em que ele comenta algo conosco, é próximo, muito próximo, restringindo-se a partes de seu rosto às vezes. Uma lente grande angular causa uma deformação na imagem, aproximando-a daquela vista por um “olho mágico”. Isto é, embora o cenário seja majestoso e amplo, estes momentos de conversa com o espectador são muito íntimos e exigem proximidade, como se aquele que nos fala revelasse-nos o maior segredo de sua vida, o que de fato o é. O tom da fala mais baixo, revela a pouca distância entre ele e seu interlocutor, o que não acontece no teatro convencional.

Ora, se a narrativa se constrói em cima da memória do protagonista e Machado não estava interessado na realidade aparente das coisas, mas, sim, em sua essência, resulta que as imagens não podem ser realistas/naturalistas - precisam ser retrabalhadas pela imaginação.

Sendo assim, no caso de *Capitu*, a estética foge do convencional. Embora os figurinos sejam feitos conforme a época e sejam o elo de ligação mais forte entre os personagens e o século XIX, em alguns momentos permitiu-se liberdades poéticas na caracterização em consonância com interpretações mais teatralizadas, com atuações que expressam, enfaticamente e sem naturalidade, as impressões que se deseja causar de cada um deles.

O jovem Bentinho possui figurinos claros e cabelos cacheados à altura dos ombros. Tais características compõem bem sua inocência e se integram

² Sobre Bentinho, Carvalho explica: “alguém que tem tanta saudade de si mesmo a ponto de materializar aquela saudade.”

à movimentação conferida pelo ator ao personagem: um andar leve “de passarinho” e um olhar ligeiramente assustado, curioso e tímido.

Ao ir para o seminário, Bentinho tem os cabelos cortados, veste-se ou com capa preta sobre terno preto ou com terno cinza, ambos demonstrando a seriedade desta nova etapa e conferindo certo amadurecimento.

Volta da faculdade, adulto, como Dr. Bento Santiago. Estabelece-se o contraste: a capa preta com as peças muito brancas do figurino, sua pele muito branca com os cabelos, bigode e olhos, muito pretos. Há uma luminosidade em sua aparição, a cartola é cinza claro, parece que voltara à casa para ser feliz. Só mais tarde é que sua timidez ganha ares mais severos de introspecção.

O tom absolutamente escuro é assumido quando se torna o narrador desta história, já mais velho, em terno preto, echarpe vermelha cor de sangue, e a cartola de veludo preto sobre cabelos grisalhos, bengala preta e bigode pintado.

Merece destaque a maquiagem, especial por ser também bastante teatral, como outros recursos já citados. O bigode de Bento Santiago, por exemplo, é pintado com lápis quando se trata do narrador e, nas cenas dele mais jovem, é postiço, colado à pele. Nós o vemos descolá-lo frente a um espelho, como se saísse daquele seu “personagem” para entrar na máscara, branca de olhos marcados e bochechas rosadas, mais exageradamente teatral, que vai usar como narrador, diferente da feição anterior, como se quisesse esconder quem é. Os grandes olhos do ator Michel Melamed, que interpreta este papel, são destacados com lápis preto, esfumaçados e também borrados, por serem olhos chorosos e molhados. Tal resultado alarga a tristeza sentida por Bento, como se aquelas lágrimas tivessem borrado seu rosto de maneira definitiva, causando-nos uma inevitável impressão de que o ciúme continuaria a lhe turvar a visão para sempre.

Os figurinos dos personagens, tanto masculinos quanto femininos, quase todos sisudos, são também sóbrios e pretos, com poucos detalhes brancos nos punhos e golas de camisa aparentes. As escravas, com ações quase sempre coreografadas, usam roupas claras entre branco e cru, com turbantes coloridos de terracota e turquesa, parecidas com um tipo bem conhecido de estatueta decorativa dos salões europeus.

Esta configuração dá destaque aos figurinos de Capitu, que nunca são pretos (a exceção da cena do velório de Escobar, quando todos se vestem desta cor), mas coloridos e cheios de vida, como a sua personalidade. Em sua fase de menina, são trajes claros combinando com os de Bentinho, de tecidos naturais como o algodão, com detalhes rendados. De modo geral, os figurinos da primeira fase são mais claros, assim como a fotografia é menos contrastada, conferindo atmosfera leve e romântica. Uma caracterização inspirada em “princesas delicadas” com traços de “cigana arisca”: cabelos soltos, adequados ao jeito espevitado de menina, poderoso artifício para esconder e revelar seus “oblíquos olhos” verdes, aumentando o mistério já criado por Machado no romance sobre eles. Havia no ombro direito de Letícia Perciles, (Capitu jovem) uma tatuagem floral que, surpreendentemente (para os padrões usuais), Carvalho quis manter, considerando que não destoava do caráter natural e até um pouco “selvagem” de Capitu, nem muito menos com a estética de colagens e sobreposições de imagens, ideias e texturas do trabalho, que se manteve nos figurinos. Assim, a tatuagem não só foi mantida na jovem atriz como foi acrescentada nos ombros de Maria Fernanda Cândido (Capitu adulta) e multiplicada nos adereços dos figurinos ao longo da série.

