

**TRADUZINDO A IMAGEM FEMININA:  
REFLEXÕES SOBRE O FIGURINO DE  
O PRIMO BASÍLIO E CAPITU**

*Translating the feminine image:*

*Reflections on the costumes of O Primo Basílio and Capitu*

Pereira de Andrade, Ana Beatriz; Professora  
Assistente Doutora; Departamento de Design, Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho” – FAAC / UNESP; [anabiaandrade@faac.unesp.br](mailto:anabiaandrade@faac.unesp.br)<sup>1</sup>  
Rebello Magalhães, Ana Maria; Doutora;  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; [anarebel2@yahoo.com.br](mailto:anarebel2@yahoo.com.br)<sup>2</sup>  
Magalhães de Oliveira, Paula Rebello; Doutora;  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ; ;  
[paularebello2@hotmail.com](mailto:paularebello2@hotmail.com)<sup>3</sup>  
Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo:  
sistemas, objetos e cultura.<sup>4</sup>

**Resumo:** O artigo propõe reflexões sobre a imagem feminina a partir da análise do figurino das principais personagens femininas das minisséries *O Primo Basílio* e *Capitu*, exibidas na Rede Globo de Televisão, respectivamente nos anos de 1988 e 2008. Abordam-se, ainda, aspectos das relações entre Design, Moda, Arte, por meio das fontes iconográficas, técnicas e expressões das artes visuais, presentes no processo de criação de formas, cores, texturas e padrões que conferem visibilidade a aspectos do vestuário e das representações do feminino.

**Palavras-chaves:** Representações femininas; Figurino; Design; Moda; Arte.

---

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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. .

<sup>3</sup> 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. Membro de Comitês Editoriais e Científicos.

<sup>4</sup> Grupo de Pesquisa vinculado ao Departamento de Design – FAAC/UNESP (Camus Bauru) - CNPq. Coordenação: Professora Doutora Mônica Moura.

**Abstract:** *The article proposes reflections on the feminine image from the analysis of the costumes of the main female characters of the miniseries *O Primo Basílio* and *Capitu*, displayed on Rede Globo television, respectively in the years of 1988 and 2008. The authors use analytical approaches that include the relationships between design, fashion, art, through the iconographic sources, techniques and expressions of the visual arts, present in the process of creating shapes, colours, textures and patterns that confer visibility on aspects of clothing and women's representations.*

**Keywords:** *Female representations; Costume; Design; Fashion; Art.*

## Introdução

O objetivo do presente trabalho é refletir sobre a imagem feminina nas minisséries *O Primo Basílio* e *Capitu*<sup>5</sup>, exibidas na Rede Globo de televisão, respectivamente nos anos de 1988 e 2008, a partir da análise dos figurinos das principais personagens femininas que emergem do universo ficcional de Eça de Queiroz (1845-1900)<sup>6</sup> e Machado de Assis (1839 -1908)<sup>7</sup>.

Compreende-se que nas obras literárias há riqueza de menções ao cotidiano e aspectos da vida feminina. Nas versões televisivas destas obras, ao lado de cenários e objetos, os figurinos cumprem a função de nos transportar à época das narrativas. Falam da vida social e cultural, evocam sentimentos, vivências e memórias individuais.

Como lembra Michelle Perrot, “a memória das mulheres é vestida”<sup>8</sup>. Justifica-se, portanto, o foco de análise voltado aos projetos de figurino desenvolvidos por Beth Filipecki, por traduzirem e conferirem visibilidade ao tema da mulher. Tal enfoque contempla a crescente importância de considerá-la objeto de estudo e pesquisa.

O figurino d’*O Primo Basílio* permitiu entrever, por meio das representações de personagens femininas, suas diferentes formas de lidar com imposições conservadoras, valores e expectativas. Expuseram-se, materializados nos trajes, normas e padrões que determinavam o vestir.

<sup>5</sup> *O Primo Basílio*, adaptação da obra homônima de Eça de Queiroz, (publicada em 1878), concebida por Gilberto Braga e Leonor Bassères. *Capitu*, aproximação televisiva a partir de *Dom Casmurro* de Machado de Assis (publicado em 1899), realizada e dirigida por Luiz Fernando Carvalho.

<sup>6</sup> José Maria Eça de Queiroz, considerado um dos mais populares escritores portugueses do século XIX, foi renovador e grande mestre do romance português moderno.

