Arte: Design Monnerat

O PRIMO BASÍLIO

Entretecendo Design, Moda e Arte

O presente artigo se propõe a abordar relações entre aspectos em Design, Moda e Arte, colocando em cena o figurino da minissérie televisiva O Primo Basílio. A adaptação da obra homônima de Eça de Queiroz foi concebida por Gilberto Braga e Leonor Basséres e exibida em 1988 pela Rede Globo de Televisão.

(...)

ANA BEATRIZ PEREIRA DE ANDRADE
ANA MARIA REBELLO MAGALHÃES
PAULA REBELLO MAGALHÃES DE OLIVEIRA

A história se passa em Lisboa, final do século XIX, delineando um panorama analítico da sociedade portuguesa. Empregando linguagem coloquial, o autor apresenta uma visão crítica dos aspectos que circunscrevem o monótono cotidiano burguês, no interior do qual se revela a intimidade insípida do casal Luísa e Jorge. Em torno deles giram personagens instrumentais para expor um recorte realista da frágil moralidade social. A vida de Luísa agita-se com o retorno a Lisboa do primo Basílio, antigo namorado. Despertam-se desejos e sentimentos adormecidos e os dois se envolvem novamente. A criada Juliana, invejosa e oportunista, descobre a infidelidade da patroa. Sucedem-se os sofrimentos de Luísa, pressionada pela chantagem de Juliana, pois sentia-se culpada por ousar transpor limites socialmente impostos às mulheres casadas na época. Luísa adoece e, por fim, morre tragicamente nos braços do marido, como se a mediocridade da vida, da qual se alienara por breve período, finalmente a tivesse vencido. Expondo o adultério de Luísa, Eça de Queiroz traz para o foco um dos "pecados" que a sociedade burguesa costumava ocultar sob o véu da hipocrisia. Um escândalo, especialmente por refletir sobre a questão da fidelidade conjugal feminina de mulheres da elite.[1]

Para desenvolver a cenografia e direção de arte na minissérie foram reproduzidos, com precisão, atmosferas e espaços descritos por Eça de Queiroz em sua obra, incluindo-se desde objetos de cena aos pratos servidos às refeições. A produção, considerada inovadora para a época, gravou episódios tanto no Brasil como em Portugal, sendo utilizados recursos provenientes do cinema, por meio do olhar de Edgar Moura.

No artigo intitulado O Primo Basílio: um estudo do processo de transcodificação da narrativa literária para a narrativa televisual, as pesquisadoras Élica Paiva e Lucia Moreira ressaltam que, no desenrolar da ação, o detalhismo evidencia-se pelos cortes e movimentos de câmera.

A fim de tratar das relações propostas neste artigo, voltar-se-á o foco para os figurinos de O Primo Basílio, inspirações e escolhas

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

de Beth Filipecki, profissional reconhecida pelo preciosismo em termos de pesquisas para novelas e minisséries de época. Neste caso, desenvolveu o projeto partindo, preferencialmente, de sugestões visuais de movimentos artísticos que, a partir da segunda metade do século XIX, buscavam reagir à permanência do ideal clássico acadêmico, dentre os quais sobressaem o naturalismo, em especial sua vertente portuguesa, o movimento impressionista e movimento italiano dos macchiaioli.

O percurso da figurinista sinaliza para a natureza acurada de suas realizações. Após haver estudado Artes Cênicas na Escola Nacional de Belas Artes, Beth Filipecki especializou-se em indumentária, sendo a única aprovada para um curso de iluminação, na Rede Globo, coordenado pelo cenógrafo e iluminador Peter Gasper. Aprendeu fotografia, fundamentos de câmera e vídeo, dramaturgia de luz e composição de luz para televisão. Percebe-se em seus projetos como figurinista a importância deste aprendizado.

O início da atuação de Filipecki em produções televisivas deu-se por indicação da professora Maria Augusta Rodrigues (EBA/UFRJ) e o primeiro programa com sua assinatura foi a minissérie Ciranda Cirandinha, em 1978. Premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), em 1983, revelou que encontrara no artista Marc Chagall os elementos para compor o programa Inspetor Geral. Este fato confirma que dialogar com as artes visuais é uma constante no processo metodológico de criação da figurinista. A este processo, como supervisora de montagens de óperas e balés, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, acrescentou a complexidade nas modelagens, atribuindo rigor às reconstituições históricas.[2]

A trajetória valeu o reconhecimento à Beth Filipecki, sempre que estão envolvidos trajes de cena para adaptações de histórias de época. Recentemente, assinou os figurinos da telenovela Lado a Lado. Esta obra de ficção recriava a atmosfera do Rio de Janeiro na Primeira República a partir de um projeto de figurino que teve o mérito de ampliar a ilusão de temporalidade oferecida ao público.[3]

2 Informações contidas no depoimento concedido ao Memória Globo por Beth Filipecki, em 09/04/2007.

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

Ressalta-se que a origem de muitas inspirações para o projeto de figurino de O Primo Basílio foram indicadas por Beth Filipecki em entrevistas e encontros.

O pesquisador da Escola de Comunicação e Artes da USP, Dalmir Rogério Pereira, contribui com alguns princípios acerca de trajes de cena e figurinos no artigo: Ensaiando sobre traje de cena. Emprega-se a expressão traje de cena para designar os que se utilizam em cenas artísticas, entretanto, pode considerar-se o termo figurino como um sinônimo. O autor remete a Jean Jaques Roubine, quanto à noção de bom figurino, compreendido como o que interage com o conjunto da produção, sendo capaz de instaurar, de maneira mais profunda, relações com a realidade. Adota-se, portanto, o termo figurino, por ser tecnicamente utilizado em televisão.

Cabe ressaltar que, na época da primeira exibição d'O Primo Basílio, a Federação das Associações Portuguesas e Luso Brasileiras reconheceu a importância da minissérie para difundir a cultura portuguesa e a literatura de Eça de Queiroz no Brasil.

Para enriquecer o quadro iconográfico, Beth Filipecki reafirmou a coerência de suas opções recorrendo a obras de artistas visuais contemporâneos de Eça de Queiroz, sobretudo, aqueles que se afinavam com as propostas antiacadêmicas, surgidas no século XIX, voltadas à renovação de ideias, modelos literários e artísticos.

Sabe-se que o próprio Eça de Queiroz foi um dos participantes do movimento revolucionário, idealista e literário que aconteceu em Portugal entre 1860 e 1880, conhecido como "Geração de 70".[4] Relacionava-se com pintores naturalistas portugueses, do Grupo do Leão que reagiam à permanência do ideal clássico acadêmico, voltando-se à realidade, ao registro de gente e lugares concretos.

