

CAPITU: ENTRE A ÓPERA E A FÁBULA

Capitu: Beyond Opera and Tales

Pereira de Andrade, Ana Beatriz; Professora Assistente Doutora; Departamento de Design, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC / UNESP; anabiaandrade@faac.unesp.br¹
Rebello Magalhães, Ana Maria; Doutora; Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; anarebel2@yahoo.com.br²
Magalhães de Oliveira, Paula Rebello; Doutora; Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; ; paularebello2@hotmail.com³
Perazzi de Aquino, Henrique; Mestrando em Comunicação, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – FAAC / UNESP; mafuadohpa@gmail.com⁴
Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura.⁵

Resumo:

O artigo propõe reflexões acerca das relações entre Design, Moda, Arte e Fotografia, tendo como objeto de estudo o figurino da minissérie *Capitu*, exibida pela Rede Globo de Televisão. A partir de fontes iconográficas, técnicas e expressões das artes visuais, coloca-se em cena a recriação de formas, cores, texturas e padrões dos aspectos do vestuário de fins do século XIX.

Palavras-chaves: Design; Moda; Arte; Fotografia; Figurinos de Telenovela.

Abstract:

The article proposes reflections over the relationship between Design, Fashion, Art and Photography having as object of study costumes of the TV series ‘Capitu’, which was aired by Rede Globo de Televisão. With iconographic sources, techniques, and visual arts expressions, it is put on stage the recreation of shapes, colors, textures, and patterns of aspects of apparel in the late XIXth Century.

Keywords: Design; Fashion; Art; Photography; Soap Opera Costumes.

¹ Doutora em Psicologia Social - UERJ, Mestre em Comunicação e Cultura - ECO/UFRJ, Bacharel em Comunicação Visual - PUC-Rio. Designer Gráfica e pesquisadora em Design. Coordenadora Científica do NUPE (Núcleo Negro da UNESP para Pesquisa e Extensão), Embaixadora Latinoamericana de Diseño, Membro de Comitês Editoriais e Científicos.

² Doutora em História - UERJ, Mestre em História da Arte - UFRJ, Bacharel em Comunicação Visual - UFRJ. Designer e pesquisadora em Design. Membro de Comitês Editoriais e Científicos. .

³ Doutora em Psicologia Social - UERJ, Estágio Doutoral - PDSE (CAPES) - Faculdade Nova de Lisboa, Mestre em Ciências / Saúde Pública, Especialista em Saúde Mental - ENSP / Fundação Oswaldo Cruz, Bacharel e Licenciada em Psicologia e Formação de Psicólogo – UERJ. Psicóloga e pesquisadora em relações humanas mediadas pelas tecnologias da informação. Membro de Comitês Editoriais e Científicos.

⁴ Mestrando em Comunicação – FAAC/UNESP. Bolsista CAPES. Bacharel em História – USC. Jornalista e pesquisador em Memória Oral e Folkcomunicação.

⁵ Grupo de Pesquisa vinculado ao Departamento de Design – FAAC/UNESP (Camus Bauru) - CNPq. Coordenação: Professora Doutora Mônica Moura.

Introdução

O presente artigo busca abordar relações entre aspectos de Design, Moda, Fotografia e Arte. O figurino da minissérie televisiva *Capitu* traz para a cena a obra de Machado de Assis, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2008, ano do centenário de morte do escritor.

A partir da aproximação ao romance *Dom Casmurro*, a narrativa da minissérie focaliza duas fases do amor de Capitolina, a Capitu. A primeira na adolescência, por Bentinho, e a segunda, quando já casada, por Escobar. As personagens se apresentam sob a ótica do narrador, Dom Casmurro, cujo fluxo de pensamento interfere e constrói uma narrativa, à posteriori, dos fatos vividos. Produz-se uma tensão entre sua percepção do real e a realidade em si.

A opção pelo título *Capitu* mostrou a intenção de afirmar que a linguagem televisiva vai além de uma transposição de um suporte para outro. Estabelece um diálogo entre ambos, na medida em que o texto original e a cronologia foram mantidos, assim como o *mistério* acerca da traição de Capitu.

Busquei a tragicomédia de uma dúvida, do que ela provoca em termos de imaginação. (...) a opção pelo caminho da dúvida eleva o romance ao mítico embate entre o que seja mera aparência das coisas e a verdade do mundo. (CARVALHO, 2010).

