

## Traduzindo Capitu: Diálogos entre arte e design de moda *Translating Capitu: Dialogues between art and fashion design*

Ana Beatriz Pereira de Andrade, Ana Maria Rebello, Henrique Perazzi de Aquino,  
Paula Rebello Magalhães de Oliveira

design, moda, arte, fotografia, figurinos de telenovela.

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. Trata também de investigar diálogos entre os profissionais em direção, direção de arte e fotografia e figurino. O foco é o projeto da figurinista Beth Filipecki. A partir de fontes iconográficas, técnicas e expressões das artes visuais, coloca-se em cena a criação de formas, cores, texturas e padrões dos aspectos do vestuário.

*design, fashion, art, photography, soap opera costumes.*

*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. Also, investigate dialogues between the professionals, specially the costume dresser Beth Filipecki. 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.*

### 1 Capitu: entre a ópera e a fábula

*A vida é uma ópera e uma grande ópera.*

*Machado de Assis*

*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.*

*Beth Filipecki*

Para abordar as relações entre aspectos de Arte, Design, Moda e Fotografia voltou-se o foco para o figurino da minissérie televisiva *Capitu*, uma aproximação a partir do romance *Dom Casmurro* de Machado de Assis, exibida pela Rede Globo de Televisão em 2008, ano do centenário de morte do escritor.

Ao escolher o título *Capitu* e optar pela ideia de aproximação, e não de uma adaptação do texto original, o diretor Luiz Fernando Carvalho<sup>1</sup> demonstrou acreditar no potencial da linguagem televisiva para transcender a simples transposição de um suporte para outro. Procurou estabelecer um diálogo entre ambos: manteve a integridade do texto de Machado ao contar a história de *Capitu*, preservou diálogos e cronologia. Como na obra do escritor, o modo de contar a história assumiu mais importância que a história em si. Já velho e solitário, o narrador Dom Casmurro retoma o fio dos acontecimentos de sua vida passada, revê sua história a começar pela infância e adolescência como o Bentinho de *Capitu*. Ela emerge das memórias de Bento/Dom Casmurro e apresenta-se, unicamente, a partir de sua voz e percepção da realidade, uma visão unilateral, uma reconstrução contaminada pela emoção.

<sup>1</sup> Luiz Fernando Carvalho (1960), nascido no Rio de Janeiro, diretor de cinema e TV, reconhecido por trabalhos fortemente relacionados à literatura. Em 2001, dirigiu o longa-metragem *Lavoura Arcaica*. Dentre os trabalhos na televisão, dirigiu os especiais: *Os homens querem paz* (1991), *Uma mulher vestida de sol* (1994), *A farsa da boa preguiça* (1995), as novelas: *Hoje é dia de Maria* (2005), *A pedra do reino* (2007), *Afinal o que querem as mulheres?* (2010) e, no programa da Rede Globo: *Fantástico*, dirigiu quadros baseados em textos de Clarice Lispector (2014).

A atmosfera de *mistério* gerada acerca de uma possível traição de Capitu com Escobar, amigo de Bento, foi mantida como núcleo em torno do qual se desenvolve a trama. Segundo declarou Carvalho, ele buscou a “tragicomédia de uma dúvida, do que ela provoca em termos de imaginação”<sup>2</sup>. Optar pela dúvida, na opinião do diretor, “eleva o romance ao mítico embate entre o que seja mera aparência das coisas e a verdade do mundo”.

Decidido a evitar uma abordagem realista, Luiz Fernando Carvalho orientou-se por questões presentes em Machado de Assis. Para o escritor “*a realidade é boa, mas o realismo não serve para nada*” e, em *Dom Casmurro*, afirma que “*a vida é uma ópera*”. Definiu-se, assim, a proposta estética com formato operístico, moderno, não realista, materializado na maneira de apresentar personagens, na ação fragmentada em cenas curtas, exatamente como os capítulos do livro. Estes micro contos mantiveram, literalmente, os títulos originais.

Desde o início do projeto, o diretor contou com a participação de uma equipe formada, dentre outros profissionais, pelo diretor de arte Raimundo Rodriguez, o diretor de fotografia Adrian Teijido e a figurinista Beth Filipecki. Eles contribuíram com suas experiências profissionais para enfatizar o formato escolhido pelo diretor para a minissérie. Conectaram-se, harmoniosamente, os saberes e fazeres dos campos da Arte, Fotografia e Design de Figurino. Ao focalizar os trajes de cena e a função do figurino em Capitu, não é possível ignorar essa interação.

Como já afirmava Marshall McLuhan, o vestuário, além de ser “extensão da pele”, possui função como “meio de definição do ser social”<sup>3</sup>, estabelece uma comunicação simbólica não verbal. Informa, visualmente, sobre características, valores individuais e sociais. Quando se trata da comunicação visual de cena, as roupas, adereços e complementos do vestir constituem suportes de mensagens e contribuem para traduzir a imagem estética e poética oferecida ao público pela direção. No caso da televisão, o figurino constitui visualmente a ponte entre personagens e telespectadores, além de contribuir para a melhor compreensão do sentido do texto.

Embora seja parte de um projeto coletivo, o figurino de Capitu traz a marca de Beth Filipecki, tanto na metodologia do processo criativo, quanto na perspectiva do olhar. Coube a ela a responsabilidade de “traduzir” Capitu. Foram de vital importância para a qualidade dos resultados finais, suas experiências em projetos anteriores com o diretor, a formação profissional e seus conhecimentos de luz e câmera para cinema e TV.