As fontes iconográficas referidas às autoras pela figurinista abrangeram diferentes momentos, técnicas e expressões artísticas. Combinadas, permitiram recriar formas, cores, texturas e padrões, compondo um conjunto convincente e uma paleta adequada para reviver, em cena, aspectos do vestuário e da moda em Portugal de fins de século. O modo de vestir determinou diferenças

4 Formada por jovens intelectuais: escritores, artistas, jornalistas, historiadores, dentre os quais estavam Eça de Queiroz, Antero de Quental, Batalha Reis, Ramalho Ortigão, que combateram o regime monárquico, o conservadorismo e o atraso em todos os setores da vida portuguesa. Ao lado da preocupação ética, rejeitavam o romantismo, propondo instaurar uma literatura realista e de crítica à sociedade e ao provincianismo português.

entre espaços e práticas, evidenciando características individuais de personagens, 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.

O figurino d'O Primo Basílio conferiu visibilidade por meio das representações das protagonistas, Luísa (interpretada por Giulia Gam), Juliana (interpretada Marília Pera) e Leopoldina (interpretada por Beth Goulart), a diferentes formas de lidar com imposições conservadoras, valores e hábitos. Consideradas as diferenças entre vivências particulares, as personagens femininas permitem perceber a dificuldade de romper preconceitos, barreiras e limites estreitos que lhes eram socialmente impostos.

Além da busca de referências nas Artes Visuais, considera-se pertinente a característica de pesquisadora da figurinista na compreensão do contexto histórico, aqui lembrado a partir de olhares e registros do caricaturista Raphael Bordallo Pinheiro[5], à recepção do romance no Rio de Janeiro à época do seu lançamento em 1878. O caricaturista português desempenhou papel marcante na divulgação da obra polêmica de Eça de Queiroz no Brasil que, apesar das críticas, algumas contrárias, outras favoráveis, ultrapassou as fronteiras portuguesas tornando-se moda no Brasil.

Para finalizar, serão tratados aspectos interdisciplinares entre Design, Moda e Arte. Reflete-se, com ênfase em propostas das pesquisadoras Mônica Moura e Kathia Castilho, como estes campos entrelaçaram-se, a partir dos figurinos, para reinterpretar e expressar aspectos da vida social de Portugal no século XIX, na transposição da ficção literária para a televisão, na minissérie histórica O Primo Basílio.

Vale informar aos leitores-espectadores que, por opção das autoras, a estrutura desta pesquisa tem como uma das bases metodológicas o discurso multimodal, quando texto e imagem dialogam no mesmo plano.

5 Raphael Bordallo Pinheiro (1846-1905) nasceu em Lisboa, Portugal. Artista de múltiplas facetas, desenhista, litógrafo, caricaturista e ceramista, formou com outros artistas portugueses o Grupo do Leão, dando início ao naturalismo em Portugal. Atuou na imprensa brasileira entre 1875 e 1879, colaborando em diversos periódicos do Rio de Janeiro, dentre os quais, O Mosquito, Psit! e O Besouro. Introduziu anúncios criados por ele em suas revistas Psit! e O Besouro, assinou os projetos de rótulos para produtos, como o da Imperial Fábrica de Chocolate à Vapor Andalusa. Cf. Rafael Cardoso. Origens do projeto gráfico no Brasil. In: Rafael Cardoso (Org.). Impresso no Brasil, 1808 – 1930: destaques da história gráfica do acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009, p. 81.

QUANDO O PRIMO BASÍLIO CHEGOU AO BRASIL...

> "Não somos mais que fotógrafos reproduzindo as máculas dos vossos narizes, das vossas literaturas, das vossas políticas." Bordallo Pinheiro

A repercussão da chegada do Primo Basílio ao Brasil foi fartamente documentada pela imprensa do Rio de Janeiro, em especial, nas imagens humorísticas que circulavam em revistas ilustradas da capital brasileira. Nas últimas décadas do século XIX, a caricatura, forma de representação polêmica e popular por natureza, tomou parte significativa no desenvolvimento da imprensa ilustrada. Marcou presença na difusão de ideias, contribuiu com a construção de um imaginário a respeito dos fatos políticos, sociais e culturais. Com início tardio motivado por longo período de proibição à imprensa, desenvolveu-se aqui mais lentamente do que nas origens europeias, demorado a incorporar inovações técnicas.

Foi de importância vital, então, o desempenho de imigrantes europeus, chegados à capital brasileira, ao longo do século XIX, com experiência e formação artística. Desenhistas, gravadores, litógrafos, frequentemente, tornaram-se pioneiros em empreendimentos que alargaram perspectivas técnicas e artísticas na imprensa, participando dos debates políticos. Dentre eles, destaca-se Raphael Bordallo Pinheiro, presença portuguesa marcante na imprensa do Rio de Janeiro entre 1875 e 1879.

Uma vez que ainda não estavam disponíveis os recursos fotográficos, o trabalho dos ilustradores foi fundamental, ampliando o campo da reprodução e circulação das imagens de humor. A opinião circulava, tornava-se mais acessível nas revistas onde os redatores artísticos apresentavam aos leitores, em reportagens ilustradas e caricaturas apimentadas, os fatos marcantes da semana.

O lançamento d' O Primo Basílio não fugiu à regra e motivou páginas divertidas na imprensa. Registros preciosos para compreendermos o impacto da obra de Eça de Queiroz povoaram,

dentre outras, as páginas da Revista Ilustrada, do caricaturista Angelo Agostini (1843-1910)[6] e d´O Besouro, hebdomadário dirigido por Bordallo Pinheiro e José do Patrocíno (1854-1905).[7]

O Besouro circulava no Rio de Janeiro em 1878, auge das campanhas abolicionista e republicana. Bordallo e Patrocínio compreendiam as implicações éticas e possibilidades de militância na imprensa, em especial por meio das imagens humorísticas, temidas pelo poder por sua eficácia e a sedução que exerciam sobre os leitores.

Quando O Primo Basílio chegou ao Rio de Janeiro, em 1878, pouco tempo após ter sido lançado em Portugal, Eça era conhecido no Brasil por um pequeno círculo de intelectuais. A repercussão alcançada pelo livro na cidade mobilizou a imprensa. Graças à visibilidade permitida, o escritor português protagonizou as discussões literárias que alcançaram outras cidades brasileiras.[8] Tal alvoroço, deveu-se ao choque entre a reflexão presente na obra, acerca dos valores morais e a visão conservadora da sociedade da época.