O diretor Luiz Fernando Carvalho coloca em cena duas questões presentes em Machado de Assis: a de que a ‘realidade é boa, mas o realismo não serve para nada’ e outra de que a vida seria ‘uma ópera bufa com alguns entremeios de música séria’. Define-se assim, como proposta estética de linguagem, o formato operístico, moderno, não realista, reafirmado na concisão da apresentação das personagens e divisões da ação em cenas curtas. Os capítulos receberam títulos anunciados por cartelas, aludindo ao movimento dadaísta.

A responsabilidade do figurino coube à Beth Filipecki. Cabe ressaltar que, além de experiências anteriores com o diretor, Filipecki tem formação em luz e câmera para cinema e TV. Esses aspectos foram de vital importância para a qualidade dos resultados finais.

O figurino, com inspiração no século XIX, integra elementos da cena contemporânea (aparelhos de MP3 e tatuagens, por exemplo) indicando a atualidade e ressaltando o caráter atemporal da obra machadiana.

Lanterna mágica num labirinto fantasmagórico

(...) Machado, com relação ao tema do progresso e da modernidade social, já se antecipava e, cético, dizia ser uma novidade que já nascia em ruínas (...). Portanto, a idéia da ruína,, (...) também está colocada na encenação da série. (...) me agarrei a essa idéia da ópera e das ruínas e fui. (...) Machado escreveu provérbios irônicos (...). Nada mais moderno do que uma ruína dessas. (CARVALHO, 2008).

Foi o salão da antiga sede do Automóvel Club do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro, a principal locação. Milagres da cenografia, luz, figurino e olhares, multiplicaram esse espaço. O diretor contou, desde o início do projeto, com a participação da equipe de profissionais formada pelo diretor de arte Raimundo Rodriguez, o diretor de fotografia Adrian Teijido, e a figurinista Beth Filipecki. Esta tríade agregava suas experiências e referências às fornecidas pelo diretor, definindo o formato de Capitu.

Carvalho instruiu Rodriguez a inspirar-se no pintor e escultor alemão *Anselm Kiefer*, nascido em 1945, cuja obra tem origem na arte conceitual. Admirador confesso de Warhol e Duchamp, Kiefer utilizava, nos anos 80, “palha, chumbo, processos de queima, rasgões e introdução de legendas”⁶ em seus trabalhos. Também há claras referências a *Robert Rauschenberg*, artista norte-americano, cujas *assemblages* se inserem no neo-dadaísmo da década de 50 e levaram à pop-art na década seguinte⁷.

Figura 1: Urd, Verdandi, Skuld (The Norns). Anselm Kiefer, 1983.

(Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/kiefer-urd-verdandi-skuld-the-norns-ar00036>)

Figura 2: Tribute 21 (Cinema). Robert Rauschenberg, 1994.

(Fonte: <http://www.artnet.com/artists/robert-rauschenberg/>)

⁶ WOOD, 1993, p.247.

⁷ WOOD, 1993, p. 185, 187; ARCHER, 2001, p. 2,3.



Rodriguez explica seu processo criativo:

Eu crio um ambiente onde a gente pode respirar uma textura de Kiefer. Faço todos os cantos, corredores, lugares que tenho certeza que não irão aparecer, porque quero que os atores e outros profissionais que estão trabalhando ali entrem nesse ambiente, se sintam ali. (2008, p.42)

A intenção principal era construir um espaço em ruínas que espelhasse a história de Bentinho, um ‘homem em ruínas’ ou, segundo *Molière*, ‘um doente imaginário’.

Nesse sentido, foram usados materiais alternativos, como jornal e papelão, paredes foram revestidas com camadas de argila. Mantiveram-se os tetos de cores neutras, descascados e os espelhos manchados originais. No chão pintado de preto desenharam-se, com giz, o quintal e o muro vizinhos. Este recurso demonstra, metaforicamente, a possibilidade de Capitu imaginar e sonhar seu próprio mundo. O cenário adquiriu uma forma minimalista, sem paredes, com portas que variavam em dimensão conforme a posição social da personagem. Compunha-se um novo espaço: múltiplo, ilimitado, poético.

A rua encontrava-se no mesmo espaço cênico, recoberta de *afiches* sobrepostos e multifacetados, aludindo às descolagens do fotógrafo e artista *Jacques de la Villeglé*, um dos que trabalhavam com fragmentos de cartazes rasgados, reproduzindo efeitos do envelhecimento e desgaste natural de origem atmosférica. *Villeglé* participou com *Jean Tinguely*, *Arman (Armand*

Fernandez) e Yves Klein da exposição de 1960, em Milão, quando se cunhou o termo *Nouveau Réalisme*⁸.