No universo ficcional, a caracterização de personagens envolve escolhas materiais, simbólicas e estéticas que devem estar em harmonia com as demais linguagens para construir significados compatíveis com a visão do diretor. Em Capitu, o desafio era refletir a universalidade e o caráter atemporal da obra machadiana, uma vez que o escritor “dá a sua literatura uma fagulha de transcendência e de futuro”<sup>4</sup>. As pesquisas para elaborar o figurino, portanto, não se restringiram a buscar inspirações na moda do século XIX, pois era preciso afinar-se à ideia de transcender um tempo ou contexto determinados e rejeitar a simples reconstituição de época. Foi necessário recorrer a sugestões visuais de diferentes origens históricas e culturais, mesclá-las à cultura contemporânea, incluindo-se, por exemplo, elementos atuais como tatuagens, fones de ouvido, aparelhos de MP3.

O processo criativo, segundo Filipecki, teve por fim “encantar pela imagem”, propor novas estéticas e sempre levar em consideração a complexidade das percepções de um novo público multimídia.

---

<sup>2</sup> CARVALHO, 2008

<sup>3</sup> McLuhan, 1988: 140-143.

<sup>4</sup> Carvalho, 2010.

## 2 Ruínas, lanterna mágica, 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.*

Luís Fernando Carvalho

*É exatamente porque as lembranças das antigas moradas são revividas como devaneios que as moradas do passado são imperecíveis dentro de nós.*

Gaston Bachelard

Por conectar-se à ideia de ruína, posta em cena na minissérie por Luís Fernando Carvalho, a escolha para principal locação recaiu sobre o palacete da antiga sede do Automóvel Club do Brasil, no Centro do Rio de Janeiro. Esse casarão abandonado e decadente apresentava condições ideais para conter todos os ambientes cenográficos, todos os tempos da narrativa e contar a história de Capitu como uma ópera, em palco único. Solucionava, ainda, problemas menos poéticos, com limitações orçamentárias.

Seria o espaço adequado para desenrolar o fio das memórias de Bento/Dom Casmurro, em seu esforço de trazer de volta os “tempos idos” e “deitar ao papel as reminiscências”, pensando em reviver, assim, o vivido. Como observou Gaston Bachelard, ao evocar lembranças da casa “adicionamos valores de sonho. Nunca somos verdadeiros historiadores; somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida”<sup>5</sup>.

Uma equipe de mágicos impregnou o interior do velho palácio com a atmosfera dos devaneios de Dom Casmurro, em seu esforço inútil para “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência”<sup>6</sup>. Cenografia, luz, figurino fizeram nascer um novo espaço: múltiplo, ilimitado, poético. Os cenários adquiriram uma forma minimalista, sem paredes, com portas que variavam em dimensão conforme a posição social de personagens. Alguns elementos móveis e simples insinuavam mudanças de ambiente.

Instruído por Carvalho, o diretor de arte Raimundo Rodriguez inspirou-se na obra do pintor e escultor alemão *Anselm Kiefer*, a fim de realçar o aspecto deteriorado do local, para que espelhasse a história de Bentinho, um ‘homem em ruínas’ ou, como definiria *Molière*, ‘um doente imaginário’.

Rodriguez criou um ambiente onde se podia “respirar uma textura de Kiefer”<sup>7</sup> que, nos anos 80, utilizava em seus trabalhos “palha, chumbo, processos de queima, rasgões e introdução de lendas”<sup>8</sup>.

Figuram entre as referências, ainda, técnicas presentes em obras de Robert Rauschenberg, artista norte-americano que realizou desde projetos teatrais e coreografias a happenings. Suas *assemblages*<sup>9</sup> elaboradas a partir de objetos, fotografias e recortes de jornais, inserem-se no Neodadaísmo<sup>10</sup> da década de 50 e levaram à *Pop Art* na década seguinte<sup>11</sup>.

---

<sup>5</sup> Bachelard, 1993:26.

<sup>6</sup> Machado de Assis, 1997:17.

<sup>7</sup> Raimundo Rodriguez apud, Menezes, 2008:42.

<sup>8</sup> Wood, 1993:247.

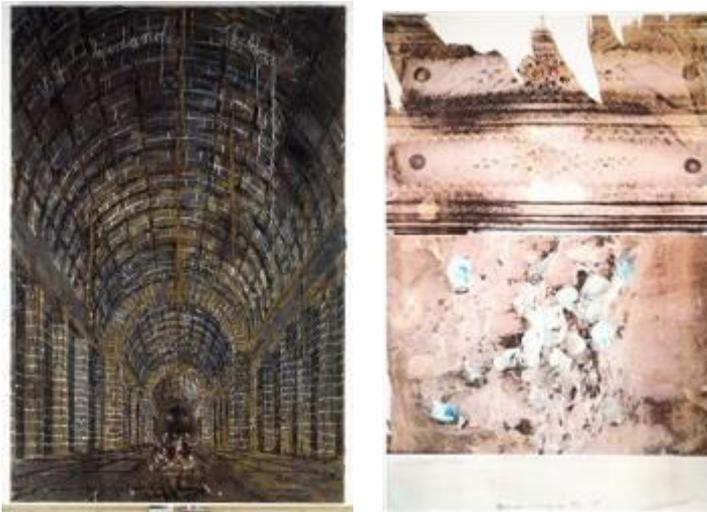
<sup>9</sup> Definição imprecisa dada a obras que, a partir da década de 50 do século XX, reuniram na construção criativa, fragmentos de materiais naturais ou fabricados. CHILVERS:32.