Os trajes, maquiagens e penteados da fase adulta deste personagem são mais exuberantes que os da infância, no entanto, mantém o mesmo espírito de alegria, feminilidade e sedução. Em relação aos figurinos dos outros personagens femininos, principalmente aos de Sancha, amiga de escola, os de Capitu parecem exageradamente mais vistosos e rodados, com saias com 4 metros de diâmetro, tecidos mais finos e de cores mais fortes, com rendas e organzas de seda, além de tules. O cabelo, na fase adulta, tem os cachos presos para cima com arranjos florais graciosos. As flores, afinal, sempre parecem brotar de sua personalidade, desde os jardins de sua infância.

A maquiagem, da mesma forma, é mais chamativa que a das demais mulheres, dando grande destaque para os olhos. Certamente, esta distinção de Capitu em relação às outras, deve-se ao fato de que Bento Santiago só tinha olhos para a amada e a via muito mais bonita do que qualquer outra criatura na Terra.



Capitu em sua fase adulta³

É notório que estes figurinos, aos moldes dos do século XIX, tão diferentes das roupas usadas pelos atores cotidianamente, resultariam também, num outro “corpo” e movimentação. A experiente figurinista, Kalma Murtinho, foi convidada a dar uma palestra para o elenco e equipe a respeito da gestualidade desta época e do uso mais adequado de determinados objetos, o que facilitou bastante o bom desempenho de todos. A equipe da minissérie reconhece a diferença do trabalho com um diretor e uma figurinista cuja dinâmica pressupõe o envolvimento de todos na criação, fazendo com que o ator de fato vivencie o personagem, também por meio daquele traje.

Os figurinos de Escobar são semelhantes aos de Bento Santiago, um pouco mais claros, usando mais tons marrons e cinzas, além dos cabelos serem mais claros e os olhos também. Mas o que mais diferencia os dois são as maneiras mais seguras e tranquilas de Escobar em relação ao protagonista, desde o tom da voz até sua movimentação. O ator trouxe para a sua interpretação movimentos de dança contemporânea que dão a Escobar leveza e aura de especialidade, distinguindo-o dos demais sem esforço. Para valorizar esta movimentação do personagem, justificando o encantamento de Bentinho, sua bata de seminarista, foi feita com mais tecido e resulta mais ampla do que o comum, quase uma saia feminina, segundo a figurinista Beth Felipeck. É ela que explica também que há trabalhos em que se utiliza de peças com história, gastas e usadas o que vem agregar qualidade ao traje de cena. No caso de *Capitu*, em que os figurinos foram confeccionados, há sem

³ As imagens do texto são fotogramas ou detalhes de fotogramas extraídos de cenas do DVD da própria minissérie.

dúvida uma ressignificação dos materiais escolhidos, dos elementos incorporados na construção do personagem, cores e texturas. Filipecki tenta descobrir o que “fazer para que esses afetos estejam ali, na roupa, tanto para o ator, quanto para o espectador” (FILIPECKI, 2012, p. 133).

Tal como os figurinos, a cenografia segue a mesma lógica poética e também não é propriamente realista. Os cenários foram todos montados no espaço daquele grande salão, que recebeu em suas paredes uma camada de envelhecimento. Foram coladas várias camadas de papel que depois foram descascadas, revelando a sobreposição e insinuando a passagem do tempo, materializando-o nas paredes. Colocou-se muitas cortinas e molduras, representando janelas e portas, mas, principalmente, há duas enormes cortinas vermelhas centrais, escorrendo do altíssimo pé direito do edifício, que nos remete às de um grande teatro a nos revelar o seu espetáculo, e os personagens ao representar nesse espaço são menos naturalistas e mais teatralizados em suas ações, como se estivessem num palco.