<sup>7</sup> Joaquim Maria Machado de Assis, escritor brasileiro, nascido no Rio de Janeiro, foi jornalista, contista, cronista, romancista, poeta, teatrólogo e fundou a cadeira número 23 da Academia Brasileira de Letras.

<sup>8</sup> PERROT, 2005, p.39.

Em *Capitu*, o desafio era contemplar a universalidade e o caráter atemporal da obra machadiana, uma vez que o escritor aponta para além de seu tempo, pondo em cena o jogo de forças e sentimentos que constituem os seres humanos. As pesquisas para elaborar o figurino, assim, não se restringiram a inspirações na moda do século XIX ou à simples reconstituição de época. Era preciso recriar, por meio dos trajes, a atmosfera de mistério em torno de *Capitu*. Sua essência real, impossível de apreender, constitui ao mesmo tempo, fonte de fascínio e índice de um olhar masculino, parcial, voltado ao comportamento e à vida feminina.

Detalhes descritos em textos literários, como *O Primo Basílio* e *Dom Casmurro*, assim como imagens das artes visuais, registram a força dos jogos de poder e aparências que regiam a moda e demarcavam diferenças entre modos de trajar de homens e mulheres, enfatizando características formais e simbólicas, distintivas de cada grupo.

Como afirma Marshall McLuhan, o vestuário, além de ser “extensão da pele”, possui função como “meio de definição do ser social”<sup>9</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. Na versão televisiva, contribuem para traduzir a imagem estética e poética oferecida ao público telespectador.

A multiplicidade de sugestões literárias e a diversidade de referências gráfico-visuais permitiram que se colocassem em cena, materializados nos projetos de figurino de *O Primo Basílio* e *Capitu*, aspectos da vida e da imagem feminina nas últimas décadas do século XIX, em Portugal e no Brasil.

### **Em *O Primo Basílio*: traduzindo desejos, vestindo frustrações**

*O Primo Basílio*, duramente criticado no Rio de Janeiro na época de seu lançamento, em 1878<sup>10</sup>, foi acusado de ferir a moral e os bons costumes.

<sup>9</sup> MCLUHAN, 1988, p. 140-143.

<sup>10</sup> Ver sobre a recepção de *O Primo Basílio* na Capital brasileira: ANDRADE, MAGALHÃES e OLIVEIRA, 2014. p.76-105.

Refletindo acerca dos valores morais na sociedade portuguesa de seu tempo, Eça de Queiroz tecia críticas à burguesia provinciana de Lisboa.

Oferecendo-se à percepção do público, os trajes de cena mediaram o processo da construção ficcional televisiva e ensejaram a imersão na trama. Ressaltaram diferenças entre espaços e práticas, evidenciando características individuais, aspectos econômicos e emocionais, demarcando estética e materialmente as esferas do feminino e masculino.

Observa-se que, para criar uma ilusão convincente simularam-se, muitas vezes, materiais de época, não mais disponíveis cem anos decorridos do tempo em que se passou a história. Recriaram-se tecidos, peças rendadas e bordadas, componentes dos trajes e complementos. Xales, mantilhas, bijuterias portuguesas e outros acessórios reforçaram características culturais, aparências e comportamentos.

Mudanças nos modos de vestir ao longo do século XIX, referidas por Gilda Mello e Souza, geraram certo antagonismo, marcado por “dismorfismo acentuado na moda” que seria “simétrico ao duplo padrão de moralidade do século”<sup>11</sup>, um para os homens, outro para as mulheres. A evolução da moda conferia ao grupo masculino uma existência despojada e confortável, afirmativa da autoridade e respeitabilidade burguesas. O grupo feminino devia expressar recato, dissimular, cobrir e proteger o corpo quase por inteiro. Os espartilhos opressores que formatavam o “talhe de vespa” chegavam a causar-lhes dificuldades respiratórias. Não é de admirar que elas empalidecessem e parecessem sempre prestes a desmaiar!

As personagens femininas são veículos das análises de Eça de Queiroz, a partir do ponto de vista masculino. Por meio de Luísa, ele aborda os males do transbordamento romântico. Inicialmente é apresentada como “boa dona de casa”, “asseada”, “amiga do ninho e das carícias do macho”. Parece reunir em si todas as virtudes esperadas pela sociedade: naturalmente bonita, frágil, submissa, doce, agradável e fiel. Sua vida muda, no entanto, quando se apaixona pelo primo Basílio e comete adultério. Perde a inocência, a noção de realidade. Perde-se, confunde-se quanto a valores e os próprios sentimentos.