<sup>10</sup> Os trabalhos de Rauschenberg e Jasper Johns foram denominados Neodadaístas devido ao emprego particular de temas do cotidiano.

<sup>11</sup> Wood, 1993:185,187; Archer, 2001:23.

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/>)



Em *Capitu* aplicaram-se materiais alternativos, como jornal e papelão. A fim de aproveitar e ampliar a aparência naturalmente degradada do espaço cenográfico mantiveram-se as cores neutras esmaecidas dos tetos descascados, os espelhos manchados originais e algumas paredes receberam camadas de argila.

Para tornar visíveis lembranças da adolescência de Capitu e Bentinho, as árvores e o muro do jardim foram desenhados a giz no chão pintado de preto, como um quadro negro. Imagens projetadas de plantas e flores aparecem como pano de fundo para a jovem Capitu, livre para imaginar e sonhar seu próprio mundo.

A rua encontrava-se, por vezes, no mesmo espaço cênico, recoberta de *afiches*<sup>12</sup> sobrepostos, como a técnica empregada nas obras do fotógrafo e artista *Jacques de La Villeglé*. Suas colagens com pedaços de cartazes rasgados reproduziam as consequências naturais do desgaste de origem atmosférica e aludiam à efemeridade dos produtos da sociedade de consumo.

*Villeglé* participou com *Jean Tinguely*, *Arman (Armand Fernandez)* e *Yves Klein* da exposição de 1960, em Milão, na qual surgiu o *Nouveau Réalisme*<sup>13</sup>. Os artistas desta corrente se opunham ao Expressionismo Abstrato, utilizavam nas obras, imagens da cultura de massa ou objetos de consumo, do cotidiano, em *assemblages*, ou fixos diretamente na tela.

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



<sup>12</sup> O mesmo que cartazes.

<sup>13</sup> Archer, 2001:26.

Referências a *Jacques de la Villeglé* encontram-se, também, no projeto gráfico das vinhetas introdutoras dos micro contos, em que se dividem os capítulos da minissérie. Os títulos são os mesmos usados por Machado de Assis, mas embora funcionem como as cartelas empregadas nos filmes mudos dos primórdios do cinema, as da minissérie inovam no design gráfico. Remetem às colagens e descolagens para incorporar, convenientemente, o aspecto de decadência e transitoriedade. Os títulos se sobrepõem ao fundo composto por fragmentos de papel rasgado e amarrado, reconstituídos diante dos olhos do telespectador.

O diretor de fotografia Adrian Teijido tirou proveito de recursos artesanais para lidar com improvisos surgidos ao longo do processo criativo do diretor. Tal prática contemplava a preferência de Carvalho por elementos orgânicos que dispensavam a pós-produção. Havia a necessidade de ser flexível, inovar ao buscar técnicas e materiais à altura dos desafios propostos.

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. (Teijido apud, Menezes, 2008: 38-40).

Soluções criativas contribuíram para suavizar o impacto do realismo como, por exemplo, na cena da morte de Escobar. Preferiu-se oferecer uma imagem poética do afogamento ao simular vagas do mar bravio por meio de tecidos brancos, em movimentos ondulantes, a envolver e arrastar o ator. A iluminação, voltada a diferentes direções, ampliava o efeito de luta infrutífera contra a força das águas.

Para o enterro de Escobar, realizaram-se experimentos com lâmpadas fluorescentes e tecidos translúcidos, fazendo-se ajustes espaciais até alcançar o resultado, definido por Carvalho, como “caixa branca”. Contra esse fundo imaculadamente branco destacaram-se as figuras de personagens consternados, a desfilar solenes, em trajes negros e véus fúnebres.

Canhões de luz e refletores móveis favoreceram a composição de cenas, especialmente nos bailes, após o casamento de Capitu, nos quais a luz enfatizou o princípio estético, o caráter operístico e valorizou aspectos do figurino.

As lembranças fugidias, no dizer de Gaston Bachelard, assumem no espaço da casa, “tonalidade” diferente das recordações do mundo exterior, porque “a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”<sup>14</sup>. Jogos de sombras e texturas, imagens em vídeo, ora focadas, ora desfocadas, reforçaram o tom lúdico da luz, no poético brincar da imaginação com a memória. Ao tentar reviver a casa antiga, a fantasmagoria dos sonhos invadia as reminiscências. Espectros da família e personagens do passado de Dom Casmurro esgueiravam-se pelas paredes deste refúgio.

Beatriz Berrini observa como foram expressas, por meio da escrita de Dom Casmurro, as frustrações de sua relação com a casa.

Todo Bentinho está dentro das quatro paredes desse lar reconstruído em vão. Ao tentar agarrar o Passado vê-se de mãos absolutamente vazias. Único recurso é tentar reconstruí-lo pela escrita, e o resultado é Dom Casmurro. A vida foi-se, a palavra permanecerá. (Berrini, 2008:205).

A proximidade entre as condições do narrador e da casa perpassa diferentes momentos da narrativa, absorvida pelo espaço cenográfico. Está presente nas ruínas, na decadência, nos vazios e recônditos, apenas iluminados por lampejos de memórias. Para captar o clima sombrio das cenas finais, de acordo com Teijido, a luz recebeu tratamento específico.