No primeiro fotograma, cenário da varanda feito de giz sobre o chão e, no segundo, o cenário geral composto no salão, com enormes cortinas, remetendo às de um teatro

Ainda sobre a cenografia, destaca-se a poesia de uma varanda com as árvores e muros frontais das casas de Bentinho e Capitu feitos a giz sobre um “chão-lousa” evocando a ação desta cena, que é a inscrição “Bento Capitolina” feita por Capitu em um dos muros com giz – momento em que os dois, juntos, se descobrem apaixonados. Outros detalhes da cenografia e cenários inteiros como esse, privilegiam a poesia das significações em detrimento do realismo, como por exemplo as cortinas de jornal e algumas colagens nas paredes feitas do mesmo material, ou também a igreja vista por dentro, que para dar a impressão barroca de muitos detalhes em ouro em

seu interior, foi feita uma textura nas paredes com papel crepom dourado amassado. Notável também é a cena da estação de trem quando Bentinho parte para a faculdade e os figurantes da estação são todos desenhados em papelão e as rodas ou engrenagens do vagão foram feitas com dois guarda-chuvas de jornal a girar, dando ilusão de movimento à locomotiva. A morte de Escobar por afogamento, no mar, no entanto faz lembrar o “mar de plástico” do filme do cineasta italiano Federico Fellini, *Amarcord* (1971), pois o mar, na série, é feito por um enorme e fino tecido azulado que balança suspenso no ar, em ondas, em volta do ator que dá braçadas como se estivesse nadando. Este tecido é iluminado em contra luz, reforçando sua comparação com água por meio de certa translucidez e aumentando a intensidade dramática da cena.

Carvalho assume a influência de Fellini em seu trabalho e podemos notá-la nesta obra pelo uso de materiais alternativos, o que vem se tornando marca registrada da direção de arte nas obras de Carvalho, desde a minissérie *Hoje é dia de Maria* (2005), tanto na cenografia quanto nos figurinos, obedecendo, não ao naturalismo das cenas, mas às necessidades dramáticas dos personagens e da história.

Tendo a sugestão como ponto forte, outro elemento importante da cenografia, é a luz, que constrói parte dos cenários vistos com projeções nas paredes - de bosques nas cenas no quintal ou fachadas de prédios nas cenas de rua, ou da valsa de Bento e Capitu projetada sobre as paredes e por cima do próprio corpo do narrador ao se lembrar daquilo. Outras situações espetacularizam a cena, tingindo personagens ou ambientes. Outras ainda nos remetem ao “teatro de sombras”, mas também às imagens em nossa memória, das quais nos restam, muitas vezes, apenas uma vaga sombra do que havia sido. Assim como também a distorção da imagem por meio de lentes e filtros, que acrescentam texturas, ora mais borradas ou granuladas, assemelhando a imagem a uma pintura em movimento, ora diluindo a imagem como se ela fosse líquida e pudesse dissolver-se à nossa frente, fugaz como uma lembrança.

O uso da lente macro também é outro recurso muito característico de Carvalho e muito bem utilizado nesta série, pois nos dá direito à dimensão de sentir as coisas, apreendê-las com nossos sentidos, tátil e olfativo, além do

visual. Os planos super-próximos dos olhos de Capitu, dos seus cabelos bagunçados à frente do rosto emaranhando-se nos de Bentinho nas cenas do quintal da infância, nos faz sentir a respiração ofegante dos dois na descoberta da paixão, o calor da face enrubescida, o perfume dos cabelos de Capitu, e acaba por entregar-nos à sensação do que é apaixonar-se. Entendemos muito do que nos é mostrado por Carvalho através das sensações que nos são despertadas e que reconhecemos, ao associá-las mentalmente às nossas próprias memórias e vivências.

Ao lamber a folha de papel com a câmera revelando a caligrafia do narrador, atira-nos a este outro registro de suas memórias, a uma marca tão pessoal e única, uma “impressão digital” do personagem, ao mesmo tempo que nos remete ao ofício de Machado de Assis, a valorização da escrita. A caligrafia também aparece outras vezes em primeiro plano, sobreposta a imagens de arquivo, complementando as falas que são ditas em *off* enquanto frases são escritas, rabiscos são feitos na tela ou inscreve-se uma seta, direcionando nosso olhar para algum assunto específico do quadro.

Carvalho se vale ao recurso do *found footage* colando imagens de origens diversas, corroborando com a estética construída por ele e combinando com as influências notadas por Carvalho na obra de Machado (do surrealismo e do dadaísmo), além de valorizar a temática da memória com a reutilização destes pequenos filmes antigos em preto e branco. Mantendo uma coerência estética, a mesma bricolagem imagética se dá no campo sonoro.