No dia 13 de abril, O Besouro publicou em página inteira: "Depois da leitura do Primo Basílio de Eça de Queiroz".

Figura 1: Bordallo Pinheiro. Depois da leitura do Primo Basílio de Eça de Queiroz. O Besouro. Rio de Janeiro, 13/04/1878. Litografia.

6 Ângelo Agostini, litógrafo, desenhista e pintor de origem italiana, destacou-se entre os principais caricaturistas d a imprensa brasileira, responsável, entre 1876 e 1896, pela publicação de umas das revistas de maior prestígio durante a Monarquia, a Revista Ilustrada, legando-nos verdadeiro documentário ilustrado do período. Ver sobre Agostini: MARINGONI,Gilberto. Angelo Agostini: a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

7 O jornalista José do Patrocínio ficaria conhecido como Tigre da Abolição, por sua atuação intensa na campanha abolicionista.

8 Ver: BERRINI,Beatriz e Azevedo, Sílvia Maria. A polêmica recepção de Eça de Queiroz no Brasil – considerações em torno da acolhida feita por Machado de Assis e

Na figura 1 observa-se um marido comendador que, após ler O Primo Basílio, recebe a visita do primo da esposa que volta de Paris. O jeito encabulado da jovem ao apresentar o recém-chegado, o aspecto janota do rapaz, provocam um comentário desconfiado do marido: mau...mau... O olhar temeroso insinua, por analogia ao romance, que esta história poderia não acabar bem.

A ameaça, representada pela obra de Eça, desencadeou uma série de artigos em jornais, como A Gazeta de Notícias e o Cruzeiro, no qual foram publicadas as análises de Machado de Assis, sob o pseudônimo de Eleazar. Estas, por sua vez, provocaram réplicas em comentários gráficos de Angelo Agostini.

Tomando parte no falatório, O Besouro admitia que o Primo Basílio aqui apareceu como pomo da discórdia, a dividir opiniões entre jornalistas, fomentando a confusão que se alastrava: isto não é um romance, isto é uma epidemia; parece mesmo uma 'sensação nova'![9]

Prossegue O Besouro dimensionando o alcance da novidade:

> "Ele é no Castelões, e no ponto das Barcas, e no hotel, e na rua, e no teatro, e em toda parte – o Primo Basílio e o Sr. Eça de Queiroz. – É demais, ouve-se gritar pelas esquinas, aos que já estão suficientemente amolados pela conversa; qual Eça nem meio Eça! Não é com essas... que se vai à feira."[10]

O nome do autor prestava-se ao jogo de palavras e os trocadilhos deviam estar presentes, das conversas nas confeitarias aos bate-papos de esquina. Comentários circulavam por toda cidade evocando a sensação nova, expressão relacionada à experiência vivenciada pela protagonista Luísa no romance. Sublinhava-se o lado indiscreto da obra e este viés escandaloso ecoaria na imprensa satírica. Bordallo Pinheiro utilizou os artifícios de que dispunha para aguçar a curiosidade do público. Por meio do desenho de humor e da crônica satírica estimulou o consumo do livro e aumentou a venda de seu hebdomadário, que veiculava o debate.

outros. In: MARIANO, Ana Salles e OLIVEIRA, Maria Rosa de (Org.). Recortes Machadianos. 2. ed. São Paulo: Nankin. EDUSP: EDUC, 2008. p. 209-222.

9 Essas expressões aparecem nos comentários da seção Zumbidos. O Besouro. Rio de Janeiro. 4 maio 1878.

10 Seção Zumbidos. O Besouro. Rio de Janeiro. 4 maio 1878. O grifo é do autor.

11 BRITO BROCA. A vida literária no Brasil – 1900. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. p. 174. O autor comenta ainda, na p.177: Parece-me que até a guerra de 1914 o culto a Eça de Queiroz foi maior no Brasil do que em Portugal.

Eça de Queiroz conquistou grande popularidade no Rio de Janeiro tornando-se, no dizer de Brito Broca, verdadeira "moda literária"[11] e, apesar da polêmica, foi por meio d'O Primo Basílio que o público brasileiro entrou em contato com o realismo-naturalismo literário. No imaginário brasileiro a primeira imagem do escritor fixou-se imediatamente associada de a esse romance. Para isto, concorreram a caricatura e a crítica satírica, facilitando o acesso visual e bem humorado ao debate.

Figura 2: Bordallo Pinheiro. Eça de Queiroz. Rio de Janeiro, 13/04/1878. Litografia.

Figura 3: Fotografia de Bordallo Pinheiro modelando o busto de Eça de Queiroz. Atelier da Fábrica de Faianças de Caldas da Rainha, 1901.

12 Ver: 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. p. 27-60.

13 GUINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: Mitos, emblemas e sinais São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 143-179; ver ainda, do mesmo autor: Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto. (Org.) O signo de três. São Paulo: Perspectiva, 2004.

Comprovando os laços de amizade, fortalecidos desde o convívio entre os grupos de escritores e artistas naturalistas em Portugal, Bordallo Pinheiro publicou no Álbum de Glórias, a caricatura de Eça de Queiroz (figura 2), em litografia. Para homenagear o escritor, um ano depois de sua morte, ocorrida em 16 de agosto de 1900, Bordallo também moldou um busto (figura 3), na sua Fábrica de Faianças das Caldas da Rainha, em Portugal.

COM QUANTAS REFERÊNCIAS ICONOGRÁFICAS SE FAZ UM FIGURINO?

> "Ao mesmo tempo é verdade que o mundo é o que vemos e que, contudo precisamos aprender a vê-lo." Maurice Merleau-Ponty

O Primo Basílio nos transporta ao contexto da vida social portuguesa em fins do século XIX. A partir de um olhar ao cotidiano das classes mais abastadas, em paralelo, insinuam-se aspectos da aristocracia decadente, além de se evidenciar o contraste com a pobreza de parcela significativa da população.[12] As críticas dirigidas à burguesia provinciana de Lisboa ganharam visibilidade nas personagens, transformadas em representações de estereótipos, comportamentos, sensibilidades.