<sup>11</sup> SOUZA, 1987. Ver capítulo: *O Antagonismo*, p.52-85.

As pressões vivenciadas, tornadas visíveis por meio das aparências das mulheres, remetem às dimensões de ordem e desordem, amor e paixão. Mary Del Priore observa que “o modelo de desordem sensual contrapõe-se à necessidade de recato, que deve ser obedecida até à força. Se o castigo não for humano, administrado pelo marido ou pelo confessor, será Divino”<sup>12</sup>. Ao tomar posse de seu corpo, Luísa vê-se condenada pela ousadia de desejar.

A seleção de cores e tecidos na minissérie reforçou aspectos sociais e psicológicos da trama, acentuando sutilezas das relações entre personagens. Leveza, suavidade e cores claras, por exemplo, opuseram visualmente Luísa, “um anjinho cheio de dignidade”, à maldosa criada Juliana, evidenciando a tensão entre as duas. Juliana invejava a aparência de Luísa.

Naomi Wolf<sup>13</sup> fala de como a beleza das mulheres constitui um padrão estabelecido culturalmente, a partir do olhar masculino, para levá-las à submissão e dependência. O domínio masculino se exerce por meio desse padrão, forçando-as a uma competição “antinatural”, configurada na tentativa de Juliana apropriar-se da beleza da patroa por meio das roupas que esta vestia. A roupa apresenta-se como elemento de barganha assumindo relevância nas relações intrapessoais e interpessoais.

Conhecedora do romance secreto entre Basílio e Luísa, Juliana ameaça expor seu segredo. As posições de poder entre as duas se invertem, assim como os modos de vestir. Luísa perde as cores e o brilho, enquanto Juliana abandona as roupas escuras e monótonas, metamorfoseada graças às peças de roupa subtraídas à patroa, em troca de seu silêncio.

Para traduzir visualmente a Luisinha da primeira fase, “serzinho meigo e louro”, “alegre como um passarinho”, combinaram-se sugestões das obras de Claude Monet (1840-1926)<sup>14</sup> e de Gustav Klimt (1862-1918)<sup>15</sup> realçando, por

<sup>12</sup> DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 36.

<sup>13</sup> WOLF, 1992, p.15.

<sup>14</sup> Monet passou a pintar paisagens orientado por Eugène Boudin (1824-98). Com Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-99) e Frédéric Bazille (1841-70), iniciou o grupo impressionista, entre 1860 e 1870. Expuseram as obras no atelier do fotógrafo Nadar. Propunham trocar processos tradicionais de captação pictórica da luz para fixar sensações visuais de modo imediato, sem retoques, empregando notas cromáticas puras.

<sup>15</sup> Pintor e artista gráfico austríaco, iniciador da *Sezession* vienense. Inspirou-se no impressionismo, simbolismo e Art Nouveau. Foi muito requisitado como retratista. A luminosidade indicada pela figurinista para a personagem Luísa pode ser vista no retrato de *Sonja Knips*, de 1898. ARGAN, 1992. p. 211. CHILVERS, 1996, p. 286.

meio da delicadeza vaporosa e transparente dos tecidos, a luminosidade da fisionomia.

Como contraponto à representação de Luísa, os desenhos de Beth Filipecki<sup>16</sup> para caracterizar a atormentada Juliana foram inspirados nas pinturas *O absinto* de Edgar Degas (1834-1917)<sup>17</sup> e no clima pungente de *O dia seguinte* de Edvard Munch (1863-1944)<sup>18</sup>.

Os tipos humanos comuns e decadentes reproduzidos por Degas em *Absinto* expressam desalento na relação com o ambiente circundante, enquanto Edvard Munch focalizou temas como o desejo, a inveja e alguns estados psicológicos extremos. Sua obra *O dia seguinte* sugeriu elementos para compor visualmente o final da trajetória de Juliana, caída e derrotada pela própria ambição desmedida.