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... (Teijido apud, Menezes, 2008:42)

---

<sup>14</sup> Bachelard, 1993:25-26.

Cor e luz demarcaram as diferentes fases da narrativa. Nos dias felizes e luminosos da infância de Bentinho e Capitu predominavam brancos, sem interferência de gelatinas. A maturidade exigiu cores mais intensas e contrastes fortemente marcados.

Em experimentações técnicas utilizaram-se equipamentos não convencionais. O enlouquecimento de Bento/Casmurro foi destacado por lentes de aumento especiais, preenchidas com água. Acopladas a câmeras digitais para cinema, distorciam as imagens ou as alongavam, de acordo com a proximidade ou distanciamento o ator. Tal recurso, apelidado: *lente dom casmurro*, determinou, ainda, a textura aquosa dos “olhos de ressaca” de Capitu. A presença constante do elemento água na narrativa de Dom Casmurro reflete a personagem, a flutuar ou se deixar-se arrastar “*pelos águas do tempo*”.

### 3 Figurinos que encantam pela imagem

*Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos  
e que, contudo precisamos aprender a vê-lo.*

*Maurice Merleau-Ponty*

*Atores são carentes quando estão montando seus personagens.  
O figurino é sua pele afetiva na construção desse mundo fabular.*

*Beth Filipecki*

Beth Filipecki compreende a relevância do figurino para compor a imagem poética e a visualidade de personagens. Ao recobrir corpo do ator, como “pele afetiva” confere, inegavelmente, sentido a personagens, enquanto o corpo, ao vestir-se, dá significação ao figurino. Este contribui com as demais linguagens de cena e recursos para a legibilidade do texto, segundo proposta e visão do diretor.

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). (Filipecki apud, Menezes, 2008:45).

Para a figurinista não há como desenvolver trajes de cena sem levar em conta a carga afetiva de atores e atrizes. Desde a pré-produção da minissérie, as primeiras versões de figurinos incorporaram-se às oficinas de improvisação. Gestualidade e postura dos atores e atrizes, durante exercícios de preparação vocal e corporal, conduziram à configuração significativa do projeto, adequada aos objetivos da minissérie.

No caso da minissérie Capitu, apresentada em cinco capítulos, temos um figurino construído ao longo das oficinas de improvisação. Esse processo consiste em uma revisão sucessiva do entrelaçamento traje-ator-representação. (Filipecki apud, Silva e Milleco, 2017).

A metodologia de construção progressiva, observada neste e em outros projetos da figurinista respeitou, em Capitu, a questão da atemporalidade do fluxo de memórias e percepções do narrador. O texto de Machado ofereceu indícios preciosos para fundamentar investigações de fontes iconográficas. Estas, necessariamente muito variadas, deviam incorporar a universalidade e as camadas de tempo que envolvem a narrativa, sugerir formas e cores, “o que acabou resultando no uso, às vezes, da mesma cor, mas com diferentes tons, que significavam os tempos diferentes da ação”, como esclarece Filipecki<sup>15</sup>.

O conhecimento e a experiência trazem uma liberdade maior nas interpretações das fontes iconográficas e textuais, bem representada no figurino de Capitu. Os trajes criados para os personagens de Machado de Assis precisam refletir sua capacidade de atravessar o tempo e a aparência das coisas, em outras palavras, sua contemporaneidade (Filipecki apud, Silva e Milleco, 2017).

Referências imagéticas, garimpadas nas pesquisas prévias, formaram uma coletânea organizada em pastas de arquivo ou álbuns, por personagem, ou como sugestões gerais. As diferentes origens das numerosas fontes iconográficas confirmam a opção por amplo leque de

---

<sup>15</sup> Apud Menezes, 2008:45.

possibilidades, com potencial para sintetizar conceitos, favorecer desdobramentos e novas soluções ao longo do percurso.

Figura 4: Folhas de colagens (pranchas) da pasta de referências de Dona Glória. Fonte: Acervo Beth Filipecki.



Tal multiplicidade de fontes de inspiração, inclusive cinematográficas, como o filme *O Leopardo* de *Luchino Visconti*<sup>16</sup> possibilitaram lidar com as peculiaridades de cada personagem. Encontram-se desde reproduções de ornamentos arquitetônicos, litografias do século XIX, esculturas barrocas, a pinturas impressionistas de temas femininos e domésticos, em obras de *Renoir*<sup>17</sup> e *Berthe Morisot*<sup>18</sup>, dentre outros. Sugestões visuais sobre a temática do ballet, mencionadas pela figurinista, especialmente as de *Degas*<sup>19</sup> indicaram texturas, cores e formas configuradas em etéreas camadas de tule e organza na indumentária de *Capitu*. Foi oportuno e enriquecedor o olhar às propostas do irreverente figurinista britânico contemporâneo, *John Galliano*<sup>20</sup>. Em seu processo criativo Galliano costuma mesclar elementos visuais de diversas culturas e épocas, história da arte e fantasia, numa espécie de síntese “antropofágica”, marca de suas coleções.

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 Dom Casmurro, esse narrador inconfiável, ao final de sua encenação, atualiza esse sistema vestimentar. (Filipecki apud, Menezes, 2008: 44).