Valorizando uma estética do período do final do século XIX, início do século XX, quando surgiram as primeiras artes gráficas e são desenvolvidos os primeiros cartazes, a enunciação das cenas (como atos de uma encenação teatral, ou dos capítulos de um livro) são encabeçadas por um cartaz que se prega, amassa, descasca, re-prega em frente à câmera, como que em uma parede, tal qual um cartaz, ocupando todo o espaço da tela. Isto se dá em movimento com o auxílio de animação *stop motion*, a qual registra e destaca a interferência do tempo no registro daquela imagem. A tipografia, típica de um cartaz daquela época é, ao mesmo tempo, perfeitamente cabível nos dias de hoje. Enquanto vemos este cartaz há uma voz que narra esta

enunciação, com uma impostação semelhante à de antigas locuções radiofônicas.

Completando a ideia da bricolagem, nem a cena final ficou de fora. Nela, vemos primeiro de longe um personagem estranhamente vestido que está sentado sozinho numa cadeira e aos poucos vamos nos aproximando, por um movimento de câmera. Escutamos a voz do narrador, mas parece que o personagem sentado está usando uma roupa feminina. A confusão propositalmente criada é, aos poucos, desfeita até descobrirmos que trata-se do narrador, mas há nele elementos da caracterização de diversos outros personagens: a barbicha de Escobar, véu, adorno de cabelo e uma flor de Capitu, óculos de prima Justina, pena de tinta e manuscritos dele mesmo, costeleta de tio Cosme, gargantilha de pérolas da mãe, bengala, parte do cabelo e uma verruga de José Dias – tudo numa só pessoa, como se fôssemos nos tornando a somatória de partes dos que conhecemos e amamos em nossa história.

Pode-se dizer, tanto em *Dom Casmurro* como em *Capitu*, que seus autores sondam o interior dos personagens, detêm-se no miúdo das ações e comportamentos, destacando o insondável da alma humana e, em termos de descrição, selecionam aspectos exteriores apenas sugestivos da psicologia dos personagens. Trata-se, nos dois casos, de suscitar a reflexão, de permitir a dúvida num plano introspectivo, que, se leva em conta aspectos exteriores selecionados, o faz em favor da investigação das sombras da alma humana, o que se reflete em todos os aspectos e também nos trajes compostos para cada um dos personagens, sejam eles tomados individualmente ou vistos em seu conjunto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, J. M. Machado de. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

BOSI, A. e outros. *Machado de Assis*. Antologia & Estudos. São Paulo: Editora Ática, 1982 (v.I)

BRAYNER, S. “Metamorfoses machadianas: O laboratório ficcional”. In: *Machado de Assis*. Antologia & Estudos. São Paulo: Editora Ática, 1982.

CANDIDO, Antônio; CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Difel, 1968. (v. II)

_____. *Vários Escritos*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CÂNDIDO, A., GOMES, P. E. S., PRADO, D. A., ROSENFELD, A. A

Personagem de Ficção. São Paulo: Perspectiva, 1994.

CAPITU, site. Textos sobre o processo de criação da minissérie sob o ponto de vistas de vários departamentos de criação <<http://tv.globo.com/programas/capitu/capitu/platb/category/oficinas>> acesso em 26 de março de 2013.

CARVALHO, Luiz Fernando. *Hoje é dia de Maria*. Minissérie, Cor, 566min, Rio de Janeiro, TV GLOBO, 2005.

_____. *Capitu*. Minissérie, Cor, 270min, Rio de Janeiro, TV GLOBO. 2008.

_____. *Depoimentos sobre o processo de criação e*

confeção dos cenários e dos figurinos de “Capitu”. Disponível em:

<<http://tv.globo.com/capitu/capitu/category/ruminacoes/>> Acesso 26 de março de 2013.

FAORO, R. “O espelho e a Lâmpada: A mimesis: a verdade na arte e na história” In: *Machado de Assis*. Antologia & Estudos. São Paulo: Editora Ática, 1982.

FELLINI, Federico. *Amarcord*. Longa metragem, Cor, 127 min, Itália-França, 1973.

GOMES, E. “O microrrealismo de Machado de Assis” In: *Machado de Assis*. Antologia & Estudos. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MEMÓRIA GLOBO.

<<http://memoriaglobo.globo.com/Memoriaglobo/0,27723,GYN0-5273-237349,00.html>> acesso em 26 de março de 2013.

MOURA, Carolina Bassi de. *A Construção plástica dos personagens cinematográficos – uma investigação a partir da obra de Federico Fellini*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: ECA - USP. 2010

POIRIER, Jean. *História dos costumes: o homem e o objeto*. Lisboa: Ed. Estampa, 1999 (volume III).