Figura 3: 122, Rue du Temple. Jacques de la Villeglé, 1968.
(Fonte: <http://www.moma.org/collection/artists/6163?=&page=1>)



O diretor de fotografia respeitou improvisos surgidos ao longo do processo criativo do diretor. Empregaram-se recursos artesanais contemplando a preferência de Carvalho por elementos orgânicos que dispensam a pós-produção.

Lembra Teijido:

(...) o Luiz às vezes ia dormir e acordava com uma nova idéia. (...) Num projeto com o Luiz Fernando é preciso se libertar de preconceitos. Tudo é uma experiência. Eu tentava trabalhar de maneira não convencional. Teve um dia em que me vi fazendo mosaicos de gelatinas, colando uma na outra. Fiz mandrakes (espécie de globo artesanal) com tela de galinheiro, com furos. (2008, p. 38-40)

A título de exemplo, na cena da morte de Escobar, preferiu-se evitar o impacto do realismo. Em vez de ondas do mar, utilizaram-se tecidos brancos, sob os quais o ator se debatia, movimentando-se iluminado lateralmente e por baixo. Para o velório, realizaram-se experimentos com lâmpadas fluorescentes e tecidos translúcidos, fazendo-se ajustes espaciais até a obtenção do resultado definido por Carvalho como ‘caixa branca’.

Enfatizando o princípio estético e caráter operístico, canhões de luz e refletores móveis foram fundamentais para compor cenas, especialmente, nos bailes encenados após o casamento de Capitu. Sombras, texturas e gelatinas fizeram emergir o espaço de lembranças. Imagens em vídeo, ora focadas, ora desfocadas, reforçaram o tom lúdico da luz, a brincar com as memórias. Destaca-se a cena em que “inquietas sombras” projetam-se no espaço da

⁸ ARCHER, 2001, p.26.

antiga casa de D. Casmurro. Desfilam em seu refúgio, a família e personagens que povoavam suas recordações.

A casa era um lugar *nonsense*, como se ele morasse numa caverna. A gente marca essa transição, que ocorre quando ele começa a desconfiar da traição e a tratar mal o filho (que seria de seu melhor amigo, Escobar). A gente então modifica a luz, deixa-a mais densa. A caverna era um grande laboratório de loucura. Usamos projeções, sombras que se mexiam, canhão de luz, cores quentes como amarelo e laranja (...). (2008, p. 42)

As duas fases da narrativa foram, assim, delineadas por luz e cor. Na infância, mais feliz e luminosa, predominavam brancos, sem interferência de gelatinas. Na maturidade, as cores se intensificam, empregando-se o vermelho e contrastes exagerados.

Em experimentações técnicas utilizaram-se equipamentos não convencionais. Para realçar a loucura de Bento o recurso foram lentes de aumento especiais, preenchidas com água. Acopladas a câmeras digitais para cinema, distorciam imagens do ator que se aproximava, alongando-as quando se afastava. Apelidada de ‘lente dom casmurro’ ajudou, ainda, a determinar a textura aquosa dos ‘olhos de ressaca’ de Capitu. A presença do elemento água, constante na narrativa de Dom Casmurro, reflete a personagem que ora flutua, ora se deixa arrastar ‘pelas águas do tempo’.

Figurinos que encantam pela imagem

No universo da representação, o figurino tem um papel peculiar, por ser o elemento que não apenas veste a personagem, ou seja, sua função não é meramente decorativa. Ele traduz a personagem de forma mais imediata para o público. Para mim, a *mise en scène* deve ser uma combinação harmoniosa de gestos (alma da atuação), palavras (corpo da dramaturgia), movimentos e ritmos nas linhas e cores (essência da cenografia e do figurino). É a verdade simbólica no que diz respeito aos personagens. A arte contemporânea é marcada pela diversidade e pela interdisciplinaridade, por isso inventar figurinos que sejam simbólicos e que evoquem personagens através de seu corte e cor. Esse simbolismo está na base de toda arte e de toda a vida. (FILIPECKI, 2008, p. 45).

Figura 4: O Mar de Capitu (saia de casamento/baile). Beth Filipecki. 2015.