Em *Capitu*, recursos tecnológicos de manipulação de imagem antecipavam efeitos visuais da incorporação de personagens pelos intérpretes. Montagens por computação gráfica sobrepunham fotografias dos atores a pinturas, desenhos e fotos antigas.

<sup>16</sup> Luchino Visconti (1906-1976) foi um dos mais importantes diretores do cinema italiano. Dentre os numerosos filmes que dirigiu, destaca-se *O Leopardo* (Il Gattopardo) de 1963, sobre a obra de mesmo nome de [Giuseppe Tomasi di Lampedusa](#), em que recria a atmosfera palaciana e a vida da aristocracia, durante o processo de unificação italiana na Sicília.

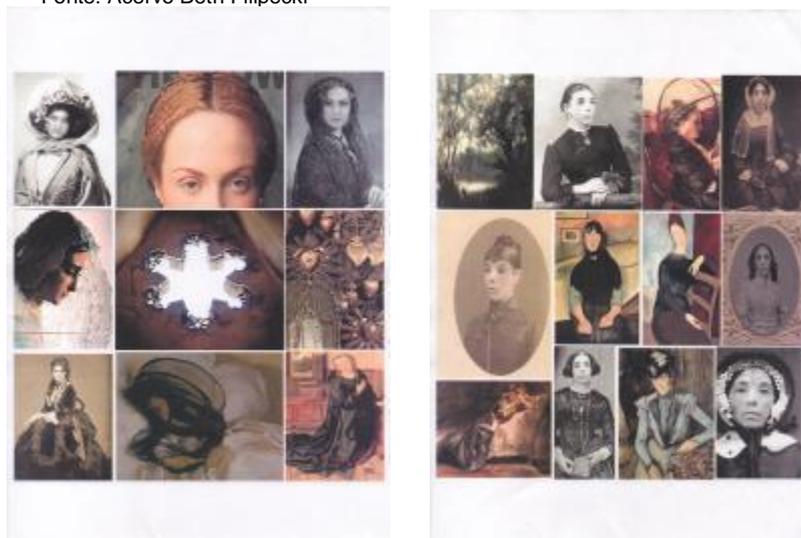
<sup>17</sup> Pierre Auguste Renoir (1841-1919) pintor impressionista francês, talvez um dos mais apreciados devido às pinturas de temas belos e alegres, especialmente crianças e mulheres. Era grande admirador da forma feminina

<sup>18</sup> Berthe Morisot (1841-1895) pintora impressionista francesa. Sua especialidade eram cenas domésticas representadas com técnica suave e delicada.

<sup>19</sup> Edgar Degas (1834-1917) pintor, artista gráfico e escultor francês. Não pintava ao ar livre como seus contemporâneos impressionistas. Deixou inúmeras obras com a temática do balé.

<sup>20</sup> Juan Carlos Antonio Galliano Guillén (1960) nasceu em Gibraltar, estudou na St Martins College of Art and Design, Londres. Foi o primeiro britânico a assumir o controle criativo de uma casa de moda francesa.

Figura 5: Folhas de colagens (pranchas) das pastas de referências de Dona Glória e prima Justina.  
Fonte: Acervo Beth Filipecki



Diversos estudos, esboços em papel vegetal e experimentações produziram farto material imagético, que se presta à análise e permite acompanhar sucessivas as etapas do processo criativo e a corporificação das aparências por atores e atrizes.

A familiaridade com ritmos acelerados de produção em experiências anteriores de Beth Filipecki com projetos de indumentária concorreram para o bom desempenho da construção de roupas em curto espaço de tempo. Sua equipe reuniu aproximadamente 20 profissionais, dentre os quais: “estilistas e alfaiates, contramestres e costureiras, camareiras, guarda-roupeiros, assistentes, estagiários”<sup>21</sup>, empenhados numa produção artesanal dinâmica, comprometida com a pesquisa e sutileza de detalhes, geralmente associadas a trabalhos de Filipecki.

Multiplicaram-se opções de figurinos, a partir de 60 bases de trajes femininos e das customizações empreendidas ao longo das gravações. Elementos dos trajes de Dona Glória, mãe de Bentinho, ganhavam nova visualidade nos de Capitu. A sobreposição de tecidos e complementos contemplou a proposta de leituras deixadas em aberto, reelaboradas a cada cena. Nesse caso, a fragmentação estabeleceu unidade visual com o olhar do narrador à medida que mergulha no processo psicológico vertiginoso e destrutivo, a construir, desconstruir e reconstruir, novamente, um imaginário acerca da “primeira amada”<sup>22</sup>.

Figuras 6 e 7: Detalhes de bases e peças customizadas. Beth Filipecki. 2015. Fonte: Acervo Pessoal.



<sup>21</sup> Beth Filipecki, apud MENEZES, 2008: 41

<sup>22</sup> MACHADO DE ASSIS, 1997: 250.

Práticas usuais em projeto de figurino para televisão, empregar materiais alternativos e reutilizá-los atende, nesse caso, à finalidade de ressignificar, simular pertencimento a outro contexto. A reciclagem, como traço de união entre diferentes épocas da narrativa, está em consonância com as metas das equipes de direção de arte e fotografia.

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. (Filipecki apud, Menezes, 2008:42).