A pesquisa iconográfica precede o projeto de figurino. Lembre-se que a relevância da imagem vem sendo percebida, nas últimas décadas, pela nova história cultural como mediadora no processo de construção da realidade pelo homem. As representações nos conduzem à época em que se materializou a criação, oferecendo indícios, tanto do ponto de vista individual, como do coletivo, do contexto cultural do qual são testemunhas e intérpretes. É preciso observar esses pequenos sinais, como um médico examina os sintomas e o detetive as pistas, é o que recomenda Carlo Guinzburg.[13]

Com cenários e objetos, os figurinos nos falam da época apresentada na narrativa de Eça de Queiroz. Constituíram parte

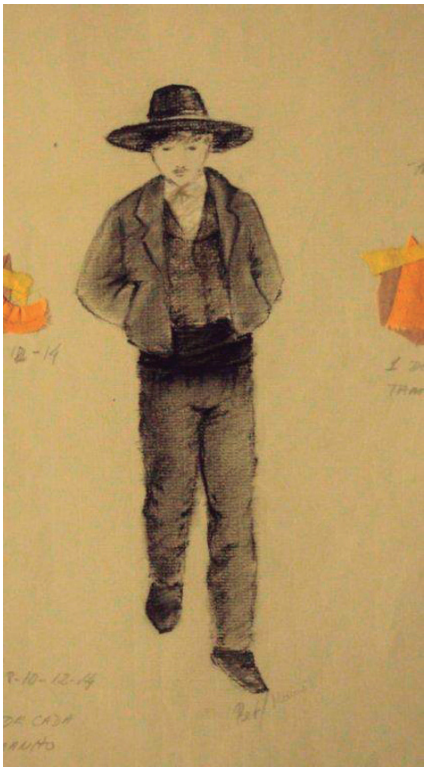


Figura 4: Desenho de Beth Filipecki para tipo popular.

Figura 5: Bordallo Pinheiro. Tipos de Lisboa-Fadistas. Litografia.

importante na contextualização da minissérie, oferecendo-se à percepção do público, ensejando a imersão na trama. Tais elementos mediaram o processo de construção da realidade, conectando os telespectadores ao contexto que passaram a evocar.

Segundo indicações da figurinista Beth Filipecki, procurou-se relacionar o modo de vestir das personagens, não só a obras de diversos pintores consagrados pela história da arte, mas à pintura popular portuguesa, a imagens de temas cotidianos em painéis de azulejaria, principalmente no que se refere aos trajes populares. A busca de referências iconográficas motivou consultas ao acervo do Real Gabinete Português de Leitura, no

Rio de Janeiro, mais especificamente quanto à história dos trajes populares em Portugal.[14]

No intuito de atribuir sentidos à narrativa por meio do projeto de figurino e remeter ao espaço-tempo a que se refere o romance, foi necessário recriar materiais, tecidos, peças rendadas e bordadas, para compor os trajes e detalhes. Outro procedimento foi o emprego da modulação, utilizando peças intercambiáveis, como corpetes, golas em renda, babados, blusas bordadas, casaquinhos, sobressaias, dentre outras, combinadas de diversas formas, para compor novos conjuntos. Complementaram a recriação, xales, mantilhas, bijuterias portuguesas e outros acessórios que reforçaram, por meio da televisão, aparências e comportamentos.

Gilda Mello e Souza comenta acerca do que denomina antagonismo, marcado pelas mudanças nos modos de vestir ao longo do século XIX, e aponta que o "dismorfismo acentuado na moda, é simétrico ao duplo padrão de moralidade do século."[15]

As diferenças entre o trajar masculino e o feminino foram influenciadas e aceleradas pelo desenvolvimento da indústria têxtil. Cada grupo passou a se distinguir por diferentes formas, tecidos e cores, mais discretos entre os homens e mais ricos em opções e tonalidades para as mulheres. Isto pode ser comprovado por descrições pródigas em detalhes presentes na documentação oferecida por textos literários, como O Primo Basílio, assim como nas imagens das artes visuais.

Por volta do final do século, as casacas masculinas tinham abas cortadas, prenunciando os ternos modernos. As cores se tornavam cada vez mais austeras, predominando o azul escuro e o marrom. Nessa época, a roupa do homem, longe de destacá-lo, deve "fazer com que ele desapareça na multidão."[16] Enfim, enquanto a evolução da moda conferia ao grupo masculino uma existência sombria, porém mais despojada e confortável, afirmativa de autoridade e respeitabilidade burguesas, o grupo feminino sucumbia aos apertos dos espartilhos, aos fofos e laçarotes.

14 Entre os títulos consultados, Beth Filipecki citou, de Alberto Souza: O Trajo Popular Em Portugal nos Séculos XVIII e XIX e a História do Trajo Em Portugal, editada pela Livraria Chardron em 1928.

15 SOUZA, Gilda de Mello. O espírito das roupas. São Paulo: Companhia das Letras, 1897. Ver capítulo: O Antagonismo p.52-85.

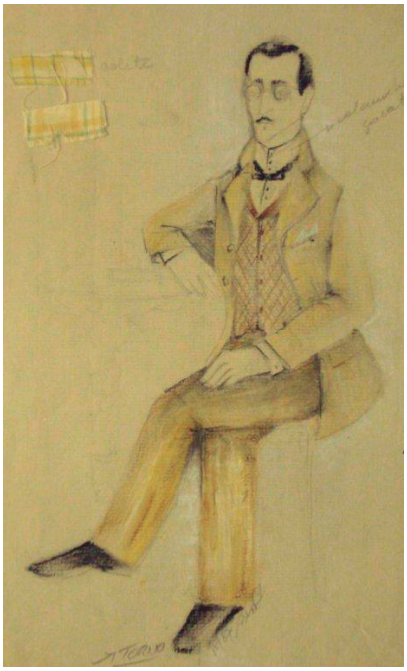
16 Idem, p. 70-71.

NA SUTILEZA CONFORTÁVEL DAS SOMBRAS!

Movendo-se tranquilamente, dentro do modelo de superioridade cosmopolita para homens de boa sociedade[17] , personagens masculinas do romance assimilavam as mudanças urbanas, embora lentas em Portugal do final do século XIX. Enquadravam-se no perfil cultuado à época: dinâmico, viril, sóbrio, elegante no vestir e nas maneiras. A importância da aparência emerge na preocupação de Luísa com o jeito descuidado do Sr Julião. Ele é descrito no romance: "de colarinho enxovalhado e com um velho casaco de pano preto malfeito!" Que pensariam os amigos da casa ao vê-lo?

17 FEIJÃO, Rosane. Moda e modernidade na belle époque carioca. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011.p.97

Figuras 6 e 7: Desenhos de Beth Filipecki para personagens masculinas. Contrastes no modo de trajar.