Uma das características de Beth Filipecki é projetar considerando a carga afetiva dos atores e atrizes. Para a figurinista não é possível desenvolver trajes de cena sem considerá-los. Neste sentido, *Capitu* ainda acrescentou o desafio inusitado da gravidez das duas intérpretes da personagem (Letícia Persiles e Maria Fernanda Cândido) durante as gravações.

Desde a pré-produção, as primeiras versões de figurinos foram se incorporando às oficinas de improvisação. Os projetos resultavam da observação cuidadosa de gestualidade dos atores e atrizes movimentando-se em exercícios de preparação vocal e corporal. Esta imersão permitiu chegar às configurações significativas e mais adequadas aos objetivos da minissérie.

A metodologia de construção progressiva observada neste e em outros projetos da figurinista, harmonizou-se com a atemporalidade do fluxo de memórias e percepções do narrador. Machado ofereceu indícios preciosos para orientar as buscas de fontes iconográficas, necessariamente variadas, capazes de incorporar conceitos, como esclarece Filipecki:

O próprio Machado forneceu todas as pistas, o que acabou resultando no uso, às vezes, da mesma cor, mas com diferentes tons, que significavam os tempos diferentes da ação. (FILYPECKI, 2008, p. 42.)

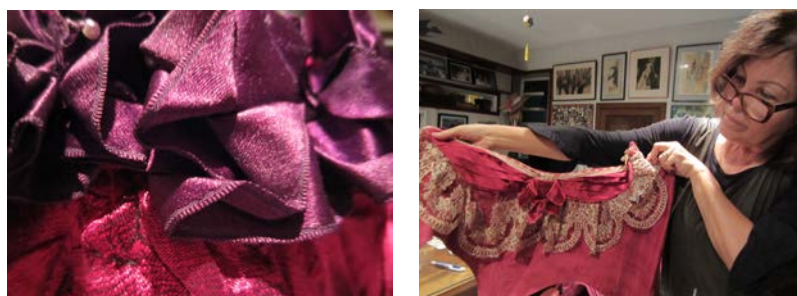
Integrando recursos tecnológicos de manipulação de imagem para montagens e experimentações era possível visualizar, antecipadamente, a incorporação da personagem pelo intérprete. Tais estudos produziram farto material imagético, que se presta à análise e nos permite acompanhar as sucessivas etapas do processo criativo e corporificação das aparências.

Graças à experiência de Beth Filipecki foi possível desdobrar a tarefa de construir roupas no ritmo da produção. Sua equipe reuniu cerca de 20 profissionais, dentre os quais: estilistas e alfaiates, contramestres e costureiras, camareiras, guarda-roupeiros, assistentes, estagiários. Todos empenhados

numa produção artesanal comprometida com a sutileza de detalhes geralmente associada ao trabalho de Filipecki.

Multiplicando possibilidades, a partir de 60 bases de trajes femininos, as customizações empreendidas ao longo das gravações resultaram em número infinito de figurinos. Adereços de Dona Glória ganharam nova visualidade nos trajes de Capitu. Ao vestido de casamento de Capitu integraram-se elementos de trajes da matriarca. A sobreposição de tecidos e adereços indica a proposta de leituras inacabadas, constantemente reelaboradas a cada cena. Nesse caso, a fragmentação estabelece uma unidade visual com o olhar do narrador, construindo e desconstruindo um imaginário à medida que se deixa levar por um processo psicológico destrutivo.

Figuras 5 e 6: Detalhes de bases e peças customizadas. Beth Filipecki. 2015.



Outra característica marcante da trajetória de Filipecki é a criatividade ao empregar materiais alternativos. Em Capitu esta prática estava em sintonia com a equipe de direção de arte e fotografia, permitindo, ainda, superar limitações orçamentárias da minissérie.