Optar por formas circulares e orgânicas contemplou exigências da construção de sentido e singularidade de cada personagem. Pode ser citada como exemplo, a modelagem mais ampla da batina de Escobar, amigo seminarista de Bentinho. Quando Escobar se põe a dançar sobre a mesa, Tal recurso acentua a graciosidade de seus movimentos, tornando-o sedutor aos olhos cheios de admiração de Bentinho. As diferenças entre os figurinos de Escobar e Bento perpassam toda a história, contrapondo características da personalidade dos personagens.

Três fases da vida de Bento Santiago e Capitu ganham visibilidade por meio dos figurinos e efeitos de luz. O ponto de partida foi o texto original de Machado de Assis, sua cronologia. No primeiro momento prevalece a luminosidade da infância no aconchego do lar. A busca dessa luz levou ao movimento impressionista, no qual os pintores substituíram formas tradicionais de captação pictórica da luz por técnica mais ágil, que fixasse sensações visuais imediatas, sem retoques e com notas cromáticas puras<sup>23</sup>. As roupas de Bentinho e Capitu, em tons claros, captam e refletem nuances luminosas, imprimem o ar jovial e descontraído às cenas.

Figura 8: Cena da adolescência de Capitu e Bentinho. Vividos por Letícia Persiles e César Cardadeiro.  
Fonte: Memória Globo



Na fase adulta, os figurinos de Bento aludem à pintura realista, segundo Filipecki, em tons acinzentados para compor “os trajes do jurista burguês que lida com o trabalho e defende sua respeitabilidade”<sup>24</sup>. Nas cores, dobras e movimentos em ondas das gravatas insinua-se, em Bento, a contaminação simbólica do mar de Capitu.

A terceira fase corresponde ao envelhecimento de Bento, imerso no conflito psicológico, fruto de sua imaginação doentia. Cores escuras, sombrias transmitem a profundidade de sua ruína. “A imagem distorcida de seu olhar é ressaltada pela luz expressionista.”<sup>25</sup>

O simbolismo do mar definiu o conceito e a construção do figurino da personagem Capitu, metáfora de movimentos livres, contínuos, plenos de vitalidade ou mistérios insondáveis. Montagens fotográficas de Miguel do Rio Branco<sup>26</sup>, que associam imagens de espuma do mar

<sup>23</sup> ARGAN, 1995: 75-77

<sup>24</sup> Filipecki apud, SILVA e Milleco, 2017

<sup>25</sup> Filipecki apud, SILVA e Milleco, 2017

<sup>26</sup> Miguel do Rio Branco (1946), artista brasileiro: pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações multimídia.

a efeitos similares em tecidos, motivaram a figurinista a incorporar espumas do mar à indumentária de Capitu<sup>27</sup>. A espuma derrama-se dos “olhos de ressaca” e se espalha nas camadas inferiores das saias, em especial, da Capitu menina, a acentuar a delicadeza do vestido leve, das saias em tons claros e camadas de tecidos transparentes e translúcidos. Pequenos elementos florais, emprestados do jardim, aderem aos vestidos, como filigranas entrelaçadas com delicadeza nas composições.

Figura 9: O Mar de Capitu: Saia do casamento/baile. Beth Filipecki. 2015. Fonte: Acervo Pessoal



Na maturidade, em consonância com o aquecimento das emoções, sobressai o colorido intenso. Alternam-se azuis e verdes profundos como o oceano a violetas e tons mais quentes do vermelho ao vinho. O corte oblíquo remetia a seu decantado ‘olhar enviesado’ de cigana. Flores, que anteriormente adornaram os vestidos da adolescência, incorporam-se a arranjos para cabelos na idade adulta. Avolumam-se os vestidos nas saias e sobressaias. As dobras da roupa indicam um temperamento forte e resolutivo, por isso, a figurinista evitou “*excessos de domesticação, desenhando roupas turbulentas, belas, vivas nas gaiolas dos seus quatro metros de armação de saias*”<sup>28</sup>.

Pequenos detalhes: um corte enviesado, preguinhas, dobras, nuances de cor, pedacinhos que reunidos ou intercambiados transmitem sensações, induzem a percepções sobre personagens e suas relações complexas dentro da trama. Os fragmentos configuram a unidade visual entre figurino e o olhar do narrador, costurada pelo fio das recordações.

Machado narra em camadas construídas pela memória do protagonista. Da mesma forma, o figurino é construído utilizando camadas de diferentes tecidos tingidos à mão. Para mim as sobreposições, com suas dobras e desdobramentos, representam máscaras e a “fantasmagoria” de Bento Santiago; doente imaginário habitado por seus fantasmas que retornam para assombrá-lo e a nós! (Filipecki apud, Silva e Milleco, 2017).

De acordo com as memórias de Bento, a matriarca D. Glória, transita entre o genuflexório e o altar, deixa transparecer a condição de viúva no modo de vestir aristocrático e austero. Usa como complementos, medalhas, terços e véus, que afirmam sua profunda religiosidade e compõem toilettes sóbrias e apropriadas. Respeitável e ativa, a matriarca assume ares de rainha, soberana do lar. Um molho de chaves que traz preso à cintura denota o status de senhora absoluta de seus domínios.

<sup>27</sup> Ribeiro, 2015, p:45,178 (anexo)

<sup>28</sup> Beth Filipecki, apud Menezes, 2008:44.