No grupo masculino observam-se representações quase caricaturais que aludem a comportamentos, nos quais o autor concentra o sentido de denúncia das mazelas sociais de seu tempo. A crítica ao conservadorismo, um dos alvos dos participantes da "Geração de 70", a que pertencera Eça, entra em cena no comportamento hipócrita, vaidoso, verborrágico e ridículo do conselheiro Acácio. Tanto que tais características do conselheiro originaram, na língua portuguesa, as palavras: acaciano e acacianismo, aplicáveis com referência à sua "feição sentenciosa e ridícula."[18]

Ao hábito de fumar charutos, ao uso de bengalas, luvas e chapéus, acrescenta-se, a atenção à decoração do rosto, visível no uso de cavanhaques, suíças, barbas e bigodes. O pequeno bigode levantado nas pontas faz parte do aspecto delineado por Eça de Queiroz para Basílio: "trigueiro, alto, bigode pequeno levantado, um ramo na sobrecasaca azul", com os sapatos em verniz resplandecentes[19]. O ponto de partida para compor essa imagem foi o Retrato do Conde de Montesquiou[20] do pintor italiano Giovani Boldini (1842-1931), típica representação do dândi, aristocrata e elegante (figura 8).

Figura 8: Giovani Boldini, Conde Robert de Montesquiou, (1897). Óleo s/tela

Figura 9: O ator Marcos Paulo interpretando Basílio

18 Acaciano, adj, relativo ao conselheiro Acácio, personagem sentenciosa e ridícula criada por Eça de Queiroz no romance O Primo Basílio. FIGUEIREDO, Cândido. Dicionário da Língua Portuguesa. Lisboa: Livraria Bertrand, 1949. P.20-21.

19 QUEIROZ. Eça de. O primo Basílio. 2ªed. Rio de Janeiro: Best-Bolso, 2011.

20 Segundo informações de Beth Bilipecki: Giovanni Boldini (1842-1931). Count Robert de Montesquiou, 1897. Óleo s/tela.

Aplaudido em sua época como o retratista da moda na sociedade, Boldini alcançou projeção internacional, trabalhando em Londres e Paris, onde também registrou cenas de rua. Era um dos principais membros do movimento italiano dos macchiaioli, iniciado em Florença entre 1850 e 1860. Para Giulio Carlo Argan, o movimento precedeu o Impressionismo, sem antecipá-lo, remetendo mais à poética realista da Escola de Barbizon[21], em direção ao naturalismo e voltada às tradições locais, temas e cenas cotidianas, históricas e retratos. Para os macchiaioli, a verdade se expressava em composições de manchas de cor[22], sintetizando-se, assim, "sensações cromáticas e luminosas."

Observa-se, ironicamente, n'O Primo Basílio, que o controle social e religioso quanto às normas da decência e do decoro, não se exercia com muita rigidez sobre os homens. O cinismo de Basílio, por exemplo, triunfa, e sua impunidade é garantida. Nesta época, como afirma Mary Del Priore: "ser libertino não significava apenas seduzir todas. Mas, sobretudo não se deixar seduzir."[23]

ENTRE XALES, LAÇAROTES E O DESCONFORTO DOS ESPARTILHOS...

As personagens femininas também são veículos das críticas movidas pelo autor do romance. Em Luísa o que se critica é o transbordamento romântico. Quando se apaixona e comete adultério ela perde a inocência, perde a noção de realidade, perde-se. Confunde-se quanto aos valores e aos próprios sentimentos. Mary Del Priore fala sobre as dimensões de ordem e desordem, amor e paixão. Presentes nos valores e motivos das pressões tornam-se visíveis no romance, nas aparências e vivências das mulheres.

> "O modelo de desordem sensual contrapõe-se à necessidade de recato que deve ser obedecida até a força. Se o castigo não for humano, administrado pelo marido ou pelo confessor, será Divino (...) Não podia haver dúvidas quanto à qualidade do sentimento desejado, pela Igreja, para os

21 A Escola de Barbizon formou-se na França desde 1830. Pintores, dentre os quais Charles Daubigny (1817-1879) e François Millet (1814-1875), liderados por Theodore Russeau (1812-1867), num refúgio na aldeia de Barbizon, próxima à floresta de Fontainebleau, desenvolveram pintura de paisagem longe das regras acadêmicas. Ver: Giulio Carlo Argan. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras 1992, p. 60-63.

22 ARGAN, G.C. Op. Cit., 1992. p. 164-165. Ver ainda, sobre o grupo dos macchiaioli, CHILVERS, Ian. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo Martins Fontes, 1996, p. 319.

23 DEL PRIORE, Mary. Op.Cit.2011. p.61.

cônjuges. Ora, o amor insere-se na escala da ordem e da aplicação; a paixão naquela da desordem e do perigo. Proibe-se a busca do prazer, associado ao adultério; e o amor conjugal? O bom amor é recompensado com a vida eterna e as paixões, com o inferno e a morte."[24]

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, distanciaram visualmente a Luísa romântica e superficial, de sua maldosa criada Juliana, evidenciando a tensão entre as duas. Quando Juliana se impõe à patroa e ameaça expor seu segredo, as posições se invertem, assim como os modos de vestir. Luísa perde as cores e o brilho, enquanto Juliana abandona as roupas escuras e monótonas, em metamorfose propiciada pelas cobiçadas peças de roupa subtraídas à patroa, em troca de guardar silêncio. A roupa apresenta-se, neste caso, como elemento de barganha assumindo importância nas relações intrapessoais e interpessoais.

Para Luísa, na primeira fase, na delicadeza vaporosa e transparente dos tecidos e o brilho luminoso da fisionomia, combinavam-se sugestões das obras de Claude Monet (1840-1926) e de Gustav Klimt (1862-1918).[25]

Monet, inicialmente, havia trabalhado como caricaturista, mas passou a pintar paisagens ao ar livre, orientado por seu mestre Eugène Boudin (1824-98). Mais tarde, unindo-se a Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-99) e Frédéric Bazille (1841-70), daria início ao grupo impressionista, formado entre 1860 e 1870. O nome do movimento, impressionismo, deriva da pintura de Monet, Impression, Soleil Levant, e foi adotado como desafio, em face da repercussão alcançada pelas obras. Opunham-se às regras acadêmicas, buscavam contato direto com natureza, ao ar livre. Segundo Argan, o movimento "rompeu definitivamente as pontes com o passado e abriu caminho para a pesquisa artística moderna."[26]

24 DEL PRIORE, Mary. Op.Cit.2011. p.61.

25 Pintor e artista gráfico austríaco, iniciador da Sezession vienense. Inspirou-se no impressionismo, simbolismo e Art Nouveau. Foi muito requisitado como retratista e a luminosidade indicada pela figurinista para a personagem Luísa pode ser vista no retrato de Sonja Knips, de 1898. ARGAN, G.C. Op. Cit., 1992. p. 211. CHILVERS, I. 1996, p. 286.