Diferente de Juliana, a cozinheira Joana transpira a sensualidade das mulheres camponesas, libertas das imposições da cultura urbana. As diferenças entre as duas criadas, afirmada nos modos de vestir, saltam aos olhos. Juliana, sóbria, contida, circula entre a realidade dos patrões burgueses e a sua. Frustrada, espreita em busca de um segredo que mude, magicamente, sua vida. O espaço de Joana é a cozinha, onde se exacerbam prazeres sensoriais e os apetites são estimulados. Filha de lavradores do Minho exhibe naturalmente sua robustez, peitos fartos e cabelos lustrosos. Não perde tempo a ouvir conversas. Prefere viver os prazeres da vida e aproveitar as folgas para encontrar seu amante às escondidas.

A jovem Joana vestiu-se com a simplicidade descontraída das camponesas representadas nas pinturas do naturalista português, José Vital Branco Malhoa (1855-1933), adepto da pintura ao ar livre e temas campestres.

Dona Felicidade e Leopoldina, amigas de Luísa, completam o quadro de referências à realidade feminina. Dona Felicidade personifica o temor à velhice solitária e triste que, na época, assombrava as mulheres solteiras. Com cerca de cinquenta anos, “muito nutrida”, cabelos mesclados de fios

---

<sup>16</sup> Segundo depoimento de Beth Filipecki às autoras.

<sup>17</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>18</sup> Edvard Munch, pintor, litógrafo, xilógrafo e água-fortista norueguês.

brancos a denunciar a idade, sofria de problemas gástricos que a impediam de “espartilhar-se” seguindo os ditames da moda. Suas formas “transbordavam”.

Seguir os padrões de beleza física estabelecidos exigia sacrifícios do grupo feminino. Para Dona Felicidade, empenhada em manter-se desejável aos olhos do conselheiro Acácio, significava a esperança de ser notada, correspondida e a possibilidade de realizar o distante sonho de casamento. Beth Filipecki compôs a imagem desta senhora, a partir de sugestões presentes em trajes, penteados e mantilhas dos retratos de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor e artista gráfico espanhol.

A amiga de Luísa cujo convívio desagradava ao marido Jorge, era Leopoldina. Desta se reprovava o fato de compensar o casamento infeliz com casos amorosos extraconjugais. Seu belo corpo prestava-se a vestidos colados às curvas harmoniosas que atraíam olhares dos homens. Na roupa se reforçam os sinais da moralidade suspeita, motivo de sua marginalização.

Estas mulheres, personagens de um contexto que Del Priore denomina “século hipócrita”<sup>19</sup> buscavam formas possíveis de expressar seu inconformismo. Os resultados na história, nada compensadores, foram morte, solidão, discriminação. Para elas, era um tempo de desejos contidos e liberdades frustradas.

### Capitu e os mistérios da alma feminina

Ao escolher o título *Capitu* e optar por uma aproximação, em vez de adaptar o texto original de Machado de Assis, o diretor Luiz Fernando Carvalho<sup>20</sup> apoiou-se no potencial da linguagem televisiva para transcender a simples transposição de um suporte para outro. Mantendo um diálogo entre ambos, preservou a integridade, cronologia e diálogos do texto literário para contar a história de Capitu, enfatizando o modo de contar a história mais do que a história em si.

<sup>19</sup> DEL PRIORE. 2011. p.55-101. O capítulo versa sobre histórias íntimas do século XIX e denomina-se *Um século hipócrita*.

<sup>20</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).

Somos conduzidos pelo narrador, Dom Casmurro, já velho e solitário, que retoma o fio dos acontecimentos de sua vida passada, a começar pela infância e adolescência. Capitu emerge das memórias de Bento/Dom Casmurro, é apresentada por ele segundo sua percepção da realidade. Tudo que se sabe de Capitu vem de uma visão unilateral, contaminada pelas emoções de Bento.

A atmosfera de mistério em torno da possível traição de Capitu com Escobar, amigo de Bento, manteve-se como núcleo da trama na versão televisiva. O diretor buscou fixar a “tragicomédia de uma dúvida” por elevar “o romance ao mítico embate entre o que seja mera aparência das coisas e a verdade do mundo”<sup>21</sup>.

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, contribuíram para estabelecer diálogo com a obra de 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, aludem à superficialidade e hipocrisia reinantes na sociedade do Rio de Janeiro das últimas décadas do século XIX, principalmente no que diz respeito à condição feminina.