Figura 10: D. Glória, como rainha-mãe de Bentinho. Vivida por Eliane Giardini. Fonte: Memória Globo



Para o penteado de D. Glória a inspiração veio de uma fotografia de 1856, feita no estúdio de Félix Nadar<sup>29</sup>, que mostra Marie Laurent<sup>30</sup> com penteado preso e adornado por pente de tartaruga. Esta imagem coincide com a descrição de Dom Casmurro quando evoca a mãe, com os cabelos “em bandós”, fixos “sobre a nuca por um velho pente de tartaruga”<sup>31</sup>.

Ao analisar sua própria experiência desafiadora, a figurinista avaliou de forma positiva a 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 apud, Menezes, 2008: 45-46).

Liberdade criativa e independência contribuíram para a construção simbólica de personagens, para delinear seus aspectos sociológicos e psicológicos, no desenvolvimento de uma narrativa audiovisual integrada, que reunia diferentes expressões artísticas, eruditas e populares coerentes com as direções apontadas por Machado de Assis.

Machado é singular na maneira de reunir fatos e pessoas. Seu texto permite idas e vindas entre diferentes universos. O que vemos nos figurinos de *Capitu* é o resultado de um processo de seleção de imagens orientado pela pesquisa e pela interação com as equipes de produção e direção. (Filipecki apud, Silva e Milleco, 2017).

A proposta de ‘encantar pela imagem’, mencionada por Filipecki, fundamentou o projeto, orientou escolhas simbólicas e materiais para valorizar e realçar o tom e o ritmo do teatro operístico. A relação afetiva da figurinista com o projeto de indumentária transparece ao longo processo criativo. Afirma sua convicção de que é preciso “colocar o coração no projeto”<sup>32</sup> sem perder de vista a função do figurino na teledramaturgia, como parte importante de uma construção coletiva.

<sup>29</sup> Felix Nadar (1820-1910) fotógrafo, caricaturista francês dedicou-se à fotografia ainda em seu início. Foi um dos pioneiros a usar iluminação artificial em seu estúdio, em Paris, que sediou a primeira exposição dos pintores impressionistas em 1874.

<sup>30</sup> Marie Laurent (1826-1910), nome de solteira de Marie Laurent Pasteur. Ela teve importante participação nas pesquisas de seu esposo Louis Pasteur, famoso químico e bacteriologista francês. Atuou sempre, ao lado dele, como secretária, relatora e assistente científica.

<sup>31</sup> Machado de Assis, 1997:26.

<sup>32</sup> Filipecki apud Silva e Milleco, 2017.

#### 4 Por uma estética do coração

*O coração faz pulsar interiormente o desejo de expressar nos trajes a linguagem textual, a fabular, a construir narrativas, a tecer as redes de conexões.*

*Beth Filipecki*

*A criação não existe sem um mergulho para entender e refletir*

*Beth Filipecki*

Capitu talvez tenha sido a personagem de Machado de Assis que mais dividiu a opinião da crítica literária a respeito de sua culpa ou inocência. Alguns, certos de sua fidelidade, apoiam-se 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, para nos enredar. Permanecerá sempre o enigma. A verdadeira essência de Capitu sempre nos fugirá, como escapou ao próprio Bento Santiago.

Na minissérie Capitu os figurinos nascem das sementes lançadas por Machado de Assis. Em campo fértil, desabrocharam, adquiriram forma e cor, vestiram as memórias delirantes de Dom Casmurro, conferiram-lhes materialidade. O vestir articulou-se aos espaços arquitetônicos, à luz, caracterizou personagens que guardavam em si a atmosfera de todos os tempos. Configurou a interface entre Arte, Design, Moda e Fotografia.

Como parte da construção coletiva, os figurinos contribuíram para estabelecer diálogo com a obra e Machado de Assis e expor a vida como ópera. Os trajes de cena remetem, metaforicamente, ao mundo social das aparências. Entrelaçam-se aos fios da trama, com alusões à superficialidade e hipocrisia reinantes na sociedade do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX.

Beth Filipecki empregou, mais uma vez, seu método de construção progressiva do figurino, conectando-o ao caráter atemporal e universal das memórias de Dom Casmurro, a desconstruir cronologias, ressaltar aspectos sociais e existenciais intrínsecos da natureza humana em qualquer tempo.

O tecer redes, conectar disciplinas ou áreas afirma, tanto a singularidade quanto possíveis convergências. Mostra a compreensão da importância de trocas profissionais entre práticas e saberes. Chega-se a essa constatação ao analisar projetos interdisciplinares de indumentária criados por Beth Filipecki. Nestes, diluem-se contornos e as áreas passam a cooperar e dialogar. Observam-se, ainda, princípios enunciados por Villém Flusser, no sentido da inter-relação de conceitos materializada de forma planejada.

Ao atribuir relevância ao um “mergulho para entender e refletir” na gênese do processo de criação, Filipecki reforça o valor da pesquisa, da informação e do compartilhar conhecimentos na prática do ofício. No aspecto afetivo, a busca da “estética do coração” segue os passos e orientação de Machado de Assis, mas sugere um transbordamento desse o mar de Capitu em futuros projetos.

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

#### Referências

ARCHER, Michael. 2001. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes.

ARGAN, Giulio Carlo. 1992. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 1995. Arte e crítica da arte, 2<sup>a</sup> ed. Lisboa: Estampa.

BACHELARD, Gaston. 1993 A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes.