26 ARGAN, Op Cit. 1995. p. 75-77.

Figura 10: Claude Monet. La Promenade, la femme à l'ombrelle (detalhe), (1895). Óleo s/ tela.

Figura 11: Desenho de Beth Filipecki para figurino de Luísa.

Quando expuseram suas obras no atelier do fotógrafo Nadar, os pintores impressionistas propuseram a troca dos processos tradicionais de captação pictórica da luz por uma técnica mais ágil que permitisse fixar sensações visuais autênticas, de modo imediato, sem retoques e com notas cromáticas puras.

Figura 12: Edgard Degas. O Absinto (1876). Óleo s/ tela.

Figura 13: Desenho de Beth Filipecki para figurino de Juliana.

Para marcar o contraponto à Luísa na representação de Juliana, Beth Filipecki afirmou que, para esta personagem: "os desenhos foram inspirados nas pinturas 'O Absinto' de Degas e no clima pungente de 'O dia seguinte' de Munch."[27]

Edgard Degas (1834-1917) reproduziu, na pintura O Absinto, tipos humanos comuns e decadentes (figura 12). Captou e procurou transmitir uma atmosfera de desalento na relação entre eles e o ambiente circundante. A figura feminina e inexpressiva deixa entrever, no jeito miserável de vestir, no rosto pálido e doentio, a "humanidade macilenta desperdiçada, parada no tempo vazio e no espaço estagnante."[28]

Mesmo tendo feito parte do grupo dos pintores impressionistas, a pesquisa de Degas o levou a renunciar aos efeitos sensoriais de luz e cor. Recorreu ao desenho para apreender um espaço para além do visual, para captar o psicológico e o social. Frequentemente, voltou-se à fotografia, que considerava "instrumento ne-

27 Transcrição de depoimento de Beth Filipecki às autoras.

28 ARGAN. G.C. Op Cit. 1992. p. 109.

cessário à arte"[29], pois permitia fixar certos aspectos da verdade que escapam aos olhos, dando acesso a campos da experiência visual tornados visíveis na pintura, em consonância com a mentalidade dinâmica, essencialmente moderna.

29 ARGAN, G.C. Arte e crítica da arte. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1995. p. 56-57 e 80.

Figura 14: E. Munch. O dia seguinte (1894). Óleo s/ tela.

Figura 15: Desenho de Beth Filipecki para figurino de Juliana.

30 CHILVERS, I. Op.Cit. 1996. p.367.

Outra referência apontada pela figurinista, o norueguês Edvard Munch (1863-1944), pintor, litógrafo, xilógrafo e água-fortista, absorveu em Paris sugestões das obras de impressionistas e simbolistas. Focalizava com intensidade e angústia, temas como o desejo, a inveja e alguns estados psicológicos extremos. Sua obra, O dia seguinte (figura 14), sugeriu elementos para compor o visual de Juliana no final de sua trajetória, derrotada, de acordo com a descrição de Eça: caída, como um fardo de roupa (figura 15). Esta pintura de Munch faz parte da iconografia denominada pelo próprio artista "a vida psíquica moderna"[30]. Tal ênfase às tensões, conflitos e neuroses nos leva a compreender porque Munch é considerado um dos precursores e principais fontes do expressionismo alemão.

Figura 16: José Malhoa. A corar a roupa (1905). Óleo s/ tela.

Figura 17: A atriz Louise Cardoso interpretando Joana.

Contrastando com a criada de dentro Juliana, a cozinheira Joana transpira liberdade e sensualidade. No confronto entre as duas, as diferenças saltam aos olhos. Juliana, contida, submete-se às exigências de sua função. Circula no limbo, entre a realidade dos patrões e a sua. Frustrada, espreita em busca de algum segredo que mude sua vida.

O espaço de Joana é a cozinha, onde se exacerbam os prazeres sensoriais e os apetites são estimulados. Conta-nos o romancista que é "minhota, de Avites, de família de lavrador", forte, com peitos de ama e cabelos lustrosos. Não perde seu tempo em ouvir conversas, prefere aproveitar as folgas para encontrar seu amante às escondidas. A jovem Joana vestiu-se, assim, com a simplicidade das camponesas evocadas pela pintura do naturalista português José Vital Branco Malhoa (1855-1933).

O naturalismo em Portugal teve início com Antônio Carvalho da Silva Porto (1850-1893). Ao assumir a cadeira de Paisagem na Academia, em 1879, Silva Porto renovou a metodologia do ensino a partir de procedimentos técnicos e estéticos naturalistas que aprendera em Paris, em contato com os pintores da Escola de Barbizon.

Com Silva Porto, todo o grupo de naturalistas passou a frequentar o Café Leão de Ouro, em Lisboa. Formaram o Grupo do Leão, adotando o nome do estabelecimento em que se reuniam. Participavam José Malhoa e, dentre outros, os irmãos Columbano Bordallo Pinheiro (1858-1929) e Raphael Bordallo Pinheiro.

José Malhoa era adepto da pintura ao ar livre. Fixava temas da vida camponesa, contrapontos à artificialidade da sociedade urbana. Suas obras revelam uma relação de familiaridade com a natureza e a vida das pessoas comuns. Podemos captar a singularidade dos aspectos visuais e culturais dos temas focalizados, como na pintura "Cócegas", adquirida em 1906 pelo Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, depois de ser exibida no Salon de Paris, em 1905.[31]

31 Raquel Henriques da Silva, Op. Cit., 1996. A autora informa que a tela só seria exibida em Portugal em 1983, em exposição retrospectiva na Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa.

Figura 18: José Malhoa. Cócegas (1904).Óleo s/tela.

Na figura 18, cena de namoro entre jovens, o ambiente é o campo ensolarado e as tonalidades da luz envolvente revelam a espontaneidade do casal, numa atmosfera tranquila. Como os outros componentes do Grupo do Leão, a inspiração da proposta naturalista possibilitava nova percepção da luz e da vida na expressão artística. Malhoa concedia à paisagem e tipos populares um destaque negado pela pintura acadêmica.

O temor a uma velhice solitária personifica-se em Dona Felicidade, amiga da família de Luísa e frequentadora assídua de sua casa. Conforme a descrição de Eça, já devia ter cinquenta anos e era "muito nutrida, cara lisa e redonda", alva e com "olhos papudos". Sofria de problemas gástricos e não podia espartilhar-se, por isso suas formas transbordavam. Dela podiam-se ver "fios brancos nos seus cabelos levemente anelados".