Diz a figurinista:

A reutilização de matéria-prima é uma rotina em trabalhos de televisão, por razões econômicas de produção, custo e benefício. Mas nesse caso fundamenta-se também no jogo apaixonante e recorrente de memória. Ao utilizar, de modo recorrente, partes dos figurinos para construir outros figurinos, sem ficar presa a esquemas rígidos de cada personagem, pretendi atender a uma leitura arquetípica do romance de Machado de Assis. Assim, os adereços da mãe (D. Glória) vão estar presentes, ordenados em outra direção, nos trajes simbólicos e volumosos de Capitu. O que mudava apenas era um corte mais enviesado, compondo com o famoso olhar da personagem. (FILYPECKI, 2008, p. 42)

Foram privilegiadas, nos trajes, as formas arredondadas que favorecessem a fusão das épocas. Escobar, por exemplo, veste saia ampla, como as saias femininas, a fim de tornar-se sedutor aos olhos de Bentinho. Nos trajes de Capitu, um corte oblíquo remetia a seu decantado ‘olhar enviesado’ de cigana. Ela veste, na infância, tons claros em camadas de tecidos transparentes e luminosos, acompanhando o movimento da luz (fotografia). Na maturidade, em consonância com o aquecimento das emoções, sobressaem tons quentes. Flores, que anteriormente compunham os vestidos da adolescência, incorporam-se a arranjos para cabelos na idade adulta. A figurinista evita “os excessos de domesticação, desenhando roupas turbulentas, belas, vivas nas gaiolas dos seus quatro metros de armação de saias”.

A proposta de ‘encantar pela imagem’, mencionada por Filipecki, orientou escolhas simbólicas e materiais. Nos bailes, por exemplo, a inspiração veio dos balés impressionistas. A partir de sugestões visuais, presentes numa infinidade de obras impressionistas pesquisadas, definiram-se texturas, cores, formas pictóricas e expressivas, materializadas nas etéreas camadas de tules e organzas.

No figurino de Capitu, o simbolismo do figurino emerge de um jogo recorrente de memória, estabelecendo o contato fugaz de personagens com um tempo não determinado (séc. XIX, XX e XXI). Valorizam-se elementos que realçam tom e ritmo do teatro operístico, em sua relação dialógica com o espaço cênico. Aspectos do exibicionismo possessivo do narrador, ao exibir sua mulher como troféu, corporificam-se, contrastados ao pano de fundo do cenário decadente.

Partindo da ideia de atemporalidade, uma síntese antropofágica faz conviverem bem, as imagens de virgens barrocas, antigas fotografias de Felix Nadar, de 1856, figuras femininas do pintor impressionista Auguste Renoir, e referências ao irreverente figurinista inglês contemporâneo, John Galliano:

Conseguimos dados para uma representação ora cênica, ora mordaz e debochada do mundo das aparências da moda. Galliano, a cada coleção, se apresenta como uma simbiose antropofágica de sua visão de mundo, travestindo de múltiplos elementos visuais outros personagens de sua criação. Também o nosso D. Casmurro, esse narrador inconfiável, ao final de sua encenação, atualiza esse sistema vestimentar. (FILYPECKI, 2008, p. 42)

Num balanço de sua própria experiência desafiadora, a figurinista avalia de forma positiva esta oportunidade para aproximações e transbordamentos criativos:

Se a arte vive das adversidades, em *Capitu*, campo propício para imaginação, transitamos por múltiplas e novas linguagens visuais, novas formas de uso de lentes, novas tecnologias de alta definição para TV, sem a utilização de efeitos digitais, procurando novas estéticas com conteúdos diferenciados, fora dos clichês, iluminação menos convencional, posições de câmera, que acabam fluindo em idéias criativas. (FILIPECKI, 2008, p. 42)

A estética do coração seguindo Machado ...

Capitu talvez tenha sido a personagem de Machado de Assis que mais dividiu a opinião da crítica, a respeito de sua culpa ou inocência. Alguns estão certos de sua fidelidade, apoiados no argumento de que a única versão dos fatos não é confiável, por ser elaborada pelo homem que se considera vítima de traição.

A imagem de *Capitu* corresponde à dúvida expressa por Bentinho/Dom Casmurro, na tentativa de construir uma armadilha narrativa. Permanecerá sempre o enigma.

Na minissérie *Capitu* o figurino nasce das sementes lançadas por Machado de Assis. Em campo fértil, desabrocha, adquire forma e cor, veste as memórias de Dom Casmurro, confere-lhes materialidade, articula-se a espaços arquitetônicos, temporalidades, representações e personagens, que guardam em si todos os tempos.

Como parte da construção coletiva, os figurinos contribuíram para estabelecer o diálogo com a obra, para expor a vida como ópera, em que as máscaras e trajes remetem, metaforicamente, ao mundo social das aparências.

Beth Filipecki empregou, mais uma vez, seu método de construção progressiva dos figurinos, em conexão com o caráter atemporal das memórias, desconstruindo cronologias, ressaltando aspectos existenciais intrínsecos da natureza humana em qualquer tempo.