Na representação de Capitu, as cores, elemento simbólico pleno de significados, desvelam as duas fases de sua vida. A primeira, leve e feliz, se expressa por cores claras, que também convinham às jovens inocentes e casadoiras. O simbolismo do mar definiu o conceito e a construção do figurino desta personagem, metáfora de movimentos livres, plenos de vitalidade, por vezes, de mistérios insondáveis.

Montagens fotográficas de Miguel do Rio Branco<sup>22</sup>, associando imagens de espuma do mar a efeitos similares em tecidos, motivaram a figurinista a incorporar espumas do mar à indumentária de Capitu<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> CARVALHO, 2008.

<sup>22</sup> Miguel do Rio Branco (1946), artista brasileiro: pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações multimídia.

<sup>23</sup> RIBEIRO, 2015, p.45 e p.178 (anexo).

Derramando-se dos “olhos de ressaca” sobre as camadas inferiores das saias, em especial, da Capitu menina, acentuam a delicadeza dos vestidos claros e leves, em camadas de tecidos transparentes e translúcidos. Pequenos adornos florais, emprestados do jardim, entrelaçam-se aos vestidos, como filigranas, em delicadas composições.

Na maturidade, o aquecimento das emoções, pede um colorido mais intenso. Alternam-se azuis, verdes profundos como o oceano, violetas e tons quentes, do vermelho ao vinho. Um corte oblíquo remete ao decantado ‘olhar enviesado’ de cigana, lembrado pelo narrador como sinal de astúcia e dissimulação. As flores, resinificadas, incorporam-se a arranjos para cabelos. Avolumam-se os vestidos, aprofundam-se as dobras da roupa, índices do temperamento resoluto, que levou a figurinista a evitar “excessos de domesticação, desenhando roupas turbulentas, belas, vivas nas gaiolas dos seus quatro metros de armação de saias”<sup>24</sup>.

Entre os atributos físicos femininos valorizados pelo olhar masculino no século XIX incluem-se os braços, em geral ocultos por mangas, como exigiam os bons costumes burgueses e a moda parisiense. Só nos vestidos de baile era permitido exibi-los. D. Casmurro enaltece os belos braços de Capitu, mas confessa os ciúmes, quando olhos de outros homens são atraídos por seus encantos. Ele prefere que ela não os mostre.

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 de suas recordações. Um olhar masculino configurando e exercendo controle sobre o universo feminino.

De acordo com as memórias de Bento, D. Glória sintetiza o modelo de amor maternal. Virtuosa, transita entre o altar e o genuflexório. Deixa transparecer a condição de viúva no vestir aristocrático e austero, afirmativo do recolhimento esperado das mulheres respeitáveis, que deviam resguardar-se,

---

<sup>24</sup> Beth Filipecki *apud* MENEZES, 2008, p. 44.

abdicando da “sensibilidade sexual”<sup>25</sup>. A profunda religiosidade transparece nas medalhas, terços e véus. Com altivez, a matriarca assume ares de rainha, soberana do lar, levando um molho de chaves sempre preso à cintura como senhora absoluta de seus domínios.

D. Glória reuniu, ao longo da vida, seu próprio acervo de preciosidades, guardados diversos, pentes, pedaços de mantilhas. Compartilha alguns desses tesouros com Capitu, quando a menina se faz moça. Capitu reúne, costura e borda esses fragmentos, enquanto aguarda a volta do amado. Como afirma Michelle Perrot<sup>26</sup>, o vestir configura as memórias das mulheres. Elas revivem fatos da vida por meio dos vestidos que usam, por complementos cuja cor ou forma lembram seus amores. Pequenas relíquias cujo valor inestimável só elas conhecem.

### Considerações finais

A imagem das mulheres, seus corpos, roupas, formas, gestualidade, seu jeito de andar, falar, olhar e até mesmo seu riso ou choro, centralizam as relações de poder no século XIX. A aparência delimitava diferenças entre homens e mulheres no sistema patriarcal. O sexo forte e nobre distanciava-se do sexo fraco e belo. Os romances, músicas e artes visuais registram o culto à fragilidade feminina, fruto do narcisismo do sexo dominante diante do sexo oprimido. Eles sentiam-se mais fortes diante da debilidade delas.

Das representações de textos literários, emerge a presença feminina, ainda que a partir do ponto de vista masculino. Há, entretanto, mais silêncios do que falas de mulheres. Mal sabemos como elas próprias se viam e como sentiam. As Luíças, Capitus e tantas outras são apenas imaginadas.