Dona Felicidade amava inutilmente o conselheiro Acácio e, apesar de seus esforços e sacrifícios, vê malogradas as esperanças de ser correspondida por ele. Beth Filipecki indicou, para compor o visual desta senhora, haver se inspirado em retratos de Goya para trajes, penteados e mantilhas.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828), pintor e artista gráfico espanhol, focalizou, dentre outros temas, cenas realistas da vida cotidiana. Como retratista deixou alguns retratos alegres e românticos, lembrando

Figura 19: Francisco de Goya. Isabel de Porcel. 1804-5. Óleo s/ tela

Figura 20: A atriz Marilu Bueno interpretando Dona Felicidade.

aspectos decorativos do rococó[32], como os de Antonia Zárate (1805), Doña Teresa Sureda (1805) ou Isabel de Porcel (1804).

A extensa obra de Goya, além de transmitir conteúdos emocionais, expressa grande liberdade e originalidade técnica, constituindo para Argan, uma exceção em plena Europa neoclássica, "a verdadeira raiz do Romantismo histórico" e, ainda, antecipando a "vocação realista do Romantismo."[33]

Outra 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. Um escândalo!

O belo corpo de Leopoldina prestava-se a vestidos colados, que ressaltavam suas curvas harmoniosas de uma verdadeira Vênus!

Estas mulheres, no entanto, personagens de um contexto que Del Priore denomina "um século hipócrita"[34] buscavam uma forma possível de expressar seu inconformismo. Os resultados na história não foram compensadores: morte, solidão, marginalização, discriminação. Era um tempo de "desejos contidos e frustrados".

CONSTRUINDO PONTES, COSTURANDO RELAÇÕES: DESIGN, MODA E ARTE

> "[...] depois de começarmos a perceber que a referência é algo que circula, tudo mudará e nossa compreensão das conexões entre uma disciplina científica e o restante de seu mundo." Bruno Latour

A instigante narrativa literária de O Primo Basílio pode ser considerada representativa do realismo-naturalismo, apresentando criticamente contextos sociais com intenção de denúncia. A partir da primorosa adaptação para televisão foi possível vislumbrar o motivo para o livro dividir opiniões em sua época.

Tratado de forma inovadora e criativa, o tema central – adultério – determinou a construção de identidades e características

32 CHILVERS, I. Op. Cit. 1996, p. 230-231.

33 ARGAN, G.C, Op cit .1992. p. 41.

34 DEL PRIORE. Op. Cit. 2011. p.55-101. O capítulo versa sobre histórias íntimas do século XIX e denomina-se Um século hipócrita.

das personagens. O projeto de figurino de Beth Filipecki reforçou o impacto dramático da reconstrução, contribuindo para integrar o espectador ao espaço físico, social, histórico e cultural da época.

A materialização do universo ficcional recriou momentos marcantes. Além de oferecer ao público uma visão de aspectos da vida social da época, expressou contrastes e permitiu vislumbrar, segundo o ponto de vista de Eça de Queiroz, uma perspectiva da realidade portuguesa do século XIX.

O figurino articulou a complexidade singular do meio televisivo em sintonia com o imaginário proposto por Eça de Queiroz.

Compreende-se, como indica Tomas Maldonado, o Design como um "fenômeno social total", passível de estabelecer conexões com Moda, no caso figurinos, Arte e o entorno. Pode-se afirmar, ainda, como Rafael Cardoso, o Design como atividade estratégica, multidisciplinar e complexa, fundamental para "construir pontes, forjando relações num mundo esfacelado pela especialização e fragmentação dos saberes". Multiplicam-se as possibilidades para o Design dialogar com diversas áreas do conhecimento, necessidade lembrada por Edgar Morin, para que se restabeleça a comunicação necessária entre estes diferentes campos.

Em recente pesquisa, Maria Luiza Castro e Glaucinei Corrêa compartilham fundamentos metodológicos propostos por Edgar Morin e Dijon de Moraes, enfatizando relações do Design com aspectos sociais, econômicos, culturais e materiais. O tecer relações entre disciplinas ou áreas afirma, assim, tanto a singularidade quanto convergências possíveis. É o que se constata a partir dos resultados de projetos de figurino criados por Beth Filipecki, desenvolvidos com emprego de métodos interdisciplinares. Os contornos entre as áreas diluem-se, os fios entrelaçam-se, compondo a trama, comunicam-se. Filipecki aplica princípios também enunciados por Villém Flusser, no sentido da interrelação de conceitos que se materializam de forma planejada.

Para a pesquisadora Mônica Moura as conexões entre Design, Moda e Arte propõem questionamentos diante de contextos e resultam em objetos que possibilitam múltiplas interpretações.

A amplitude das inspirações de Filipecki para o desenho doefigurinos, além de estreitar de forma concreta diferentes campos de conhecimento, transporta o espectador à complexidade do contexto de época e das relações humanas. Considera-se, ainda, que a figurinista apropria-se instrumentalmente das tecnologias disponíveis na televisão para fortalecer a carga simbólica de cada personagem.

Pretende-se aqui contribuir para estudos que busquem investigar possibilidades científicas e de construção de pensamento crítico, enlaçando Design, Moda e Arte, a partir do objeto de estudo figurino.

Khatia Castilho considera que resultados como os apresentados por Beth Filipecki contribuem construindo discursos, linguagens e

significados de forma atemporal. Chama-se, portanto, atenção para a contemporaneidade do projeto de figurino de O Primo Basílio ao conectar aspectos visuais, formais e simbólicos, construir pontes, tecer diálogos e propor reflexões.

AGRADECIMENTOS

Design Monnerat (imagem de abertura: fusão de tecidos utilizados por Elizabeth Filipecki com imagem de Claude Monet - La Promenade, La Femme à l'Ombrelle, 1875. Óleo s/ tela. Acervo National Gallery of Art, Washington.)

REFERÊNCIAS

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

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

ANDRADE, Ana Beatriz P., 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.

BERRINI, Beatriz e AZEVEDO, Sílvia Maria. A polêmica recepção de Eça de Queiroz no Brasil – considerações em torno da acolhida feita por Machado de Assis e outros. In: Ana Salles Mariano e Maria Rosa de Oliveira (Org.). *Recortes Machadianos*. 2. ed. São Paulo: Nankin. EDUSP: EDUC, 2008.