- BERNARDO, Gustavo. 2011. O problema do realismo de Machado de Assis. Rio de Janeiro: Rocco.
- BERRINI, Beatriz. 2008. A casa: uma em Machado, outra em Eça. in: MARIANO, Ana Salles; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte (org.). Recortes Machadianos. São Paulo: Nankin: EDUSP: EDUC.
- BOSCOV, Isabela. 2008. Ah esses olhos... in: Revista Veja. Rio de Janeiro: 10/12/2008.
- BRAVO, Zean. 2008. A eternidade de um enigma. In: Jornal O Globo. Rio de Janeiro: 23/11/2008.
- CARVALHO, Luiz Fernando. 2008. Aula ministrada na PUC-Rio. Rio de Janeiro: 05/09/2008.
- CHILVERS, Ian. 1996. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes.
- COLOMGO, Sylvia. 2008. Hoje é dia de Capitu. In: Folha de São Paulo. Folha de S. Paulo: 22/11/2008.
- DAUROIZ, Aline. 2008. Capitu em cartaz. In: O Estado de São Paulo. São Paulo: 03/12/2008.
- FEIJÃO, Rosane. 2011. Moda e Modernidade na belle époque carioca. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- FILIPECKI, Beth. 2012, 2014, 2015. Entrevistas concedidas às autoras em atelier e PROJAC. Rio de Janeiro.
- FILIPECKI, Beth. 2012. Entrevistas concedida a Fausto Viana, Kathia Castilho e Rosane Muniz, PUC-SP, São Paulo: 24/04/2012.
- FILHO, Francisco Alves. Capitu é um luxo! In: Isto é. São Paulo: 03/12/2008.
- FLUSSER, Villém. 2007. O Mundo Codificado: por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Cosac Naify.
- FONSECA, Joaquim da. 1999. Caricatura: a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. 1997. Dom Casmurro. Santiago: O Globo/Click Editora.
- MCLUHAN, Marshall. 1988. Os meios de comunicação como extensões do homem. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix.
- Memória Globo. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com>>. Acesso em: 05/05/2017.
- MENEZES, Elisa. 2008. 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. 2008. Ópera Rock desconcerta pelo que tem de excessivo. in O Estado de S. Paulo. São Paulo: 16/12/2008.
- MOURA, M. A. 2008. Moda entre a Arte e o Design. in: Design de Moda-olhares diversos. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- MOURA, M. & CASTILHO, K. 2012. A linguagem do Design e da Moda pautando a construção teórica e crítica. in: Anais do 8º Colóquio de Moda. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/8-coloquio-de-moda-gt05\\_artigo-de-gt.php](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/8-coloquio-de-moda-gt05_artigo-de-gt.php)>. Acesso em: 05/05/2017.
- MOURA, M. & CASTILHO, K. 2012. Moda e Design: Linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/issue/current/showToc>>. Acesso em: 05/05/2017.
- 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](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102910_Ensaio_sobre_trajes_de_cena.pdf)>. Acesso em: 05/05/2017.

- RESENDE, Beatriz. 2008. Capitu, Brecht, Bentinho e Janis Joplin. in: O Estado de S. Paulo. São Paulo: 16/12/2008.
- RIBEIRO, Marianna Millecco. 2015. Capitu: Análise de um figurino e por um resgate e reconstrução da metodologia de trabalho de Beth Filipecki. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Escola de Belas Artes. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- RODRIGUES, Mariana de Faria Tavares. 2010. Mancebos e mocinhas: a moda na literatura brasileira do século XIX. São Paulo: Estação das Letras e Cores.
- ROUBINE, J. 1998. Linguagem da encenação teatral. Rio de Janeiro: Zahar.
- SILVA, A. C.S da e MILLECO, M. 2017. Entrevista com Beth Filipecki, figurinista de Capitu (2008). in: Machado de Assis Linha, vol.10, n.20. São Paulo: Jan/Abr. 2017. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S198368212017000100147&lng=en&nrm=iso&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S198368212017000100147&lng=en&nrm=iso&tlng=pt)>. Acesso em: 05/05/2017.
- SOARES, Ana Carolina Eiras Coelho. 2012. Moça educada, mulher civilizada, esposa feliz: relações de gênero e história em José de Alencar. Bauru: Edusc.
- SOUZA, Gilda de Mello e. 1987. O espírito das roupas: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras.
- SARMENTO, Claudia. 2008. Olhos de esfinge. in: O Globo. Rio de Janeiro: 06/06/2008.
- STEIN, Ingrid. 1984. Figuras Femininas em Machado de Assis. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- VIANA, Fausto e MUNIZ, Rosane (org.). 2012. Diário de Pesquisadores: Traje de Cena. São Paulo: Estação das Letras e das Cores.
- \_\_\_\_\_. 2015. 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.
- WOOD, Paul et al. 1998. Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify.

### **Sobre o(a/s) autor(a/es)**

Ana Beatriz Pereira de Andrade; PhD, UNESP, Brazil <[anabiaandrade@openlink.com.br](mailto:anabiaandrade@openlink.com.br)>

Ana Maria Rebello; PhD, UERJ, Brazil <[anarebel2@yahoo.com.br](mailto:anarebel2@yahoo.com.br)>

Henrique Perazzi de Aquino; Mestrando – Bolsista CAPES, UNESP, Brazil  
<[mafudadopa@gmail.com](mailto:mafudadopa@gmail.com)>

Paula Rebello Magalhães de Oliveira; PhD, UNIVERSO, Brazil <[paularebello2@hotmail.com](mailto:paularebello2@hotmail.com)>