A partir de uma linguagem visual específica, a ficção televisiva permitiu vislumbrar as questões que permeavam o universo feminino, nas evocações de personagens e enredos, visões de mundo, seus significados e valores.

Os projetos de figurino de Beth Filipecki reforçaram o impacto dramático ao reconfigurar aspectos da narrativa literária, contribuindo

---

<sup>25</sup> WOLF, 1992, p.19.

<sup>26</sup> PERROT, 2005. p.39.

visualmente para integrar o espectador àqueles contextos sociais, históricos e culturais. O figurino articulou a complexidade singular do meio televisivo sintonizando-a com imaginários propostos por Eça de Queiroz e Machado de Assis.

N'O *Primo Basílio*, Eça de Queiroz deixa transparecer uma imagem feminina fraca e fútil, dependente, incapaz de seriedade ou razão. O tema central, adultério, que dividiu opiniões da crítica em sua época, determinou a construção de identidades e características das personagens femininas.

Machado de Assis propõe a imagem enigmática de Capitu. Ela nasce da dúvida expressa por Bentinho/Dom Casmurro, tentando nos enredar em sua armadilha narrativa. A verdadeira essência de Capitu sempre nos escapará, como ao próprio Bento Santiago, deixando no ar a aura de mistério que envolve a natureza da mulher, do ponto de vista masculino.

Os projetos de figurino, diretamente conectados ao imaginário da moda feminina, delineiam perfis e indicam lugares ocupados pela mulher na sociedade. Os modos de vestir, na ficção como na realidade, marcam sua presença e sinalizam para a necessidade de se aprofundarem estudos que desvelem as transformações, lutas e conquistas femininas ao longo do tempo.

## Referências

ANDRADE, Ana Beatriz P de, MAGALHÃES, Ana M. Rebello, OLIVEIRA, Paula R. M. de. **Lado a Lado: ritmos, poemas, sonhos... ilusões da modernidade.** In: *Ensaios em Design: pesquisa e projetos*. Bauru, SP: Canal 6, 2013. p. 64-85.

ANDRADE, Ana Beatriz P de, MAGALHÃES, Ana M. Rebello, OLIVEIRA, Paula R. M. de. **O Primo Basílio: entretecendo Design, Moda e Arte.** In: *Ensaios em Design: práticas interdisciplinares*. Bauru, SP: Canal 6, 2014. p. 76-105.

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

\_\_\_\_\_. **Arte e crítica da arte**, 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. **Da Sedução.** Campinas: S.P.: 1991

CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2014.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil.** São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.

- \_\_\_\_\_. **História do amor no Brasil**. São Paulo: Contexto, 2005.
- FEIJÃO, Rosane. **Moda e Modernidade na belle époque carioca**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.
- FILIPECKI, Beth. **Entrevistas concedidas às autoras em Atelier e no PROJAC**. Rio de Janeiro: 2012, 2014 e 2015.
- FILIPECKI, Beth. **Entrevista concedida a Fausto Viana, Kathia Castilho e Rosane Muniz**, PUC-SP, São Paulo: 24/04/2012.
- Guia do Museu Rafael Bordallo Pinheiro**. Lisboa: Maiadouro, 2005.
- LAVÉ, James. **A roupa e a moda: uma história concisa**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. **Dom Casmurro**. Santiago: O Globo/Click Editora, 1997.
- MAGALHÃES, Ana M. Rebello. **Visíveis porque risíveis**. Presença portuguesa na caricatura do Rio de Janeiro: sopros de modernidade no traço e no humor de Julião Machado (1895-1920). Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UERJ.
- MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 1988.
- Memória Globo**. Disponível em: <<http://memoriaglobo.globo.com/>>. Acesso em: 15 jan. 2014.
- PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- QUEIROZ, Eça. **O Primo Basílio**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Best-Bolso, 2011.
- 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 Tavares. **Mancebos e mocinhas: moda na literatura brasileira do século XIX**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.
- SILVA, A. C.S da e MILLECO, M. **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 15 jan. 2014.
- SILVA, Raquel Henriques da. **Desenhar para rir: A sociedade burguesa ao espelho**. In: LEITE, Ana Cristina (Coord.). **Guia do Museu Rafael Bordallo Pinheiro**. Lisboa: Maiadouro, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **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.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza:** como as imagens da beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.