BROCA, Broca. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

CARDOSO, Rafael (Org.). *O design brasileiro antes do design:* aspectos da história gráfica, 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. *Design para um mundo complexo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

_____. (Org.). *Impresso no Brasil, 1808 – 1930:* destaques da história gráfica do acervo da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009

CORRÊA, Glaucinei. e CASTRO, Maria Luiza. *O Pensamento Complexo de Edgar Morin e o Design*. In: Revista Estudos em Design, 21 (n. 1), 2013.

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.

DE MORAES, Dijon. Metaprojeto como modelo projetual. In: *Método*. Barbacena: EdUEMG, 2011.

FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011

FLUSSER, Villém. *O Mundo Codificado:* por uma filosofia do Design e da Comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

GUINZBURG, Carlo. Sinais, raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

_____. Chaves do mistério: Morelli, Freud e Sherlock Holmes. In: ECO, Umberto. (Org.) *O signo de três*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

LATOUR, Bruno. *A Esperança de Pandora*. Bauru: EDUSC, 2001.

LAVER, James. *A roupa e a moda:* uma história concisa. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MAGALHÃES, Ana Maria 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.

MALDONADO, Tomas. *Design Industrial*. Lisboa: Edições 70, 2009.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini:* a imprensa ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

MEMÓRIA GLOBO. Disponível em: <http://memoriaglobo.globo.com/>. Acesso em: jan/2014.

MOURA, Mônica. A Moda entre a Arte e o Design. In: *Design de Moda-olhares diversos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2008.

_____e CASTILHO, Khatia. 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>. Acesso em: jan/2014.

_____. *Moda e Design:* Linguagens contemporâneas na construção teórica e crítica. Disponível em: <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/contemporanea/issue/current/showToc>.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro*. 2ª ed. São Paulo: Cortez; Brasília, DF: UNESCO, 2000.

_____. *Educação e complexidade:* os sete saberes e outros ensaios. São Paulo: Cortez, 2002.

O Besouro. Rio de Janeiro, 4 maio 1878.

PAIVA, Élica e MOREIRA, Lúcia. *O Primo Basílio:* um estudo do processo de transcodificação da narrativa literária para a narrativa televisual. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/moreira-lucia-paiva-elica-primo-basilio.pdf>. Acesso em: fev/2014.

PEREIRA, Dalmir Rogério. *Ensaiando sobre traje de cena*. Dísponível em: <http://www.coloquiomoda.com.br/anais/anais/8-Coloquio-de-Moda_2012/GT09/COMUNICACAO-ORAL/102910_Ensaiando_sobre_trajes_de_cena.pdf>. Acesso em: fev/2014.

QUEIROZ, Eça. *O Primo Basílio*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Best-Bolso, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SILVA, Raquel Henriques da. Invocação do Grupo de Leão e do Naturalismo Português. In: *O Grupo do Leão e o naturalismo português*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996. p. 27-31.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas:* a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1897.

TELLES NETO, Henrique. *Interdisciplinaridade em Arte, Design e Tecnologia*. Disponível em: http://www.medialab.ufg.br/art/anais/textos/HenriqueNeto.pdf Acesso em: mar/2014.

TRINDADE, Claudia Regina da Silva. Arte, Moda e Design Gráfico: Conexões Possíveis. In: *Anais do XX Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico*. Rio de Janeiro: 2011.

WANJNMAN, Solange e MARINHO, Maria Gabriela. Minisséries históricas e comunicação por objetos: notas sobre os figurinos e cenários de Primo Basílio e Os Maias. In: *Animus Revista Interamericana de Comunicação Midiática*. v. 10, n. 20, 2011 Disponível em: http://www.ufsm.br/revistas Acesso em: mar/2014.

ANA BEATRIZ PEREIRA DE ANDRADE

Professora Assistente Doutora FAAC/UNESP - Departamento Design - Campus Bauru. Doutora em Psicologia Social - UERJ (2009), Mestre em Comunicação e Cultura - ECO/UFRJ (1999), Bacharel em Comunicação Visual - PUC-Rio (1989). Membro do Corpo Editorial de Estudos em Design e Actas de Diseño e do Comitê Científico de diversas publicações e eventos. Designer Gráfica e pesquisadora em Design, com ênfases em: Metodologia e Desenvolvimento de Projetos em Design, Tipografia, Identidade Visual, Design Editorial, Artes Visuais, Fotografia, Design de Contestação, Design Social, Discurso Multimodal e Comunicação/Cultura Brasileira e Latino-Americana. Membro fundadora do Foro de Escuelas de Diseño, do Foro de Escuelas de Arte, do Comitê Acadêmico e Científico do Congreso Latino Americano de Enseñanza en Diseño e do Comitê do Encuentro Latino Americano de Moda (Universidad de Palermo- Buenos Aires, representando a FAAC/UNESP). Foi membro da Diretoria da Sociedade Brasileira de Design de Informação. Representante da FAAC/UNESP na Secretaria Nacional de Ciência e Tecnologia - Seção Bauru. Membro do Grupo de Pesquisa em Design Contemporâneo: sistemas, objetos e cultura (UNESP/CNPq).

ANA MARIA REBELLO MAGALHÃES

Doutora em História no PPGH/UERJ (2011), área de concentração História Política, linha de pesquisa: Política e Cultura. Mestre em História da Arte, área de Antropologia da Arte, EBA/UFRJ (1990). Bacharel em Comunicação Visual pela EBA/UFRJ (1982). Pesquisadora do LABIMI - Laboratório de Estudos de Imigração da UERJ. Experiência docente e de pesquisa nas áreas de Design e Artes Visuais, com ênfase em História da Arte e História do Design. Professora convidada da disciplina Deontologia do Design no Mestrado Profissional em Design, PPGDSG /UFRN.

PAULA REBELLO MAGALHÃES DE OLIVEIRA

Doutoranda em Psicologia Social pela UERJ (Bolsista CAPES). Mestre em Ciências na área de Saúde Pública (2002) e Especialista em Saúde Mental - ENSP/FGV (1999). Bacharel e Licenciada em Psicologia e Formação de Psicólogo - UERJ (1997). Investiga as relações humanas mediadas pelas tecnologias da informação, com ênfase nos processos comunicacionais e recursos interativos envolvidos no uso de redes sociais para o relacionamento amoroso. Possui experiência nas áreas de Psicologia Clínica, Recursos Humanos, Educação e Pesquisa, atuando principalmente com os seguintes temas: subjetividade, cultura, processos grupais, percepção, criatividade, propaganda e consumo.