Chama-se, portanto, atenção para a contemporaneidade do projeto de figurino de *Capitu*, a reunir aspectos visuais, formais e simbólicos, a aproximar e construir pontes entre saberes e fazeres, a tecer diálogos e propor reflexões.

Referências

- ARAUJO, Rosa Maria Barboza de. *A vocação do prazer - a cidade e a família no Rio de Janeiro Republicano*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BERNARDO, Gustavo. *O problema do realismo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BERRINI, Beatriz. *A casa: uma em Machado, outra em Eça*. in: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte (org.). *Recortes Machadianos*. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC, 2008.
- BOSCOV, Isabela. *Ah esses olhos* in Revista Veja. Rio de Janeiro: 10/12/2008.
- BRAVO, Zean. *A eternidade de um enigma*. in Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 23/11/2008.
- CARVALHO, Luiz Fernando. *Aula Inaugural na PUC-Rio*. Rio de Janeiro: 2010.
- CHALHOUB, Sydney. *Machado de Assis historiador*. S. Paulo: Cia das Letras, 2003.
- COARACY, Vivaldo. *Memórias da cidade do Rio de Janeiro: quatro séculos de histórias*. Rio de Janeiro: Documenta Histórica, 2008.
- COLOMGO, Sylvia. *Hoje é dia de Capitu*. in Folha de São Paulo. Folha de S. Paulo: 22/11/2008.
- DAUROIZ, Aline. *Capitu em cartaz*. in O Estado de São Paulo. São Paulo: 03/12/2008.
- EDMUNDO, Luís. *Rio de Janeiro do meu tempo*. 2ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.
- FEIJÃO, Rosane. *Moda e Modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- FILYPECKI, Beth. *Entrevistas concedidas as autoras em atelier e PROJAC*. Rio de Janeiro: 2012, 2014 e 2015.
- FILHO, Francisco Alves. *Capitu é um luxo!* in Isto é. São Paulo: 03/12/2008.
- Memória Globo*. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/> Acesso em: 5 jul 2015.
- MENESES, Elisa. *Arte na TV: a minissérie Capitu*. in, Revista Luz e Cena, ano XI, dezembro de 2008, n. 113, pp.36-45, São Paulo: Editora Música & Tecnologia.
- MERTEN, Luiz Carlos. *Ópera Rock desconcerta pelo que tem de excessivo*. in O Estado de S. Paulo. São Paulo: 16/12/2008.
- MOURA, M. A. *Moda entre a Arte e o Design*. in: Design de Moda-olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.
- MOURA, M. & CASTILHO, K. *A linguagem do Design e da Moda pautando a construção teórica e crítica*. in: Anais do 8º Colóquio de Moda. 2012. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/8-coloquio-de-moda-gt05_artigo-de-gt.php Acesso em: 3 jan, 2014.
- MOURA, M. & CASTILHO, K.. *Moda e Design: Linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica*. 2012, Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/issue/current/showToc> Acesso em: 3 jan, 2014.
- PEREIRA, D. R. *Ensaio sobre traje de cena*. 2012. Disponível em: http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102910_Ensaio_sobre_trajes_de_cena.pdf Acesso em: 3 jan, 2014.
- RESENDE, Beatriz. *Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin*. in O Estado de S. Paulo. São Paulo: 16/12/2008.

RIBEIRO, Marianna Millecco. *Capitu: Análise de um figurino e por um resgate e reconstrução da metodologia de trabalho de Beth Filipecki*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. 2015. Dissertação (Mestrado).

RODRIGUES, Mariana de Faria Tavares. *Mancebos e mocinhas: a moda na literatura brasileira do século XIX*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

ROUBINE, J. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar. 1998.

SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. *Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz: relações de gênero e história em José de Alencar*. Bauru: Edusc. 2012.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SARMENTO, Claudia. *Olhos de esfinge*. in *O Globo*. Rio de Janeiro: 06/06/2008.

SOUZA, G. de M. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

STEIN, Ingrid. *Figuras Femininas em Machado de Assis*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1984.

VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org.). *Diário de Pesquisadores: Traje de Cena*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2012.

_____. *O Traje de Cena como Documento*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2015.

_____. *Para vestir a cena contemporânea*. São Paulo: Estação das Letras e das Cores, 2015.

WOOD, Paul *et alii*. *Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.